

TESIS DOCTORAL PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

EN EL PEOR LUGAR POSIBLE:
TEORÍA DE LO DISTÓPICO Y SU PRESENCIA EN LA NARRATIVA
TARDOFRANQUISTA ESPAÑOLA (1965 – 1975)

AUTOR: GABRIEL ALEJANDRO SALDÍAS ROSSEL
CODIRECTORES: ANA CASAS JANICES Y DAVID ROAS DEUS

DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2015

Para mi madre, que sin saber cómo, siempre supo por qué.

Esta tesis se ha realizado gracias al financiamiento del Estado chileno a través de CONICYT y su programa Becas Chile (2011 – 2015).

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. EVOLUCIÓN DIACRÓNICA DE LA DISTOPÍA NARRATIVA	19
1.0. En torno al impulso utópico	21
2.0. Antiutopismo y antecedentes distópicos	27
2.1. La eutopía: estatismo y renovación	27
2.2. Antecedentes distópicos: un moderno terror a la desaparición	38
3.0. Distopías clásicas: <i>A Brave New World</i> (1932), <i>1984</i> (1949) y <i>Fahrenheit 451</i> (1953)	47
3.1. El problema moral de la sociedad postindustrial	56
3.2. La filosofía del bien común	63
3.3. Administración y abuso del poder	68
4.0. <i>Cyberpunk</i> y distopías críticas (1970 – 1990): <i>The Dispossessed</i> (1974), <i>Neuromancer</i> (1984) y <i>The Handmaid's Tale</i> (1985)	77
4.1. Ciencia ficción y utopismo: hacia una tipología independiente	77
4.2. Las nuevas visiones del desencanto social: distopías postmodernas	84
4.3. Actitud y espacio distópico en el <i>cyberpunk</i>	91
4.4. La esperanza en el vacío: distopías críticas	98
5.0. Distopías en el siglo XXI: <i>Cenital</i> (2012), <i>The Road</i> (2006) y <i>Never let me go</i> (2005)	108
5.1. La desintegración de la sociedad a partir de la crisis	110
5.2. La desintegración de la sociedad a partir del apocalipsis	118
5.3. La desintegración de lo humano	123
II. CONFIGURACIÓN LITERARIA DE LO DISTÓPICO	137
1.0. El problema de decir “distopía”	139
2.0. Elementos estructurales de la distopía	145
2.1. Espacio: de lo sólido a lo líquido	145
2.1.1. El factor de la escala espacio-social	154
2.2. Tiempo especulativo y doble marco temporal	156
2.3. Agentes narrativos y acción contracultural	161
3.0. El discurso distópico	171
3.1. Una aproximación retórica a la distopía: la poética transideológica de la ironía	171
3.1.1. Apertura retórica y “ <i>genre blending</i> ”	182
3.2. Discurso distópico intraliterario: la lógica	187
3.3. Discurso distópico intraliterario: el “novum discursivo”	190
3.4. Problemática discursiva extratextual: ideología y distopía	194
4.0. Más allá del estatuto genérico de la distopía	206
4.1. El problema del género desde el utopismo	209
4.2. Del género al modo	213
4.3. Los dos mundos del modo distópico	221

III. LITERATURA DISTÓPICA EN EL TARDOFRANQUISMO ESPAÑOL (1965 – 1975)	235
1.0. Antecedentes distópicos en España (S. XIX – XX)	237
2.0. La renovación estética de la literatura durante los años 60	246
3.0. Liberación formal de la anécdota en la década del 70	263
4.0. Civilización distópica y relación con la naturaleza	272
4.1. Sobrecivilización y deshumanización en <i>Parábola del naufrago</i> de Miguel Delibes	275
4.2. La naturaleza como arte en <i>Construcción 53</i> de Manuel García-Viñó	288
4.3. Agenciamiento anticivilizatorio en <i>Escuela de Mandarines</i> de Miguel Espinosa	303
5.0. Microtopías y microdistopías españolas	323
5.1. La fragilidad microtópica en <i>Paraíso Final</i> de Juan José Plans	332
5.2. Constitución de la microdistopía en <i>El contrabandista de pájaros</i> de Antonio Burgos	344
6.0. Distopías tecnocráticas	358
6.1. La distopía tecnocrática como contra utopía conservadora en <i>Las Máquinas</i> de Enrique Jarnés	367
6.2. Tecnocracia y existencialismo en <i>Los papeles de Ludwig Jäger</i> de Jorge Ferrer-Vidal	386
7.0. Lo distópico en la narrativa breve tardofranquista	412
7.1. Cuentos distópicos	420
7.1.1. “3 mitos en nuevos odres” y “Limpio, sano y justiciero”	422
7.1.2. “Cuando solo resta la muerte” y “Notas del juicio de un elemento subversivo”	432
7.2. Cuentos pseudodistópicos	443
7.3. Cuentos distópico-simbólicos	462
CONCLUSIONES	489
BIBLIOGRAFÍA	503

INTRODUCCIÓN

En un artículo titulado “You and the Atom Bomb”, publicado originalmente en el periódico inglés *Tribune* en 1945 (cuatro años antes de que 1984 viera la luz), George Orwell escribió:

For forty or fifty years past, Mr. H.G. Wells and others have been warning us that man is in danger of destroying himself with his own weapons, leaving the ants or some other gregarious species to take over. Anyone who has seen the ruined cities of Germany will find this notion at least thinkable. Nevertheless, looking at the world as a whole, the drift for many decades has been not towards anarchy but towards the reimposition of slavery. We may be heading not for general breakdown but for an epoch as horrible stable as the slave empires of antiquity. (George Orwell, 1968: 9)

Es difícil no encontrar un eco de contemporánea familiaridad en estas palabras, aun cuando han pasado ya setenta años desde que fueron escritas, pues pareciera que al menos parte de la profecía orwelliana ha llegado a hacerse realidad. Quizás no se ha reinstituído la esclavitud como una institución civil, pero sin duda que la libertad y felicidad del ser humano se encuentran hoy, más que nunca, puestas en cuestión. No resulta sencillo determinar en qué momento comenzó esa época de “horrible estabilidad” que el autor inglés presentía como la ineludible consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, pero el consenso parece categórico: ya nos encontramos en ella.

¿Qué significa esto? Que el hombre racional, ilustrado, positivista y newtoniano, autodesignado como el descubridor del universo y el regidor del orden y del progreso, ha fracasado en su empresa de mejorarse a sí mismo, a la sociedad y al mundo. Las palabras de Orwell lo dicen con claridad: durante más de un siglo, el ser humano, lejos de haberse convertido en el haz de luz que las promesas modernas vaticinaban, se ha aproximado, con cada nuevo avance tecnológico y modelo político-económico, cada vez más hacia su propia auto aniquilación.

Esta actitud escéptica frente a la seguridad de un futuro ideal es lo que algunos han dado a llamar el “*dystopian turn*” de la cultura occidental, queriendo retratar con esto el cambio del paradigma humanista-utópico heredado del Renacimiento y la cultura ilustrada, que veía con confianza y optimismo cualquier futuro que pudiera derivarse de la actividad humana sobre el universo. En concordancia con esta visión positiva del poder del ser humano, se estimaba que la liberación del dogmatismo teocrático medieval llevaría a una nueva etapa de evolución para el hombre y la sociedad que solo podía terminar en bonanza.

En algún momento, sin embargo, esta fe ciega en el progreso y en las capacidades humanas para hacer un uso responsable del mismo se quebró y, cada vez con más claridad, todas las grandes falacias nacidas de las promesas incumplidas del proyecto cultural occidental moderno comenzaron a hacerse patentes. Todas las penurias de la antigüedad, lejos de desaparecer gracias a la aplicación del conocimiento práctico y la filosofía positivista, se hicieron mayores, y el siglo XX fue testigo de las atrocidades más grandes cometidas por la humanidad hasta ese entonces. El ser humano, liberado de Dios, descubrió su faceta más oscura, cruenta y vil e, incapaz ya de proyectar sus miserias en un imaginario depositario moral trascendente, debió cargar con la innegable evidencia de su propia responsabilidad.

Esta epifanía negativa, presentida y anunciada durante la primera mitad del siglo pasado, absolutamente concientizada y convertida en *zeitgeist* occidental a partir de la segunda mitad, ha marcado permanentemente nuestra visión del porvenir. Algunos, como Francis Fukuyama, han declarado que, de hecho, no poseemos ya la capacidad de imaginar un futuro más allá de nuestro conflictivo presente, pues los elementos que antaño proyectábamos desde el pasado hacia el porvenir (la fe en el progreso, la esencia humana, la general bondad idealizada, etc...), se han deconstruido y relativizado (o, más precisamente, han revelado su dimensión artificial como entelequias discursivas) a tal punto que han dejado de ser cualidades deseables. De esta forma, como carecemos de las herramientas para superar los problemas gestados por nuestro propio antiguo sentido de “evolución positiva”, hoy nos encontramos atrapados entre una realidad de la que no queremos hacernos parte pero de la que tampoco podemos escapar.

Sin duda esta es una muy sucinta y general descripción de un proceso histórico que ha tomado mucho tiempo en desarrollarse y que, dependiendo de desde dónde y cómo lo veamos, posee diferentes expresiones y cronologías. En este sentido, la literatura representa un campo de estudio privilegiado frente a otros interesados en la evolución histórica del sentimiento decepcionado ante el porvenir, pues el nacimiento, desarrollo y

auge de la forma narrativa distópica, una de las expresiones del escéptico y cuestionador impulso utópico moderno más directas y representativas, cuenta con una historia bastante clara y bien documentada que data desde finales del siglo XIX y llega hasta nuestros días.

La transformación de la eutopía en distopía es una de las más claras y poderosas metáforas del “*dystopian turn*”. Gracias a la escritura distópica podemos contemplar, con una inusual profundidad emocional y ética generalmente vedada a campos de estudios más tradicionales, cuáles han sido los cambios culturales, políticos y económicos que más han contribuido a la degradación del sueño utópico y, lo que resulta incluso más importante, cómo estas transformaciones han afectado y pueden seguir afectando al ser humano de no corregirse a tiempo. La historia, huelga decirlo, parece dar cada vez más razón a las profecías pesimistas que los distópicos literarios han venido plasmando en sus obras por más de un siglo.

Estudiar el fenómeno distópico literario, por lo tanto, es una forma de estudiar la evolución de la cultura occidental a partir de sus múltiples representaciones pesadillescas. La deformación distópica no pretende ser evasión, sino una proyección, si bien hiperbólica y grotesca, siempre plausible de un porvenir potencial basado en el presente contextual. Por esta razón es que cuando se lee una distopía se está siempre en presencia de una doble temporalidad: consciente del presente y cautelosa de su proyección futura.

Esto puede llevar a la errónea conclusión de que la distopía no es nada más que un ensayo disfrazado de ficción, error que no reconoce la importancia del componente literario ficcional que hace a la forma distópica lo que es. Existe un proceder retórico y narrativo en la configuración de este tipo de novelas que busca crear un efecto y que, a través de dicho efecto, genera una reacción en la audiencia. Negar este procedimiento o hacer omisión del mismo es un error que lamentablemente gran parte de los estudios culturales que examinan el fenómeno tienden a cometer.

Desde un punto de vista de análisis literario, quizás lo más interesante de la configuración de este tipo de narraciones no es exclusivamente la visión crítica que se presenta de la sociedad contemporánea, ni las proyecciones proféticas, ni las actitudes revolucionarias descritas en su interior, sino como todas estas representaciones de la voluntad utópica humana toman forma gracias a la efectiva armonización de elementos literarios específicos que, ordenados de forma cohesiva y coherente, resultan en la formulación de proposiciones que tienen sentido tanto intra como extratextualmente.

También es posible encontrar lecturas de la distopía centradas exclusivamente en su constitución formal, ignorando por completo la importancia que la consciencia crítica

del presente y el futuro juega dentro de la creación de este tipo de novelas. Especialmente durante las última décadas pareciera que lo distópico, al menos en su versión anglosajona, se ha atrincherado en la repetición segura de fórmulas estructurales carentes de sentido crítico, lo que lleva a sospechar que la función utópica de la obra literaria ha comenzado a diluirse en beneficio de su mera existencia como producto de mercado.

Así, asistimos a una polarización metodológica que solo entrega resultados igualmente parciales. Desde la práctica literaria y el análisis genérico se tiende a olvidar la función crítica de la obra mientras que, para los estudios culturalistas, la forma resulta prácticamente irrelevante frente a la función de la obra en cuestión. Se hace urgente, por lo tanto, llevar a cabo una discusión académica respecto a los límites de la forma y la función, así como también un análisis profundo de los procedimientos temáticos y narrativos que, en conjunto, permiten la existencia de lo distópico literario.

Otro aspecto de relevancia al momento de considerar la importancia de la ficción distópica es el alcance tanto histórico como geográfico de la misma: mientras las producciones (y acciones culturales) eutópicas han tendido hacia la desaparición, lo distópico se ha hecho cada vez más relevante y presente a lo largo de todo el siglo anterior y del actual, trascendiendo su original y tradicional cuna literaria anglosajona para extenderse hacia todos los sectores del globo que de una u otra forma se identifican con las injusticias, temores y atrocidades derivadas de las diferentes etapas de la modernización occidental. Gracias a la recepción positiva originada en Estados Unidos e Inglaterra, la distopía se ha universalizado y convertido en una forma narrativa capaz de destilar, con una consciencia metaliteraria absolutamente despierta, la realidad, generalmente negativa, del mundo que nos rodea.

Esta universalización implica admitir que la experiencia de evolución civilizatoria es común para todo Occidente y no ya exclusivamente representativa del paradigma anglosajón. Si bien se puede pensar en diferentes etapas civilizatorias, esta noción promueve el interés por el estudio distópico local, pues resulta lógico pensar que así como las distopías originales fueron grandes obras capaces de comentar y visualizar la sociedad inglesa y norteamericana de sus respectivas épocas de forma crítica, un proceso similar puede haber ocurrido en otras partes del mundo.

Por estas razones es que resulta alarmante atestiguar el escaso interés académico que el fenómeno ha despertado más allá de Estados Unidos e Inglaterra. Salvo por muy puntuales aportes italianos y franceses (tardíos, por lo demás en comparación con el prolongado interés que el mundo anglosajón ha tenido por la distopía), las aproximaciones

territoriales a la narrativa distópica han sido muy escasas. Esto es especialmente cierto para el mundo hispano, que generalmente se ha conformado con relegar la distopía a la categoría de subgénero de la ciencia ficción sin prestar mayor interés. Sin embargo, y especialmente en España gracias al cada vez mayor interés intelectual por el género (en parte derivado de la nostalgia y la efervescente lealtad del *fandom* español), podemos comprobar que con el paso del tiempo la distopía ha comenzado a recibir la atención que se merece.

Es dentro de este marco general, interesado tanto por la configuración retórica y estructural de la distopía literaria, así como de su funcionalidad dentro de un contexto específicamente español, que el presente estudio se enmarca con objetivos claros y precisos. La composición de la investigación es necesariamente mixta, abarcando tanto aspectos teóricos de la composición distópica como prácticos a través del análisis de las obras españolas producidas durante los últimos diez años del franquismo. El planteamiento teórico-práctico, por lo tanto, busca no solo describir el fenómeno distópico en el contexto español, sino enmarcarlo dentro de un marco de producción global común a todo el siglo XX y a la experiencia cultural de la modernización, así como, también, determinar cómo es que estos temas adquieren forma al interior de las narraciones.

Siguiendo esta metodología, la investigación cuenta con tres secciones generales, siendo las dos primeras eminentemente teóricas y la tercera una aplicación práctica de los preceptos discutidos durante los capítulos anteriores. De esta forma, el esquema de trabajo de la presente investigación se encontrará seccionado en tres grandes partes: la evolución diacrónica de la distopía literaria, la configuración teórica de lo distópico y la presencia y constitución de lo distópico durante el tardofranquismo español.

Durante el primer capítulo, dedicado a la evolución de la forma narrativa distópica, el objetivo será establecer un marco paradigmático general tanto en términos literarios como teóricos, abordando las diferentes etapas de la evolución de lo distópico con un interés principalmente temático. Para esto, procederemos a realizar una descripción y categorización general tanto de las etapas históricas claves del fenómeno así como de las novelas más representativas de las mismas. Secundariamente, pretendemos evidenciar una evolución en la forma de conceptualizar y comprender el fenómeno en cuestión por parte de la crítica, ampliando la caracterización literaria hacia su dimensión cultural a través de las teorizaciones utopistas. Con esto esperamos otorgar por lo menos un contexto general de la evolución histórica de lo distópico, sus etapas claves, las obras más representativas

de dichas etapas, los temas más importantes y, por último, las teorías más utilizadas a lo largo del tiempo para abordar el fenómeno.

El segundo capítulo de la investigación dejará atrás las reflexiones culturales y la tematicidad distópica para penetrar derechamente en la composición literaria de la forma narrativa. Aquí buscaremos establecer una nomenclatura básica de elementos y conceptos que permitan describir los diferentes procesos que se encuentran operacionales en cualquier obra distópica para generar la tan necesaria densidad teórico-literaria que el fenómeno requiere.

A través de un análisis progresivo de los elementos compositivos mínimos del texto en sí, procederemos hacia una discusión de carácter más amplio que considerará la problemática de la taxonomía y filosofía de la composición del discurso distópico. Esto implicará hacerse parte de la ya mencionada discusión metodológica respecto a cómo abordar el fenómeno en cuestión; debate al que aportaremos a través de una mirada conciliatoria y balanceada entre los principios funcionales y formales de la narratividad distópica. Así, al término de la segunda sección, esperamos contar con un buen aparato teórico capaz de abordar de forma reflexiva y pertinente el análisis de este tipo de narrativa desde una mirada práctica y literaria que reconozca tanto los aspectos propios de la forma como de la función utópica del fenómeno.

La tercera y última parte de la investigación (así como la más extensa) hará uso de todas las herramientas descritas durante los capítulos anteriores a la luz del contexto de la literatura española entre los años 1965 y 1975. Siendo esta la sección más propiamente analítica, el objetivo central estará abocado a descubrir las matrices de lo distópico español, su configuración particular y los posibles vínculos que la forma literaria mantuvo con su realidad contextual en un período especialmente complicado para la sociedad peninsular.

Las razones detrás de la elección del período histórico con el que se trabajará son tanto de índole literaria como históricas y culturales, por lo que vale la pena detenerse brevemente en ellas para establecer con claridad por qué el período tardofranquista representa un momento idóneo para el estudio de este fenómeno literario.

En primer lugar, debemos señalar la importancia de la renovación estética española posterior a los años 50. Sin entrar aquí en detalles que se encontrarán mucho mejor esquematizados en la sección pertinente, podemos decir que desde finales de los 50 y principios de los 60, a raíz de diversas causas, el modelo literario realista acusó un profundo agotamiento por parte de los escritores nacionales, lo que llevó a lo que algunos críticos de la época caracterizaron como una “crisis de identidad” de las letras españolas. De la

crisis, sin embargo, surgió la renovación, y nuevos modelos estéticos, menos objetivistas y más subjetivistas, comenzaron a adquirir fuerza a lo largo de las dos décadas siguientes, abriendo con sus debates espacio a que manifestaciones no miméticas, como lo distópico, pudieran ser exploradas por los autores del período. Específicamente nos referiremos en este estudio a la importancia que adquirieron la ciencia ficción y las prácticas narrativas “experimentales” en la época, pues ambas, cada una desde su posición específica en el mercado y la escena cultural, otorgaron vías de expresión muy importantes al fenómeno de lo distópico.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, podemos decir que durante el período tardofranquista es cuando se lleva a cabo la reconexión y actualización de la tradición distópica española. A principios del siglo XX la literatura española de ciencia ficción, todavía en ciernes, tomaba gran parte de su inspiración de los grandes autores anglosajones de la época, como Bellamy, Butler y, especialmente, H.G. Wells. Durante ese período inicial, era posible atestiguar una verdadera sintonía entre las nascentes preocupaciones postindustriales de los intelectuales ingleses y los españoles que se encontraban en Londres, muchos de los cuales aprovecharon los modelos literarios de sus contemporáneos anglosajones para crear sus propias obras, algunas, incluso, pre-distópicas. La Guerra Civil y la posterior llegada de Franco al poder coartaron este rico contacto e influencia a través de la censura de la literatura y el propagandismo programático. Solo tras la llegada del “aperturismo” tardofranquista y la flexibilización de las leyes de publicación y censura es que es posible constatar una relectura, si bien tardía, fundamental y necesaria, de los distópicos clásicos y una cultivación, esta vez planificada, del formato.

Por último, la situación del país durante los diez últimos años es también muy relevante para la literatura distópica. Revoluciones clericales, estudiantiles, proletarias y de reivindicación territorial se suceden unas a otras, manifestando así un general descontento que sin duda se hace presente en la literatura de la época. Culturalmente, el contacto con la literatura hispanoamericana del *boom*, la nueva Ley de Prensa y la ya mencionada “crisis identitaria” de las letras nacionales, crearon un clima de reflexión y llevaron a una apertura editorial considerable, que a su vez, permitió la expresividad del descontento ante el régimen desde diferentes posiciones tanto ideológicas como estéticas. También se presiente la muerte inminente de Franco y se intuye la posibilidad de renovación política y social en el país, planteamientos que encuentran un vehículo más que preciso en la ficción especulativa de este tipo.

Por estas razones, que aquí solamente hemos esbozado y en las que profundizaremos más adelante, es que consideramos al tardofranquismo como un período ideal para analizar la presencia y forma de lo distópico español, no solo por la sinergia evidente entre ficción y cultura que existe durante la época, sino, también, porque las particulares condiciones sociales y estéticas específicas del país promovieron la creación de productos poco usuales dentro del canon distópico que vale la pena destacar por su originalidad.

En concordancia con nuestros objetivos, la selección del corpus de la investigación incluye exclusivamente narraciones españolas, en formato novelesco y cuentístico, que describen en gran detalle sociedades ficticias autónomas, originales y propias, desligadas o no representativas en términos explícitos (es decir, miméticos) de la sociedad real y que operan bajo “principios rectores” contextualmente “peores” a los del mundo referencial. También consideramos central que deba tratarse de narraciones expresamente reflexivas y críticas con uno o más aspectos de la realidad española u occidental de la época.

Vale la pena recordar que aquí no operaremos bajo taxonomías exclusivamente estructurales sino bajo nuestra propia concepción de lo distópico como un modo o práctica narrativa que trasciende dichos límites, por lo que si bien en muchos casos las obras analizadas no serán distopías en el sentido estructural en que la ciencia ficción ha entendido históricamente el género, sí podrán ser distópicas en cuanto a su proceder.

Bajo nuestra perspectiva, resulta más coherente dilucidar en qué grado o de qué manera una obra puede ser considerada distópica más que simplemente agregarla a un ya abarrotado catálogo estructural de motivos y temas. Por esta razón es que las narraciones que forman parte del corpus de investigación poseen diversos grados de manifestación distópica expresados, acorde a sus diferentes objetivos e influencias, de formas muy heterogéneas. En muchos casos sucederá que algunos de los elementos que componen la narración coincidirán con las prácticas ya conocidas de las distopías clásicas, mientras que en otros casos, el afán experimental superará con creces las estructuras conocidas para aventurarse en sus propias ideas o visiones del mundo.

Así, podemos resumir la agrupación del corpus en por lo menos dos aproximaciones generales de lo distópico desde el contexto español: el modelo clásico y el modelo simbólico. El modelo clásico, como su nombre lo explica, representa a las narraciones que buscan emular, en mayor o menor grado, lo propuesto por los distópicos clásicos durante la primera mitad del siglo XX. Los grados en que esta imitación se produce son amplios, encontrándonos así con novelas que prácticamente siguen al pie de la letra

los procedimientos textuales de Orwell o Huxley mientras que otras solo se inspiran en estos para producir sus propias reflexiones. El tono tiende a ser por lo general bastante humanista y esencialista, lo que hace a este tipo de narraciones vehículos ideales para reflexiones de carácter filosófico.

Contraria a la fidelidad estructural del modelo clásico, las distopías simbólicas entregan sus propias interpretaciones de la sociedad a través de mecanismos retóricos y narrativos que se apartan enormemente de la confianza empírica del modelo de la ciencia ficción y hacen uso de toda la libertad que el subjetivismo les permite, integrando juegos de lenguaje, lo onírico, alegórico, grotesco e, incluso, hasta lo alucinógeno dentro de sus narraciones. Este tipo de obras representan, generalmente, los productos más originales de lo distópico español, pues describen sociedades negativas sin hacer uso, o haciendo un uso muy matizado, de las fórmulas futuristas, lo que las envuelve de un aire reflexivo mucho más universal que aquellas centradas en imitar el modelo anglosajón. Se trata, en suma, de ejercicios experimentales de la imaginación muy interesantes que poseen diferentes grados de expresión que van desde simples sugerencias metafóricas hasta universos absolutos condicionados por sistemas filosóficos complejos y propios.

La separación entre estos dos modelos, vale la pena aclararlo, no es tan limpia como el artificio teórico puede hacer parecer. Muchos de los planteamientos más interesantes de lo distópico español, de hecho, se desprende de la relectura que los autores de la época hacen de los clásicos anglosajones y la adaptación de los modelos de la ciencia ficción de la primera mitad del siglo XX al contexto español tardofranquista. Lo simbólico-subjetivista, por lo tanto, penetra en los modelos distópicos clásicos y los subvierte, construyendo así sociedades pesadillescas que, si bien mantienen la reflexividad característica y crítica del fenómeno literario, innovan de forma importante en lo que respecta a su configuración.

En relación con esto, y como objetivo secundario derivado del análisis temático, estructural, retórico y comparativo de las diferentes producciones narrativas del período, buscaremos resaltar la importantísima vocación del modo literario para criticar, denunciar y referirse a la conflictiva realidad contextual de España desde una posición estética no privilegiada durante el período, pero sí comprometida y, en algunos casos, hasta ideológicamente situada. Las implicancias de esta posibilidad, así como el hibridismo genérico y discursivo potenciado por la propia y muy específica evolución estética ibérica, en conjunto con los particulares acontecimientos culturales ya mencionados que condicionaron la vida en el país durante los últimos años del régimen franquista, hacen del

distopismo español un fenómeno que no solo habla de un país o de un hemisferio en conflicto, sino que ayuda a comprender, a través de una mirada que conecta la historia local con el mundo entero, los vínculos utopistas que unen a la humanidad en una visión común de lo que se espera y teme del porvenir.

Así, la intención es que la presente selección de novelas y cuentos refleje una amplia gama de obras que se puedan identificar con lo distópico peninsular. En concordancia con esto, el corpus final comprenderá las siguientes narraciones: *Parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes, *Construcción 53* (1965) de Manuel García-Viñó, *Escuela de Mandarines* (1974) de Miguel Espinosa, *Paraíso Final* (1975) de Juan José Plans, *El contrabandista de pájaros* (1973) de Antonio Burgos, *Las Máquinas* (1969) de Enrique Jarnés y *Los papeles de Ludwig Jäger* (1974) de Jorge Ferrer-Vidal. Además de esto, en la sección dedicada a la narrativa breve distópica, se analizará una selección de cuentos compuesta por relatos de Juan G. Atienza, Luis Vigil, Luis García Lecha, Alfonso Álvarez Villar, Francisco Lezcano Lezcano, Carlos Buiza y Francisco García Pavón.

Como en toda selección, sin embargo, hay algunos nombres que ha sido necesario dejar afuera, pero que vale la pena rescatar, aunque sea solo de forma tangencial. José Leyva, por ejemplo, cuenta con dos novelas publicadas durante el período que mantienen un alto potencial distópico: *Leitmotiv* (1972) y *La circuncisión del señor solo* (1972). En ambas obras lo surreal, ominoso, grotesco y onírico tiene una gran presencia, lo que acercaría a estas novelas hacia el sector más simbólico de lo distópico por la vía estética de lo kafkiano. Sin embargo, dicho simbolismo se encuentra extremado a tal punto que muchos de los acontecimientos de la anécdota tienden a cerrarse sobre sí mismos y clausuran cualquier lectura precisa de los acontecimientos y, en particular, de la sociedad ficcional. El aspecto crítico, por tanto, rara vez trasciende un par de secuencias o descripciones específicas, que, si bien dan la impresión y generan la sensación opresiva que caracteriza a lo distópico, lamentablemente nunca adquieren la importancia y presencia narrativa fundamental que el modo requiere para funcionar.

Otra novela con características distópicas es *Corte de corteza* (1969) de Daniel Sueiro. Decididamente menos experimental que Leyva, la novela de Sueiro transcurre en una sociedad ficticia que ha logrado trasplantar el cerebro de una persona a otra de forma efectiva. En parte *Frankenstein*, en parte *Never let me go*, la posición de Sueiro frente a la técnica es, como muchas novelas del período, una de desconfianza y escepticismo. Aunque pertinente con la temática distópica y muy sugerente y sutil en sus connotaciones, consideramos que hay otros novelistas del período, incluidos en el corpus de trabajo,

(Burgos, Jarnés, Ferrer-Vidal) que ejemplifican de forma mucho más clara la posición social antitecnocrática. Por otro lado, la crítica de la novela parece mucho más dirigida hacia la ciencia médica en particular que a la forma en que esta afecta y condiciona los comportamientos o las reglas de la sociedad ficcional, lo que, si bien comporta cierto grado de distopismo, palidece ante narraciones más socialmente reflexivas.

Por último, no podemos dejar de mencionar dos novelas de Mariano Antolín Rato: *Cuando 9000 mach aprox* (1973) y *De vulgari Ziklon B manifestante* (1975) y una tercera obra que escapa de nuestros límites cronológicos pero que igualmente posee potencial distópico; *Wbaaaaam! Entre espacios intermedios* (1978). Experimental en extremo, lo que explica la exclusión de Antolín Rato de esta investigación es que todo lo que podríamos calificar como distópico en su narrativa se encuentra disuelto a tal nivel que resulta muy difícil establecer su intencionalidad. Es un autor que voluntariamente escoge desintegrar la progresión narrativa de la novela, una y otra vez, optando por la simultaneidad, la circularidad narrativa o la autodestrucción en el absurdo. Como resultado, es muy complejo establecer un hilo narrativo (si es que lo hay) que sea lo suficientemente estable como para propiciar una lectura crítica de la sociedad. De hecho, es factible que este ni siquiera fuera el intento (o al menos no el único intento) del autor, por lo que su inclusión solo permitiría rescatar rasgos muy generales y superficiales de un conjunto de obras que, a nuestro parecer, trascienden cualquier límite.

Aún con estas omisiones, consideramos que el corpus de trabajo resulta ser más que suficiente para proveer de conclusiones importantes en torno a la presencia e importancia de lo distópico durante los diez últimos años del régimen franquista. Una vez concluido el análisis esperamos contar con suficientes argumentos a favor de la existencia del quehacer distópico español, sus influencias y sus particularidades, como para constatar, sin lugar a dudas, la relevancia histórica y literaria del fenómeno dentro de la vasta tradición literaria del país. De la misma forma, esperamos que los aportes teóricos y comparativos realizados en torno a las formas distópicas canónicas permitan poner el análisis de la narrativa española en perspectiva y otorgar de herramientas teóricas suficientes y efectivas al quehacer académico interesado por el examen y análisis de esta interesante forma literaria.

I. EVOLUCIÓN DIACRÓNICA DE LA DISTOPÍA NARRATIVA

1.0. EN TORNO AL IMPULSO UTÓPICO

La pregunta por el mejor de los mundos y la esperanza en el futuro contempla siempre un lado oscuro, un sector recluso de la imaginación que habita en las sombras del inconsciente y que nos recuerda constantemente que así como la raza humana puede crear maravillas, igualmente puede destruirlas en un segundo. Lo percedero es la impronta de la conciencia mortal y el futuro siempre se aleja y duerme en la imaginación de los que lo sueñan.

En ese espacio inexistente encuentra su génesis todo lo que el ser humano puede desear. La historia de la literatura le ha dado el nombre de “utopía” a la manifestación literaria de estos anhelos: el “no lugar”¹. Es cierto; en términos espaciales físicos, la utopía nunca puede llegar a existir pues habita en los deseos, ideas y esperanzas del presente, es decir, es parte siempre de un imaginario contemporaneizado. Es una proyección al mismo tiempo que un reflejo, pero nunca llega a poseer una identidad propia que la establezca, le dé cimientos a sus raíces y permita su florecimiento: “[...] most utopias are presented not as models of unrealistic perfection but as alternatives to the familiar, as norms by which to judge existing societies, as exercises in extrapolation to discover the social and other implications of realizing certain theories, principles and projects” (Patrick en Sargent, 1994: 1).

Curiosamente el “no lugar” existe en la imaginación popular como un “mejor lugar”. Es necesario aclarar este mal entendido pues la utopía no es en realidad el mejor de los lugares posibles, sino la neutralidad de la posibilidad. La confusión terminológica data desde la primera narración oficialmente utópica en el mundo occidental, la famosa obra homónima de Tomás Moro. Al mismo tiempo “no lugar” en cuanto a espacio imaginario y “mejor lugar” en cuanto al

¹ Etimológicamente “utopia” significa literalmente “no lugar” (“u” – no, “topos” – lugar). La expresión no guarda referencia directa con su homónimo ni con la teoría de los “no-lugares” desarrollada por el antropólogo francés Marc Augé en 1993.

contenido, la palabra “utopía” se ha utilizado teórica y críticamente para designar indistintamente ambos procedimientos literarios desde el siglo XVI en adelante. Krishan Kumar, por ejemplo,

considera que la lexía original hace referencia a ambos conceptos, tanto el neutro como el moralmente positivo: “Utopia is nowhere and is also somewhere good” (1991: 1).

Al decir “potencial”, evidentemente, hablamos de algo que trasciende lo literario. En términos simples la utopía no es nada más que la capacidad de imaginar un mundo que traspasa la temporalidad circunstancial de los seres humanos y que se proyecta hacia el infinito. Dado que esta capacidad proyectiva tiene y ha tenido a lo largo de la historia una infinidad de representaciones a lo largo de la existencia de la humanidad (teoría política, prácticas sociales, literatura, arte, etc...) conviene diferenciar este “deseo” general de sus manifestaciones particulares, como lo hace Fredric Jameson siguiendo las enseñanzas de Bloch, al hablar de un “impulso utópico” en la vida humana: “[...] Bloch posits a Utopian impulse governing everything future-oriented in life and culture; and encompassing everything from games to patent medicines, from myths to mass entertainment [...]” (2005: 2).

En términos generales, el impulso utópico se basa sobre un principio elemental, que como Bloch adelanta con el título de su obra maestra en el tema (en español, *Principio Esperanza*), tiene que ver con la esperanza humana puesta en alcanzar el mejor estado posible en cualquier circunstancia o situación. Hacer uso o practicar con el impulso utópico es lo que investigadores y críticos culturales inspirados en el trabajo de Bloch y otros filósofos y teóricos de relevancia han dado a llamar “utopismo” (*utopianism*), es decir, la facultad de poner por escrito, en pintura, celuloide, escena o, igualmente, de experimentar con la idea de un posible futuro “mejor”. Esta perspectiva culturalista, crítica y funcional es la que actualmente siguen los estudiosos del impulso utópico tanto en Estados Unidos (*Utopian Studies*) como en Europa².

Esta visión implica, por lo tanto, que las formas utópicas literarias nacen de una voluntad común y universal al ser humano, a saber, la voluntad del deseo, el anhelo o la

² La visión general de la importante sociedad de estudios *Utopian Studies*, de la que forman parte eminentes figuras como Frederic Jameson, Lyman Tower Sargent, Darko Suvin, Tom Moylan y Rafaella Baccolini entre otros, plantea una visión analítica y dinámica del impulso utópico, que se desprende de su anterior función didáctico-moral literaria para expandirse como una acción cultural en el mundo que va más allá de lo reflexivo y se adentra el terreno de la acción social y política, evidenciando en la mayoría de los casos una voluntad de agenciamiento hasta entonces desatendida. Una de las primeras ocasiones en que se habla académicamente de “impulso utópico” es con el texto de Jameson, *Marxism and Form* (1971), concepto ya examinado previamente por L.T Sargent en “The Three faces of Utopianism” (1967) y establecido definitivamente en “The Three Faces of Utopianism Revisited” (1994) por el mismo autor.

esperanza. La forma literaria, entonces, se revela como subsidiaria de este deseo primordial, que, dependiendo de los vaivenes de la historia, puede manifestarse de diversas maneras, incluso de la “peor” forma posible.

Esta visión funcional y preocupada sobre la acción del impulso utópico en el mundo es, sin embargo, de reciente manufactura comparada con las corrientes que se han preocupado por la presencia literaria del fenómeno desde el siglo XVIII, pasando por al menos dos corrientes de análisis importante: la liberal-humanista, a la base de la sociedad industrializada inglesa moderna y la marxista, crítica y reactiva a la anterior y, por lo tanto, posterior a esta por lo menos por un siglo.

Dentro de este marco general, la integración de la forma literaria distópica al interior del panorama crítico utopista es un fenómeno relativamente reciente, que comenzó a adquirir relevancia dentro del canon crítico anglosajón recién a partir de la segunda mitad del siglo XX. Existen menciones teóricas del fenómeno distópico con anterioridad a esta fecha, especialmente desde la teoría de la ciencia ficción, pero la primera vez que se le reconoce un mérito crítico a la distopía como forma literaria independiente y parte de la teoría cultural del impulso utópico es, si tomamos el testimonio personal de Raffaella Baccolini como guía, recién a partir de los años 60 (2006: 1 – 4).

Es importante que atendamos a la realidad de la distopía como parte sustancial y central de la evolución del impulso utópico durante el siglo XX pues pone de realce elementos culturales centrales que motivaron la constitución de la forma en sí (particularmente su configuración como contranarrativa). Así, pues, durante el desarrollo de esta investigación mantendremos la diferencia entre impulso utópico y utopía literaria; especificando aún más esta diferenciación entre fuerza y producto al seguir la taxonomía básica de formas literarias propuesta por Lyman Tower Sargent, quien además de aceptar la determinación blochiana, establece su propio sistema (sobre el que volveremos más adelante) para diferenciar entre eutopía y distopía.

Metodológicamente, por lo tanto, este estudio comprenderá el fenómeno del impulso utópico como una característica funcional, central e inspiradora de los productos culturales literarios distópicos. Consideramos fundamental en esta aproximación la metodología crítica de Ruth Levitas en *The Concept Of Utopia* (1990) que revitaliza la teoría del campo desde una revisión histórica funcional del mismo. Sin embargo, dado que nuestro objeto de análisis es la obra literaria en sí, mantendremos una posición abierta a las especificidades del ejercicio escritural enfocada no solo en el proceso de conformación formal, sino, también, en lo que constituye la discursividad propia del fenómeno.

Resulta importante recalcar la doble voluntad interpretativa de este estudio a la luz de la falta de perspectiva a la hora de comprender la amplitud de la categoría semántica ejercida por los críticos utopistas, que han tratado en reiteradas ocasiones encontrar la palabra mágica que explique todo lo que el impulso utópico es o puede llegar a ser. Sargent, por ejemplo, es partidario de permitir que las diferentes definiciones del impulso coexistan y se adapten a los diferentes campos en que son necesarias. Desde su visión, tratar de atar el concepto a un solo campo de aplicación solo limita algo que no debe ser limitado (1994: 3), idea que tiene sus propios problemas inherentes y con la que rivalizaremos más adelante.

Lo cierto es que el impulso utópico puede adquirir matices positivos o negativos, lo que crea un gran rango de experimentaciones posibles que van desde la eutopía más confiada e ingenua hasta la distopía más cruentamente cerrada sobre sí misma y el futuro. Estas diferentes “versiones” del impulso utópico son descritas por Tom Moylan en *Scraps of the Untainted Sky* (2000), texto que constituye una depuración crítica y metodológica de su aproximación teórica ya presentada con anterioridad en *Demand the Impossible* (1986), en donde distingue dos pares de opuestos tipológicos: la ya conocida oposición formal entre eutopía y distopía (ceñida a los parámetros propuestos por Sargent) y un nuevo paradigma opositivo entre utopía y antiutopía (2000: 74) que, en mayor o menor medida, representa las diferentes “actitudes” existentes frente al impulso utópico en sí. Al igual que Sargent, Moylan mantiene la oposición “mejor/peor” lugar centrada en la propuesta ficcional, pero agrega a esta una capa de influencia superior de tipo filosófico-ideológica (eutopía/antiutopía) que otorga al producto una complejidad superior que muestra todas las variedades posibles del impulso utópico, incluso aquellas que encuentran su sentido justamente en el ejercicio de negar que dicho impulso existe o deba existir en primer lugar.

Cuando el rechazo o crítica al impulso utópico positivo es expresado literariamente a través de una representación social no mimética pesimista o desesperanzada, las posibilidades de que nos encontremos ante una distopía son bastante altas. A diferencia de la eutopía, la distopía literaria posee un espíritu contradictorio que negocia constantemente el espacio etéreo de su formulación imaginada con el presente contextual que pretende reflejar. Se trata, pues, de una forma literaria muy metarreflexiva y autocrítica, que no solo busca representar lo peor de la sociedad en que nace, sino, más importante aún, ampliar esas miserias más allá de los límites racionales de la experiencia humana hacia la eterna incertidumbre frente al futuro.

La distopía, por lo tanto, reinterpreta el impulso utópico a la luz de las nuevas y negativas contingencias históricas de la realidad contextual, importante característica que en un principio resultó obviada por los primeros críticos del siglo XX, que se limitaron a entenderla exclusivamente como una contracara negativa de las eutopías renacentistas³. Esto, si bien puede parecer una aserción medianamente cierta a simple vista, no es realmente precisa, pues toda distopía se nutre y nace de una voluntad utopista y, por tanto, contiene dentro de sí el potencial para transformar y/o transformarse a sí misma dependiendo de la voluntad del autor, sea en un sentido negativo o positivo de forma indistinta.

Si creemos, como Moylan, Levitas y Sargent, que la distopía negocia constantemente el espacio de la esperanza en un universo de pesadilla, la pregunta necesariamente debe regresar hacia el impulso utópico. Jameson, sin referirse explícitamente a la distopía, igualmente entrega una importante pista al dar su propia interpretación del fenómeno utópico literario: “[...] the Utopian mechanism by embodying the necessary –labor, constraint, matter– in absolute and concentrated form, by way of its very existence, allows a whole range of freedoms to flourish outside of itself” (1994: 70).

A lo que las palabras de Jameson apuntan es a que el acto de utopizar en sí mismo representaría un acto de liberación: esa facultad imaginativa de lanzar la esperanza en línea recta hacia el infinito se proyecta más allá de cualquier mundo negativo posible. Esta interpretación positiva, sin embargo, puede ser también considerada excesivamente optimista dependiendo del contexto en que sea expresada. Para comprender cómo y por qué la distopía ha llegado a anclarse en el siglo XXI haciendo malabares entre “el fin de la historia” y la esperanza de un futuro mejor, es necesario detenerse en la historia de la evolución distópica.

En términos generales, la distopía se comporta como un producto literario reactivo y adaptativo⁴ a los cambios de la historia que quedan representados en las transformaciones del impulso utópico. A través de la evolución de cuatro momentos fundamentales de la producción distópica podemos ver con claridad cómo la literatura se

³ Ver Ross, H. *Utopias Old and New* (1938), Berneri, M. *Journey Through Utopia* (1950), Morton, A. L. *The English Utopia* (1952) y Negley, G. y Patrick, J.M *The Quest for Utopia* (1952).

⁴ Durante el capítulo dedicado a la construcción literaria de la distopía discutiremos la categoría de género con la que se ha asociado a la utopía desde Moro en adelante con la intención de deslegitimarla. Dado que la primera sección de este estudio estará dedicada a una revisión cronológica de los mayores representantes y “tipos” literarios distópicos, suspenderemos el debate teórico en torno al género para más adelante. De esta forma, cada vez que se haga referencia al “género utópico” será en el contexto de la teoría crítica norteamericana – prioritariamente la ya citada, de principios y mediados del siglo XX.

retuerce sobre sí misma y se vuelve su contrario en reiteradas ocasiones de acuerdo a los vaivenes ideológicos y morales de las épocas y, en particular, al sentimiento colectivo de decepción que posee a la humanidad en su conjunto más amplio.

Los cuatro momentos claves que hemos determinado son: a) los orígenes del antiutopismo y su relación negativa con la eutopía clásica renacentista, b) las distopías consideradas como “clásicas” a principios y mediados de siglo XX, c) el período de confrontación entre los herederos de la *New Wave* de la ciencia ficción norteamericana y el *cyberpunk* entre los años 70 y 90, y d) las distopías del nuevo siglo. Atenderemos a cada uno de estos apartados, regidos por tres o más novelas representativas de su período que, si bien no serán analizadas en profundidad pues no representan el corpus central al que esta investigación está abocada, sí serán referentes claros de los diferentes tópicos que analizaremos a través de cada uno de los capítulos siguientes.

Atendiendo a lo que hemos descrito en torno al impulso utópico, el análisis se sostendrá sobre dos pilares fundamentales: la teoría de la ciencia ficción y la teoría utopista. Se referirá constantemente a ambas vertientes de análisis dependiendo de su relevancia temática en las diferentes secciones. Así, cuando debamos detenernos sobre formas literarias convencionalmente definidas desde la teoría literaria de la ciencia ficción, como el *cyberpunk* o las narraciones postapocalípticas, teóricos como Suvin, Scholes, Rabkin, Moreno, Gómez, Heuser, Hayles, entre otros, tendrán prioridad sobre la crítica cultural representada por Jameson, Hutcheon, Moylan, Baccolini, Sargent, Domingo, Donawerth y otros semejantes. Cuando sea momento de especificar procedimientos sociales, políticos o culturales específicos de formas literarias más depuradas dentro de contextos particulares, por ejemplo, en el caso de las distopías críticas o feministas, la relevancia y el repertorio se invertirá, priorizando así el bloque crítico postmoderno marxista por sobre el teórico literario.

Por último, en algunos casos sucederá, como acontece con Suvin y Moreno en reiteradas ocasiones, que ambas perspectivas teóricas coincidirán en más de alguna ocasión, generando propuestas interdisciplinarias que permitirán conectar las formas literarias con su función social, pragmática y discursiva contextual. En estos casos, la teoría será aplicada indistintamente sobre las diferentes obras de acuerdo a la relevancia de las hipótesis propuestas y su atingencia y coherencia con las propuestas textuales específicas de cada novela.

2.0. ANTIUTOPISMO Y ANTECEDENTES DISTÓPICOS

2.1. *La eutopía: estatismo y renovación*

El origen de la distopía está, necesariamente, en la eutopía y la génesis de esta debe ser rastreada hasta Platón. *La República* es la primera manifestación eutópica occidental registrada por escrito en los anales de la historia; el primer intento consciente de proponer una sociedad “mejor” sin necesidad de la directa o indirecta acción de los dioses sobre el mundo⁵. Este es el término clave –“mejor”– sobre el que siglos después la distopía se volcará a problematizar y poner en duda. Sin embargo, entre las primeras narraciones propiamente distópicas y las primera eutopías renacentistas existen, por lo menos, tres siglos de separación.

Resumir aquí toda la extensa y vasta bibliografía crítica producida desde el siglo XVI hasta ahora en torno a la eutopía es una labor imposible al mismo tiempo que innecesaria. Es fundamental saber que existieron eutopías antes que distopías y que las segundas son una reacción a las primeras, tanto formal y funcional como temáticamente, pero también es importante recordar que desde el siglo XX ambas formas han sido diferenciadas y tratadas como productos, si bien emparentados, completamente distintos.

¿Cuáles son las eutopías más importantes? Ruth Levitas (1990), al referirse a las formas literarias universalmente reconocidas como eutopías, menciona cinco: *La República* de Platón, *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *Civitas Solis (La ciudad del sol)* (1623) de Tomasso Campanella, *New Atlantis (La Nueva Atlántida)* (1626) de Francis Bacon y *Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie (Viaje a Icaria)* (1840) de Étienne Cabet. Todas, salvo por

⁵ Russell Jacoby plantea que la primera eutopía occidental se encuentra en *Los trabajos y los días* de Hesíodo (2005: 37), específicamente en la descripción de los hombres de la Edad de Oro. Si bien el lugar común y tópico de la Edad de Oro forma parte de las primeras manifestaciones eutópicas en literatura, tal como lo plantea Kumar en *Utopianism* (1991), idea más o menos compartida por Sargent, distinguimos *La República* como la primera narración eutópica occidental en donde la construcción de la misma depende más de los seres humanos que de los dioses, por tanto reafirmando el valor fundacional y moral de un proyecto cultural específico y el papel del diseño urbano en su concepción.

las obras Cabet y Platón, fueron escritas por autores británicos y forman parte del ideario renacentista-moderno que la autora denomina “*Ideal Commonwealths*” (2011: 36) en donde la existencia de los principios “idealistas e imposibles” de las eutopías son concebidos como estímulos de la fuerza que identifica y define el espíritu renacentista.

La descripción y conceptualización, sin embargo, dista de ser homogénea. Como atestigua Levitas, el problema de generar una taxonomía estable en torno al fenómeno utópico ha sido permanente a lo largo de su historia. Al enfrentar las eutopías “universales” se adoptan indiferentemente descripciones basadas tanto en la forma de las obras como en su supuesta función e incluso contenido. La posición hermenéutica personal de Levitas –funcional– es la que menos atención recibió durante la primera mitad del siglo XX, generando así una categorización arbitraria y, en muchos casos, contradictoria (Levitas 2011: 39).

De todas las narraciones eutópicas renacentistas, la más citada y reconocida históricamente ha sido la obra de Tomás Moro, responsable de la popularización del neologismo “utopía” para designar un espacio imaginario no localizable geográfica ni físicamente, en donde existe una comunidad social moral, material, ética, etc... “superior” a la contextual.

La incorrecta noción de que Moro se convirtió espontáneamente y de la noche a la mañana en el fundador de un nuevo género literario es infundada. Sargent, al igual que Kumar, matiza esta noción al proponer tradiciones eutópicas tanto en Occidente como en Oriente en donde Moro figura solamente como un eslabón más en una larga cadena de representaciones sociales que datan de mucho antes del advenimiento del Renacimiento. Particularmente interesante es la diferenciación entre “eutopías de gratificación sensual” y “eutopías de ciudad” (1994: 10 – 12) que resume de buena forma la posición de Moro: soñando una Edad Dorada de abundancia y, al mismo tiempo, reconociendo la necesidad y el camino del progreso marcado por la ciudad platónica, sin querer comprometer por ello los antiguos valores y privilegios aristocráticos de su clase. Moro viene, así, a ser el puente vinculante entre dos tradiciones eutópicas de órdenes distintos, una supra terrenal y otra profundamente humana.

Solo para orientar la discusión posterior en torno al surgimiento de las distopías en un mundo industrializado, hijo del ideario ilustrado y la filosofía humanista-liberal que ve sus orígenes durante el Renacimiento, dedicaremos este capítulo a hacer un breve comentario respecto a la forma eutópica de Moro y sus posibles vínculos con la

recientemente transformada sociedad europea que dejaba atrás un pasado medieval para adentrarse en la experiencia de la civilización progresista, humanista e ilustrada.

Yuri Kagarlitski ilustra el conflicto implícito en la obra de Moro entre un pasado estático y un presente en eterna renovación a partir de un efectivo contraste entre *Utopía* y una posible contrapartida cronológicamente contemporánea en el trabajo de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*.

Kagarlitski dedica un extenso análisis a la eutopía y lo que él denomina la “antiutopía”⁶ en su estudio de la ciencia-ficción a partir de la contraposición entre dos modelos utópicos en choque: por una parte *Utopía* y *La ciudad del Sol* y, por otro, la Abadía de Thelema en *Gargantúa y Pantragruel* (1532 – 1564). De acuerdo a su lectura, la Abadía representaría un espacio utópico en donde el factor determinante es la libertad de poder ser y hacer lo que se desee sin temor a limitaciones de orden moral ni de recursos, mientras que las utopías de Moro y Campanella representarían no-lugares que siguen muy de cerca el ideal platónico de *La República*, en donde la felicidad es alcanzada mediante una planificación exacta y meticulosa y una permanente conciencia de subsistencia en el tiempo mediante el establecimiento de un *statu-quo* “igualitario”.

“A primera vista los proyectos de sociedad ideal propuestos por Moro y Campanella tienen todas las ventajas ante la utopía de Rabelais. De hecho, no es así. Las utopías de Moro y Campanella distan de la plenitud del ideal como la de Rabelais. No se excluyen, sino que se complementan” (Kagarlitski, 1977: 297). Como revelan las palabras del crítico, se trata de dos modelos eutópicos que nutren sus bases de dos vertientes diferentes. En la obra de Rabelais el acceso a la felicidad está asociada al placer personal, mientras que en Moro y Campanella dicho acceso se corresponde con un orden social específico.

El tema del “acceso a la felicidad”, se puede argumentar, es el tópico central de todo planteamiento utopista. Las diferentes lecturas de lo que constituye la verdadera felicidad (tanto a nivel individual como colectivo) determinan que existan diferentes visiones de lo que es concebido generalmente como una sociedad “mejor”. La pregunta que se encuentra en el núcleo de toda eutopía y que solo se ha resuelto de forma momentánea a lo largo de la historia es qué es la felicidad, cómo obtenerla y, aún más importante, cómo construir un espacio en donde esta pueda preservarse *ad aeternum*.

⁶ Lo que Kagarlitski entiende en 1974 como “anti-utopía” actualmente responde a la nomenclatura estructural de “distopía”.

Krishan Kumar, al atender el tema de la obtención de la felicidad en los planteamientos eutópicos, define cuatro tipos generales de eutopías clásicas pertenecientes a la tradición occidental: el Paraíso judeo-cristiano o la pagana Edad Dorada, la tierra de Cockayne o el “cielo de los pobres” (la abadía de Thelema entraría en esta categoría), la eutopía milenarista y, por último, “la ciudad ideal” a la que pertenecerían las creaciones de Platón, Moro y Campanella (1991: 1–18). Con cada una de estas diferentes iteraciones del “mejor” lugar posible, Kumar identifica diferentes vías de acceso a la felicidad: Cockayne está identificado con la saciedad de los deseos básicos, el Paraíso con la armonía espiritual, el milenarismo con la esperanza y la ciudad ideal con el diseño perfecto. A través de la combinación e innovación de estos cuatro componentes el ser humano habría ideado diferentes visiones perfectas del futuro que “once established provides a map of quite different possibilities for speculating on the human condition” (19).

Estas vías primordiales de acceso a la felicidad verían progresivos cambios a lo largo del tiempo que las vincularían cada vez más con la política. A mediados del siglo XIX, por ejemplo, las primeras prácticas socialistas utópicas de Owen en Inglaterra y Fourier y Saint-Simon en Francia, planteaban que el acceso a la felicidad se encontraba intrínsecamente ligado a la experiencia comunitaria –posteriormente degradada en sectarismo–, noción que eventualmente sería duramente criticada por Marx y Engels por su injustificado idealismo y falta de contacto con la realidad.

En el caso de *Utopía* el acceso a la felicidad va de la mano con un orden social estricto, capaz de regir, administrar y ordenar a los seres humanos para el mayor beneficio de la sociedad. Como buen renacentista, Moro toma su modelo de las fuentes clásicas, principalmente de Platón, contrastando los múltiples problemas económicos, religiosos y políticos de su tiempo con la eficiente y armónica ordenación de la sociedad griega. El proceder se condice con la actitud general del momento histórico en que vive el estadista inglés: la Edad Media va dejando atrás su influencia poco a poco, el poder político y el eclesiástico se diferencian, se suceden las reformas protestantes y anglicanas, los ideales iluministas poco a poco van permeando en la escena intelectual y los planteamientos del Renacimiento, con toda su idealizado neoclasicismo, influyen las aspiraciones de la aristocracia y las clases gobernantes. En el plano económico, a medida que crece la idea de mercado, el poder adquisitivo fluctúa desde las oligarquías medievales a los nuevos comerciantes que comienzan, a su vez, a convertirse en un nuevo tipo de aristocracia que no reconoce ni el linaje ni la tradición como pilares de su poder, sino el dinero. Estos eventos, entre muchos otros, profetizan la evolución y el inminente cambio de una

sociedad supersticiosa, teocéntrica y tradicionalista a una antropocéntrica, artística, científica y urbanizada.⁷

El orden del sistema social presente en *Utopía*, diferente pero emparentado con el de *La ciudad del Sol*, es retroactivo; no pretende crear un imaginario ideal del futuro, sino que busca una restauración efectiva de un pasado glorioso de especial relevancia para el autor. Gómez atribuye esta característica al hecho de que lo que está transformándose en el período de Moro —y que aún sigue transformándose cuando Campanella escribe su obra—, es justamente el modelo cultural dentro del que los escritores crecieron y se formaron. La progresiva disolución de la aristocracia en manos de la nueva burguesía y la incapacidad de un Estado aún demasiado incompetente y “joven” en su consolidación como para otorgar garantías a las viejas familias, es lo que en la obra de Moro se cataliza como una especie de desesperación por volver a lo familiar, una búsqueda de paz ante la fractura de todo el molde social que él y su casta habían conocido y del que, evidentemente, sacaban el mayor provecho.

Kagarlitski entiende la obra de Moro como “el ideal político y social del Renacimiento” (302) mientras que Zygmunt Bauman ve el procedimiento escritural eutópico como “los planos de una rutina que se buscaba resucitar” (Bauman, 2004: 279). Quizás habría que reemplazar rutina por *statu-quo*, pues no es solo la actividad de la ciudad la que se modifica, sino todo su sistema social. Es un cambio silencioso y paulatino; una revolución del capital que arrastra y genera una progresiva reestructuración de todos los demás elementos que componen el entramado de la sociedad, desde los valores hasta las libertades civiles.

La eutopía de Moro, al igual que la de Campanella, se ampara en el ideal platónico de la creación de “la sociedad de los mejores” (la “eutopía de los filósofos”, según Kumar), en donde todas las normas sociales reflejan el máximo bien comunitario posible que, para el contexto renacentista del escritor, solo pueden encontrarse en el mundo clásico, como señala Gabriela Schmidt en su parafraseo de Alan Bony: “[...] the real ‘point zero’ in human history, the pre-Babylonian ‘nostalgia of non-difference’ More envisions as an ideal, is Classical Greece, not a nebulous Golden Age” (Bony en Schmidt, 2009: 38).

Kagarlitski, sin embargo, se muestra escéptico ante la posibilidad de una eutopía platónica en la narración. Su reflexión se basa en una supuesta incapacidad de Moro de adaptar sus ideas a los nuevos tiempos que se le presentan en el horizonte. Resulta muy

⁷ Recordemos que la obra de Moro fue escrita originalmente en latín, idioma manejado solo por la elite cultural de su tiempo y, por tanto, dirigida exclusivamente a un selecto grupo de intelectuales.

interesante la forma en que acontece este pseudo encubrimiento, pues, tras justificarlos como mecanismos pensados para asegurar el “bien común”, Moro recurre a ciertos mecanismos de coerción social ideados originalmente en *La República*, como la negación y prohibición de la familia y el libre albedrío (302). Estas estrategias sociales pueden haber sido admisibles dentro del contexto de Platón, pero en la nueva situación social de Moro, *ad portas* del Renacimiento y la proclamación de las libertades individuales que adquieren cada vez más relevancia en la escena política europea en la forma de reclamos de derechos (especialmente de índole económicos, religiosos y transaccionales), estas parecen medidas retrógradas y atrasadas para la conformación de un Estado ideal.

Lo cierto es que no solo lo positivo de la eutopía, sino, también, sus limitaciones, se cristalizan en el modelo escrito. Como ya hemos dicho, esta retroproyección de Moro a una Época Dorada se corresponde con el espíritu neoclásico que ve con ojos idealizadores las prácticas de Grecia y Roma como los “planos” a seguir para el establecimiento de una sociedad ideal.⁸ Esta es una de las características centrales de las eutopías: su voluntad a permanecer inalteradas con el paso del tiempo y a no reconocer dentro de su planificación el constante y necesario cambio que ha marcado por siempre la evolución de las sociedades humanas.

Unos de los primeros en denunciar a esta característica de lo eutópico como algo nocivo fueron Marx y Engels: “The significance of Critical-Utopian Socialism... bears an inverse relation to historical development. In proportion as the modern class struggle develops and takes definite shape, this fantastic standing apart from the contest, these fantastic attacks on it, lose all practical value and all theoretical justification” (Marx y Engels 1975: 515).

No ilusionados con las promesas progresistas “mágicas” de los procedimientos eutópicos conservadores, en el *Manifiesto Comunista* (1848) (al igual que *Socialismo: Utopía y Ciencia*) (1880) las prácticas eutópicas decimonónicas de Saint-Simon y Fourier son criticadas como desviaciones ficcionales de procedimientos históricos mucho más complejos y paulatinos. En palabras de Marx y, particularmente de Engels que se ilusiona y desilusiona con el owenismo inglés en reiteradas ocasiones, el comunismo no es un “estado que debe ser establecido ni un ideal al que la realidad debe ajustarse. Llamamos

⁸ En el análisis eutópico de Sargent las Edades Doradas se incluyen dentro de las primeras manifestaciones utópicas literarias, que siguen muy de cerca la influencia supra humana sobre la humanidad (*fatum*) que es posible encontrar en los mitos (*Op. Cit.*, pp. 9 – 10). Moro seguiría esta tradición, ya parcializada inicialmente por Platón al otorgar una mayor responsabilidad a la raza humana sobre su propia legislación social y definición de justicia más allá del destino dictado por los dioses.

[Marx y Engels] comunismo al movimiento *real* que abole el presente estado de la realidad”⁹ (Marx y Engels, 1975: 49).

La propuesta marxista hace una pregunta importante: ¿quién se beneficia con la clausura del tiempo que significa mantener una sociedad paralizada? Se adelanta con esto la sospecha de que, en última instancia, lo “bueno” de las sociedades eutópicas es, en realidad, positivo solo para un grupo en particular y no para el conjunto de la sociedad. El propio Moro ha sido generalmente criticado y puesto en duda frente a los planteamientos humanistas que le valieron su fama. H. G Wells, por ejemplo, veía una fuerte presencia negativa del utilitarismo en el inglés: “El whigismo de Moro desborda utilitarismo y no encanto de una flor” (Wells en Kagarlitski, 1977: 301), acusándolo de plantear en términos utópicos la posición política de los *whigs* ingleses del siglo XVII –inicialmente un grupo de campesinos puritanos del oeste escocés (*whigmores*), dos siglos más tarde disueltos casi por completo de la escena política británica– en vez de perseguir una pretensión poética.

Jacoby va aún más lejos y asegura que con Moro nacen al mismo tiempo tanto lo utópico como lo antiutópico. Su tesis se sostiene en la comparación de los principios humanistas de *Utopía* con la propia actividad de Moro en su servicio a la corona inglesa. La ferocidad con la que perseguía a los luteranos y las extremas medidas que contra estos aconsejaba (la mayoría de las veces quema en la hoguera), llevan a Jacoby a equipararlo con el inquisidor español Torquemada (2005: 49), coincidiendo en su juicio con la mayoría de los biógrafos del inglés. Más allá de la personalidad específica de Moro, sin embargo, es su figura histórica como estadista, abogado, hombre del Renacimiento, humanista, consejero del Rey, defensor de la fe católica, santo y mártir, lo que hacen de su vida una necesaria contrapartida que a veces pone en evidencia la incongruencia de las aspiraciones personales del hombre con la sociedad ideal que imagina:

Todo crece, desde la ambición del gobernante a las posibilidades del comerciante; a medida que la Modernidad se consolida como período histórico y realidad material las contradicciones internas del propio sistema se hacen más evidentes. Thomas More escribe para comprender mejor ese cambio social profundo que está produciéndose: ve con preocupación el ascenso de una nueva clase social, la burguesía comercial, y la pérdida progresiva del poder que otrora detentó la aristocracia, a la que él mismo pertenecía. (Gómez, 2009: 39)

La tendencia eutópica renacentista, entonces, es a volver sobre el pasado y anhelar un estado social “mejor”, estable, permanente y estático con la finalidad de reformar la sociedad contextual de acuerdo a los planos sociales de sociedades pasadas. Por su parte,

⁹ Mi traducción.

la visión contraria del marxismo propone que el cambio es necesario para que una sociedad se constituya como “saludable”. El propio Zamyatin, padre de la distopía del siglo XX, criticaba como las eutopías clásicas “ended history and change” (Jacoby, 2005: 12).

El rechazo del marxismo, sin embargo, no fue total, pues valoraba el espíritu idealista y positivo de las obras eutópicas al mismo tiempo que condenaba la forma de proceder de las mismas, centradas exclusivamente en la ensoñación sobre pilares de justicia y lógica que no especificaban ni graficaban las dificultades reales y empíricas del conflictivo proceso hacia la mejoría de la sociedad¹⁰.

La crítica marxista reposa sobre el hecho de que la ficción eutópica, desde un punto de vista político-histórico, se auto concibe como una narración correctiva. Se trata de una planificación que tiene por intención transformar el mundo de forma positiva y esta transformación, calificada como beneficiosa, es considerada un avance, un progreso: “The dominant concern is with utopia’s role in relation to progress –a progress assumed by almost all these writers. The main function identified with utopia is as an ideal which, while strictly speaking impossible to realize, nevertheless (in some unspecified way) helps history to unfold in a positive direction” (Levitas, 2011: 39).

Esta obsesión con la idea del “progreso”, del “avance” que beneficia a la sociedad a través de formas misteriosas, es una noción que el marxismo busca desenmascarar a toda costa, pues se trata de una ficción que culmina con la creación de un Estado perfecto que nace a partir de la nada. El rechazo al utopismo y en particular a las eutopías clásicas se corresponde con un deseo de verdadera evolución “más allá” de las falsas promesas de un sistema corrupto, lo que en la mayoría de los casos significa un enfrentamiento y evaluación negativa de las bases renacentistas (posteriormente liberales y neoliberales) de las eutopías. El marxismo, en otras palabras, pone su énfasis no en el resultado del Estado ideal (que creen, por cierto, imposible de realizar en la medida en que no puede nunca ser un Estado único en el tiempo), sino en el proceso que lleva a la consecución de este ideal.

Uno de los marxistas más completos y críticos a la vez, tanto del sistema liberal como del joven e imperfecto aparato ideológico de izquierda, que atiende al problema del proceso fue Georges Sorel, pensador y político francés que en 1908 publicó *Réflexions sur la violence*, un controversial e interesante tratado en donde retoma la clásica idea de Marx de la lucha de clases y la hace parte de una ontología cultural que considera la violencia como su principal medio evolutivo.

¹⁰ Probablemente la mejor revisión histórica contemporánea de la relación entre marxismo y utopismo la encontramos en Levitas, R. *The Concept of Utopia*. Oxford: Peter Lang, 2011.

El resultado de la búsqueda del filósofo político es lo que denomina “mitos sociales”, a saber: “means of acting in the present” (Sorel, 1999: 116) que determinan el porvenir social de una comunidad específica a partir de experiencias históricas que poseen tal importancia que se vuelven determinantes al momento de definir a la humanidad y cualquier aspiración o motivación de la misma frente al orden social:

Experience shows that the *framing of the future in some indeterminate time* may, when it is done in a certain way, be very effective and have few inconveniences; this happens when it is a question of myths, in which are found all the strongest inclinations of a people, of a party or of a class, inclinations which recur to the mind with the insistence of instincts in all the circumstances of life, and which give an aspect of complete reality to the hopes of immediate action upon which the reform of the will is founded. (Sorel, 1999: 115)

El mito social que a Sorel le importa es el de la “huelga general” sindicalista: “the *myth* in which socialism is wholly comprised” (118), proceso que, a su juicio, engloba la totalidad de la propuesta marxista de la violencia de la lucha de clases que puede acabar con el régimen liberal-capitalista. Al igual que Marx, Sorel identifica la presencia del utopismo como un obstáculo a superar, un proceso equivocado, dado que “[the] politicians have nothing to fear from the utopias which present a deceptive image of the future to the people” (119).

Las “imágenes engañosas” son las eutopías clásicas de extrema abundancia, paz y orden, derogadas de cualquier veracidad frente al advenimiento de la sociedad industrial. El mito de la huelga general promueve la idea de un conflicto y un enfrentamiento explícitamente violento que eventualmente llevaría al nacimiento de la sociedad socialista. Esta sociedad ideal, sin embargo, no puede constituirse como una eutopía pues, a diferencia de estas, se construye sobre los principios del cambio, no de la estabilidad; en otras palabras, la visión es que a toda revolución siempre le sucede una siguiente revolución que mejorará aún más la sociedad. Sorel comprende esto y está de acuerdo con el planteamiento básico de Marx que entiende el procedimiento de mejoría social de Occidente como un proceso, no un estado. De la misma forma, el mito de la lucha de clases promueve el movimiento hacia la reconstrucción social que las ficciones eutópicas no hacen más estancar debido a su fijación sincrónica idealizada en un lugar que históricamente no tiene presencia, pues “utopias have no place in economic conflicts” (Sorel 1999: 129).

A los ojos del marxismo moderno, *Utopía* es una narración ubicada en medio de dos polos que el socialismo al mismo tiempo valora (el espíritu idealista y soñador) y condena (la adquisición de un Estado social superior sin lucha de clases), representando

así la ambivalencia de un procedimiento cultural aún muy temprano en donde la separación de los poderes gubernamentales, el papel administrativo del Estado moderno y la desintegración de las antiguas castas aristocráticas, con la subsecuente formación del proletariado, se encuentra aún en estado larvario.

Cuando la eutopía reconoce el cambio como parte central de su constitución debe renunciar al control. Algo similar a esto es lo que podemos ver en el episodio de la Abadía de Thelema en *Gargantúa y Pantagruel*, obra que Kagarlitski ve como eutópica no en realidad por el modelo que propone, que es extremadamente caótico, satírico y confuso, sino más bien por la filosofía “nueva” que respira, algo que Jacoby incluiría dentro de su incompleta tradición de “utopistas iconoclastas”. En el horizonte del autor francés, la sociedad existe en una especie de conjunto indivisible de seres humanos y Naturaleza; conjunto que no responde al orden ni a las limitaciones civilizadas y que es, por sobre todo, tremendamente imperfecto: “Moro y Campanella partían, según les parecía, de lo efectivamente realizable en su época. Rabelais, de una especie de «milagro». *Gargantúa y Pantagruel* no era, en su parte utópica, un modelo a imitar. Pero precisamente porque esta utopía no pretendía ser perfecta, podía perfeccionarse” (Kagarlitski, 1977: 307).

A diferencia de Moro y Campanella, la abadía de Thelema en la obra de Rabelais sí se proyecta hacia el futuro, no como modelo, sino como potencial. En términos prácticos, la abadía permite el acceso a la libertad sin sacrificar con ello ningún aspecto de la libertad individual; sin embargo, desde un punto de vista social, se prueba como un modelo inviable pues se encuentra basado exclusivamente en la obtención egoísta de los deseos personales y no en la formación de un vínculo social en común. En otras palabras, es pura entropía social.

En este sentido, el episodio se revela como más utópico en su potencial que eutópico en su realización, pues se centra más en las posibilidades de perfeccionamiento de la sociedad que en su efectiva concreción. Como dice Kagarlitski, en la abadía es posible observar todo el potencial de la utopía, pues solo en un mundo que no es perfecto cabe la esperanza de imaginar la perfección, principio que coincide al menos en espíritu con las críticas del marxismo sobre las eutopías clásica y su abismal quietud cultural. Cierta grado de entropía, de resistencia a la hegemonía, es necesario para cualquier constitución social ideal; en otras palabras, la única perfección es la ausencia de perfección, noción que las distopías tendrán mucho más en claro que las eutopías.

Si bien el episodio no compone la totalidad de la obra de Rabelais y su relevancia es y ha sido discutida con anterioridad¹¹, aquí la mencionamos no necesariamente con la finalidad de proponer un modelo eutópico alternativo al renacentista; de hecho, todo lo contrario, pues la obra de Rabelais es tan humanista como la de Moro y trabaja muchos de los mismo tópicos sociales (igualdad, ley, orden, etc...), solo que los subvierte de forma carnavalesca siguiendo principios no idealistas sino satíricos que buscan criticar el sistema de jerarquías y orden monacal heredado de la Edad Media. En este sentido, Rabelais se encuentra más cerca de Swift y de la tradición distópica vinculada a la sátira y la ironía que a los ideales progresistas e idealistas del autor inglés.

No nos detendremos aquí a analizar en extenso el trabajo de Rabelais ni a prolongar la comparación con Moro. Si mencionamos el episodio de la abadía es solo para resaltar el contraste con *Utopía* y para rescatar su voluntad proyectiva, elemento central en la evolución progresiva desde la ilusión del estado eutópico hacia el proceso de descomposición social distópico que tanto el marxismo como la ciencia ficción comenzarán a delatar desde diferentes frentes hacia finales del siglo XIX.

Lo que Rabelais integra en su micro comunidad eutópica a través de la inversión de los procedimientos sociales civilizados comienza a evidenciar una tendencia disconforme y explícitamente crítica que se volverá cada vez más relevante con el transcurso del tiempo tanto en el campo filosófico como en el literario, diferenciando para siempre los ideales humanistas e ilustrados del Renacimiento con la aterradora experiencia moderna: “Utopias seek to emancipate by envisioning a world based on new, neglected or spurned ideas; dystopias seek to frighten by accentuating contemporary trends that threaten freedom” (Jacoby, 2005: 12–13).

Así, podemos declarar a modo de síntesis, que al igual como la contradictoria figura de Moro se plantea como el reverso antiutópico a su anverso ficcional eutópico, de igual forma, lo que la eutopía pretende ser crea las bases de lo que eventualmente se convertirá en distopía. El voluntario estaticismo y la visión regresionista e idealizadora, la falta de consciencia y reflexión en los procesos sociales, la injustificada y acrítica fe en el progreso y la sospecha constante de que el bien social no es realmente obtenible para todos ni que puede llevarse a cabo sin peligrosos sacrificios personales y colectivos de por medio, serán

¹¹ Levitas menciona como bastante particular la elección de Marie Berneri en *Journey Through Utopia* de incluir la obra de Rabelais junto a las clásicas eutopías renacentistas de Bacon, Campanella y Moro. Se explica la elección dada la metodología taxonómica de la autora basada en contenido más que en función, lo que la lleva a desechar cualquier obra que pudiera ser considerada “tratado político” o de utilidad práctica más que ficcional. Ver el capítulo “Ideal Commonwealths” en *The Concept of Utopia*. Londres: Peter Lang, 2011. Pp. 11 – 40.

algunos de los elementos claves de la composición eutópica que, tras el paso del Renacimiento a la sociedad industrializada, las distopías retomarán con especial ahínco. Desde una visión profundamente irónica, pues, se puede plantear que: “dystopias are commonly viewed not as the opposite of utopias but as their logical fulfillment” (Jacoby, 2005: 8).

2.2. Antecedentes distópicos: un moderno terror a la desaparición

La distopía es una manifestación literaria extraña, híbrida como pocas y con un origen tan peculiar como ambiguo. Nunca existió una corriente de artistas distópicos o un movimiento filosófico y/o estético, ni si quiera académico (al menos hasta los años 70), que otorgara luz sobre esta particular expresión literaria.

El origen de la distopía reposa en su cualidad fundamental de ser una expresión literaria reactiva y consciente tanto de su contexto como de su calidad de producto cultural. Es el producto de un antiutopismo autoconsciente, y, por lo tanto, una forma literaria estrictamente moderna que nace y reconoce su lugar al interior del mercado desde donde opera para subvertir, apoyar o contradecir los “modos de producción” modernos y postmodernos por igual.

Si la eutopía se aliaba de la reflexión especulativa para proponer ideales atemporales basados sobre principios morales abstractos, la mayoría anclados en un pasado idílico, la distopía encuentra su mejor compañero en el presente y en la crítica. El futuro distópico se proyecta como el peligro frente al abuso de los bienes en la abadía de Rabelais, como un proyecto inconexo, confuso y peligroso, muchas veces sin sentido y generalmente caótico frente a una lógica opresora exagerada hasta el absurdo.

A diferencia de la eutopía, entonces, propuesta desde sus orígenes como un lugar sin tiempo ni presencia histórica, pero consolidado física, social y políticamente en la ficción, la distopía se revelará cada vez más como un producto que entra en el devenir histórico de la humanidad como una eventual narración crítica e irónica del presente a partir de un especulativo futuro ficcional en donde el fracaso ya ha acontecido.

Así, resulta curioso y revelador de la evolución de la forma literaria que la primera vez que se tenga un registro de su uso terminológico sea en la esfera política inglesa, cuna del género eutópico. La primera vez que la palabra “distopía” es utilizada públicamente fue el 12 de Marzo de 1868 por parte de John Stuart Mill, conocido escritor, filósofo y

político inglés que, dirigiéndose a la Cámara de los Comunes respecto a un problema concerniente a reparticiones de tierras, dijo:

Does the noble Lord really think it possible that the people of England will submit to this? I may be permitted, as one whom, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favor is too bad to be practicable. (Mill, 1988: 248)

Independientemente de que el concepto en cuestión esté aquí puesto al servicio de un debate político, es interesante como Mill establece una primera temprana diferenciación entre eutopía y distopía¹². Las identifica como contrarias, polos opuestos de una misma actitud que tiene referencia directa con pensar el futuro (utopizar). El propio pensamiento filosófico de Mill, como veremos más adelante, se moverá ambigua y pendularmente entre la eutopía y la distopía, imaginando futuros mixtos en donde el control y las libertades se ponen al servicio del bien común, pero fallando en última instancia en definir qué es el “bien común” y quien es el encargado de definirlo y hacerlo valer.

También resulta prudente entender esta polarización, desde ya, como falaz en su construcción. “Bien” y “mal”, huelga decirlo, no son preceptos estables ni mucho menos permanentes a lo largo de la historia; sus definiciones han sido siempre atingentes a los contextos históricos y han mutado tanto como los propios seres humanos. Hablar entonces de “el mejor lugar posible” o “el peor lugar posible” resulta, a lo menos, problemático desde un punto de vista objetivo. ¿Sería justo comparar el “buen lugar” de Moro con el “mal lugar” de Orwell sin detenernos, primero en los sistemas de pensamiento que sostienen dichas definiciones (evidentemente distintos) y, segundo, en los contextos propios de los autores (igualmente dispares) a la hora de definir dichos espacios?

Y aun habiendo hecho todas estas particularizaciones, ¿cómo escapar a la temporalidad, al contexto inmediato de las obras? Aquí es donde reposa la falacia, pues lo que se concibe generalmente como el factor fundamental a la hora de separar distopía de eutopía es un elemento moral no estable, contextual y extremadamente ambiguo dependiendo del prisma bajo el cual se examine.

La distopía es, nuclearmente, otra forma de utopizar, una alternativa actualizada de la eutopía positiva renacentista en formato negativo. Ambas comparten ese “impulso

¹² El término se volvería oficialmente parte del aparato crítico literario a partir de la antología publicada por J. Max Patrick, *The Quest for Utopia* (1952).

utópico” que imagina el futuro especulativamente, por lo tanto si admitimos una separación de categorías no será basándonos en el contenido moral de las obras (buenas vs malas), sino en su *actitud* ante el acto de utopizar. En esencia, pues, mientras entenderemos las eutopías como procedimientos utópicos positivos (es decir, que buscan resaltar cualidades contextualmente consideradas como positivas) con sus propias herramientas y objetivos particulares, las distopías formarán parte del extremo negativo del espectro, en donde tanto las estrategias narrativas, poéticas y retóricas como los objetivos textuales serán diferentes.

No se trata, por tanto, de una polarización horizontal sobre la línea de la utopía, sino transversal a esta, siendo el nuevo corte que atraviesa la paralela utópica la actitud frente a la acción de utopizar, hecho que quedará en evidencia una vez que nos adentremos en las distopías de las últimas décadas del siglo XX en donde es imposible pensar el peor de los futuros sin su contrapartida positiva. Como advierte Moylan: “Joining both possibilities in a new dialogic tension at work within a familiar anti-utopian form, the story emerges as new literary mutation, not an anti-utopia but a dystopia that speaks eloquently and effectively to its times” (Moylan, 2000: 121).

L.T Sargent acuña la expresión “*dystopian turn*” para referirse al momento histórico en que las distopías se vuelven relevantes dentro del acontecer literario occidental durante la primera mitad del siglo XX¹³ (también denominado como la etapa de las “distopías clásicas”); sin embargo, previo a este giro que reforma la actitud utopista desde la reflexión filosófica a la crítica socio-política, ya existían antecedentes literarios a finales del siglo pasado que adelantaban muchos de los elementos temáticos que las distopías posteriores al *dystopian turn* trabajarían. Novelas como *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, *The Iron Heel* (1908) de Jack London y “The Machine Stops” (1909), de E. M. Foster, solo por mencionar cuatro pioneros de la actitud distópica, encontraron su primer eco formal en *Nosotros* (1921) del escritor ruso Yevgeny Zamyatin.

Particularmente central fue la figura de Wells, constituido como uno de los padres de la ciencia ficción y valorado tanto por la calidad estructural de sus obras (fundaría, no en vano, muchos de los tropos regulares que eventualmente darían forma al género literario) como por su insistencia en metodológica en mostrar, a través de la ficción, una voluntad por criticar los problemas del ser humano presente a través la ficcionalización

¹³ La expresión se refiere particularmente al cambio en la perspectiva literaria de las utopías posterior a la Segunda Guerra Mundial, con especial énfasis en la experiencia inglesa. En *Per una definizione dell' utopia: Metodologie e discipline a confronto* (1992), Raffaella Baccolini otorga un acabado análisis de las etapas evolutivas de la eutopía y su cauce final en la distopía durante esta época transicional.

del futuro: “From the publications of *Anticipations* in 1900, this became the major concern of H.G. Wells: how to avoid the bad future he saw as inevitable if men would not *plan* for a better one, and how to act in order to bring a better future into being” (Scholes & Rabkin, 1977: 21). Wells creía en la prevención de los males a través de la planificación, pero siempre se mostró siempre muy escéptico frente a la actitud excesivamente optimista frente al progreso que otros autores de ciencia ficción, como Julio Verne, mostraban. Por esta razón es que se considera a Wells como el primer inspirador oficial de la actitud distópica literaria dentro de la producción anglosajona.

La primera verdadera distopía estructural, que tomó la actitud de Wells y la proyectó sobre un modelo social descrito en detalle y que también hizo explícita una de las preguntas claves de las distopías clásicas, a saber, ¿puede la felicidad humana existir sin libertad?, fue *Nosotros* de Zamyatin. En el universo de pesadilla del escritor ruso, un mundo “convertido” en un Estado Unido (la elección del nombre no es casual) en donde toda personalidad se ha reducido a números y toda actividad humana es regulada desde, por y en beneficio de la esfera social político-pública, hace gala de muchos procedimientos textuales que eventualmente se volvería clásicos de las prácticas distópicas modernas: la utilización del testimonio como formato textual (específicamente el diario o la memoria), la narración en primera persona, la coercitividad ejercida políticamente, el control de la masa, la utilización del miedo, etc...

Si Wells se encargó de hacer posible la crítica del presente a través de la ficcionalización del futuro, Zamyatin fue el responsable de puntuar los problemas claves de la experiencia moderna, extendiendo su visión más allá de la “prevención” y hacia la denuncia. También fue el responsable de acunar el modelo retórico y formal de la distopía clásica, acertando a describir con él los problemas más graves derivados de la reciente experiencia moderna. El tono irónico y escéptico propio de las distopías de mediados del siglo XX se lo debemos, en gran medida, al trabajo del escritor ruso: “Zamyatin extended the range of science fiction by making dystopian literature a vehicle for the most searching kind of human self-reflection” (Scholes & Rabkin, 1977: 207).

Estas primeras “proto-distopías”¹⁴ vieron la luz al mismo tiempo que Occidente comenzaba a tomar conciencia del advenimiento de la industrialización, haciendo reales muchos de los temores que dese su atalaya de cristal intuyó en su momento Moro. La

¹⁴ Llamamos “proto-distopías” a las obras de cualidades, tópicos, planteamientos y/o actitudes distópicas publicadas antes del advenimiento y la popularización de la ciencia ficción como género de consumo, particularmente a aquellas que vieron la luz antes de producirse el *dystopian turn* tras la Segunda Guerra Mundial.

burguesía se estableció como una fuerza social poderosa y demandante de derechos y libertades, el mercado comenzó a adquirir cada vez más importancia y las oligarquías aristocráticas perdieron su antiguo poder sostenido por la tradición.

Esta es la primera modernidad histórica que Jürgen Habermas distingue para Occidente, la heredera del proyecto Iluminista del siglo XVIII. Siguiendo los planteamientos de Max Weber, Habermas coincide en señalar en “Modernidad: Un proyecto incompleto” que una de las grandes herencias culturales del Iluminismo fue la separación entre ciencia, moralidad y arte, lo que posteriormente habría promovido la institucionalización de estos mismos en el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. Esta progresiva separación de saberes llevaría progresivamente a una paulatina autonomía de campos hasta entonces unificados (siendo el religioso-político el de mayor importancia durante la Edad Media).

El racionalismo del siglo XVIII habría sido, según Habermas, el principal propulsor del discurso cognitivo-instrumental y la moral-práctica occidental, elementos que posteriormente resumiría en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) como la fuerza de la “modernización”, movimiento que eventualmente llevaría:

[...] a la formación del capital y a la movilización de recursos, al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implementación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas, etc... (Habermas, 1989: 12)

De todos los elementos que Habermas señala como consecuencias del proyecto racionalista-iluminista, dos adquirirán especial importancia durante el siglo XIX y XX: el político democrático y el económico neoliberal. Como señala Gómez, la modernidad industrial posterior al siglo de las luces se sostiene sobre la retroalimentación positiva entre un sistema de derechos determinado democráticamente y un mercado autorregulado en base a la oferta y la demanda (55). La simbiosis funcional de ambos sistemas resulta clave para el funcionamiento del proyecto social progresista, pues en la medida en que el mercado liberal permite y promueve la subsistencia de aquellos con poder adquisitivo, la democracia promete y entrega mayores libertades ciudadanas, potenciando de tal forma una relación social desigual que no lo parece, dado que ambos sistemas alimentan constantemente la noción de “igualdad participativa”. La modernidad representa, en suma, la promesa de acceso al poder y a los privilegios económicos para aquellos que históricamente se habían visto marginados de estos por razones de determinismo biológico o social. La promesa, sin embargo, queda por siempre incumplida pues la sociedad

moderna, en lugar de potenciar la igualdad económica y de derechos, promovió la alienación y la corrupción de los valores (católicos, en gran medida):

Posiblemente uno de los mayores errores en los que incurre un sistema político es la creación de un diseño social para el sujeto pero sin el sujeto. O lo que es lo mismo, toda regulación social implica una articulación normativa que, en algún punto, será invasiva y podrá percibirse como totalizadora. Sea este el precio de la paz social o de la eficacia normativa, tanto da, lo cierto es que el proyecto filosófico moderno, que piensa al sujeto en su constante interacción con el sistema político que lo envuelve y con el mundo que lo rodea, acaba certificando la imposibilidad de articular un pensamiento sistemático que dé cuenta de lo que sucede en el interior del sujeto asediado por tantas y tan diversas fuerzas. (Gómez, 2009: 55)

La sociedad moderna como un proyecto “para el sujeto pero sin el sujeto” constituye el primer punto de desbaratamiento de las promesas progresistas, pues en la misma medida que las corrientes psicoanalíticas y marxistas comenzaban a rescatar la presencia e importancia del Yo y de los oprimidos, la sociedad se volvía cada vez más insensible a su presencia, invisibilizando al sujeto individual en beneficio de la masa anónima. Ese conjunto que antaño se dividía en castas claras, con derechos diferenciados, privilegios, responsabilidades y actividades estrictamente constreñidas a la ontología particular de cada ser humano (el campesino, el comerciante, el Rey), con la llegada de la industrialización se convierte en un grupo difuso, invisible y mudo. Se habla de posibilidades adquisitivas, de saltos sociales, del fin de la pobreza, siempre y cuando se trabaje¹⁵, pero ¿para quién? El empleador ya no está sentado en un trono a la cabeza de un feudo, sino que escondido tras la burocracia de un sistema económico que lo protege y alimenta.

En torno al tema del trabajo, resulta relevante considerar el análisis que Marx realiza en los *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844* en donde se postula que el trabajador, antiguamente vinculado a su trabajo por medio de la elaboración de productos que eran directo resultado de su propia actividad laboral, como en el caso de la producción artesanal o gremial, en la sociedad industrial se convierte en un engranaje más de la máquina de producción en serie. En esta transición el sujeto debe sacrificar la identidad que lo unía a su trabajo para obtener lo que lograr insertarse en el mercado y la transacción

¹⁵ El “sueño americano” es un excelente ejemplo de las aspiraciones filosófico-humanistas modernas mitificadas al máximo. El “*self made man*” es aquel que ha ascendido socialmente a un punto de comodidad absoluta (comodidad de consumo, por supuesto) en dónde nunca le ha de faltar nada, tras toda una vida de trabajo sacrificado; sin embargo el mito no reconoce en su génesis la muerte de la meritocracia y de los valores sociales necesarios para posibilitar dicho ascenso de forma armónica. La América que imagina el mito no es menos eutópica que Oceanía.

del dinero; es decir, el sujeto debe sacrificarse a sí mismo en el trabajo que debe realizar para sobrevivir. El resultado, para Marx, es fatal:

Till now we have been considering the estrangement, the alienation of the worker only in one of its aspects, i.e., the worker's relationship to the products of its labor. But the estrangement is manifested not only in the result but in the act of production within the producing activity, itself. How could the worker come to face the product of his activity as a stranger, were it not that in the very act of production he was estranging himself from himself? The product is after all but the summary of the activity, of production. If then the product of labor is alienation, production itself must be active alienation, the alienation of activity, the activity of alienation. In the estrangement of the object of labor is merely summarized the estrangement, the alienation, in the activity of labor itself. (Marx, 2000: 30)

Si el producto del trabajo es la alienación, entonces la actividad misma de trabajar ha de ser necesariamente perjudicial para el sujeto. La conclusión de Marx resulta devastadoramente cierta a la luz de los procesos modernizadores de la Europa industrializada, especialmente en Inglaterra y Francia. La progresiva invisibilización y desensibilización del trabajador para con su entorno iría mucho más allá de la actividad laboral proletaria, extendiéndose como un símbolo de los tiempos en casi todos los ámbitos del quehacer humano.

Ortega y Gasset en su conocida obra *La rebelión de las masas* (1930) denunciaba esta característica particular de la sociedad moderna, donde lo “único” había pasado a convertirse en lo “común” a partir de un proceso de cualificación normativa de la muchedumbre, anteriormente solo considerada en sus aspectos cuantitativos:

No se entienda, pues, por masas, sólo ni principalmente «las masas obreras». Masa es el «hombre medio». De este modo se convierte lo que era meramente cantidad –la muchedumbre– en una determinación cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico. ¿Qué hemos ganado con esta conversión de la cantidad a la cualidad? Muy sencillo: por medio de ésta comprendemos la génesis de aquella. Es evidente, hasta perogrullesco, que la formación normal de una muchedumbre implica la coincidencia de deseos, de ideas, de modo de ser, en los individuos que la integran. (Ortega y Gasset, 1930: 145)

Así, no es casualidad que el homónimo K. de Kafka (apenas una letra anónima), por ejemplo, se pierda entre laberintos de burocracia o que mire perplejo y aterrorizado a los oficiales que lo retienen en su hogar sin entender qué ha hecho o, más explícitamente, qué es lo que lo hace diferente de los demás. Ser único genera angustia, desazón y una irremediable sensación de particularidad que conlleva riesgos serios en una sociedad donde la normalidad es un credo y una aspiración pública. La crisis de la identidad es una de las

conflictivas modernas de mayor interés para la literatura distópica. El sendero que las protodistopías exploran con el cambio de siglo es el de la pregunta por el Yo: dónde habita y qué le sucedió, pues, como London, Wells y Zamyatin sospechan, en algún momento desapareció para convertirse en un número en serie. En el futuro no hay personas, solo cifras o masas que representan a entes carentes de cualquier cualidad distintiva (Eloi y Morlocks), y eso causa uno de los más grandes sentimientos que motiva y fortalece el nacimiento de la distopía: el miedo.

José Antonio Marina en su *Anatomía del miedo* (2006) describe este particular terror humano a desaparecer (o ser señalado como “diferente”) al interior de los llamados “miedos sociales”:

En el caso del ser humano, detrás de los ojos hay una subjetividad que juzga y, a partir de esa evaluación, acepta o rechaza, quiere u odia, acoge o ataca. Y cuando una persona necesita angustiosamente esa aceptación, ese reconocimiento, esa corroboración de la propia existencia, esa mirada que es una sentencia perpetuamente demorada, en el aire, le aterra. Está en juego su propia identidad, que, en este caso, no se construye de dentro afuera, sino de fuera adentro. Lo que parezco es lo que soy. (Marina, 2006: 184)

La propuesta de Marina describe una dependencia social natural de la especie humana a observarse a sí misma a través de la mirada de los demás. Si no existe una diferencia entre yo y el otro la asimilación es inevitable y, en ella, la disolución absoluta del propio ser. Para llegar a esta disolución última del “uno” en el “todos”, sin embargo, el miedo ha debido instalarse previamente en la sociedad como un mecanismo de control público, pues como advierte Marina: “quien puede suscitar miedo se apropia hasta cierto punto de la voluntad de la víctima” (42).

Si, como Jean Delumeau asevera en *El miedo en Occidente* (2012), el miedo moderno comienza a partir del fin de la Edad Media en el siglo XIV y se expande, cada vez menos religiosa y más laicamente a lo largo de Europa y el mundo, coincidiendo a la vez con el establecimiento y éxito de una clase acomodada y burguesa, es solo razonable pensar que los poderes económicos y políticos de la era industrializada hicieron un uso práctico del mismo en detrimento de las libertades civiles de aquellos con menor representatividad al interior del esquema liberal de mercado. La alienación a manos de la masa, indudablemente, cumple en este proceso un papel muy importante.¹⁶

¹⁶ “Cuando a una persona se le convence de que no tiene salida, de que no puede aplicar ninguna solución a su problema, que si actúa malo y si no actúa también, hemos abierto la puerta al pánico o a la depresión. Ambas cosas están relacionadas como veremos al tratar de la personalidad vulnerable. La desesperanza es el gran aliado del miedo” (Marina, 2000: 54).

Ya volveremos más adelante sobre la idea de la dominación a través del miedo en el apartado dedicado al poder. Baste aquí simplemente distinguirlo como un constituyente cultural central de la experiencia moderna que adquiere especial preponderancia tras los cambios políticos y económicos del siglo XVIII, XIX y XX que Marx, como tantos otros, denunciaron: “Todo lo que hace que una persona se sienta acorralada, todo lo que vuelve imprevisible el mundo o todo lo que convenza de la incapacidad para controlar la situación, implanta el miedo” (Marina, 2006: 54).

El terror frente a lo que la masa representa, a la pérdida de libertad individual, a la coerción para no actuar autónomamente y formar parte de una sociedad alienada, serán parte de los temas lo que los distópicos clásicos retomarán con mayor claridad, fuerza y enfoque al criticar en sus narraciones las atrocidades humanas, políticas y económicas de un proyecto social fracasado.

3.0. DISTOPIAS CLÁSICAS: *A BRAVE NEW WORLD* (1932), *1984* (1949) Y *FAHRENHEIT 451* (1953)

Desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX la cuestión utopista, entendida abstractamente como parte de la voluntad imaginativa humana, se encontraba siendo discutida abiertamente dentro de los círculos intelectuales de la época. Las reflexiones culturales provocadas por el rechazo de Marx y Engels a la utopía tanto en lo teórico como en lo práctico, provocaron diversas réplicas a lo largo de la primera mitad del siglo XX en la forma de intentos progresivos por reconciliar la fuerza idealista del utopismo con la mecánica práctica y empírica del marxismo. Ernst Bloch (1885 – 1977), primero, y Herbert Marcuse luego (1898 – 1979), ambos alemanes emigrados y nacionalizados norteamericanos (el segundo parte de la Escuela de Frankfurt), se preocuparon por encontrar vías conciliatorias entre utopismo y marxismo.

Ruth Levitas reconoce que el encuentro entre marxismo y utopismo es siempre problemático cuando advierte que la propuesta de Bloch, el llamado “Principio Esperanza”, puede ser entendida tanto como un encuentro desafortunado entre misticismo romántico y marxismo, como también un intento legítimo por intentar rehabilitar la utopía al interior de una doctrina que la rechaza (2011: 97). Menos problemático pero igualmente relevante, Marcuse intentaría, desde el punto de vista de Levitas, integrar la idea de utopía al marxismo desde la transformación de las necesidades: “[...] the replacement of false needs by true needs, whose satisfaction demands the transcendence of alienated labour” (151).

El debate al interior de la escuela marxista durante la primera mitad del siglo XX respecto a la factibilidad de reintegrar la utopía como un concepto práctico y útil para la filosofía no reconocía, sin embargo, un lugar especial para la producción literaria. El utopismo, como impulso anhelante, graficado en la idea del “Aun-No” de Bloch, estaba teóricamente desligado de las formas que tomaba y el contenido al que atendía, por lo que

las preocupaciones de los teóricos marxistas nunca ahondaron en las diferenciaciones específicas de la literatura del período.

Fue la práctica y definición del nuevo género de la ciencia ficción, a principios del siglo XX, el encargado de definir los límites del utopismo en su vertiente literaria, proceso muy confuso que, al mismo tiempo que permitió cristalizar las intenciones críticas de los autores anglosajones de finales del siglo anterior, al mismo tiempo popularizó y desintelectualizó gran parte del contenido crítico de las mismas obras.

La problemática definición de lo distópico literario es atribuible a dos causas: primero a la vaga denominación genérica de la ciencia ficción a partir de 1926 por Hugo Gernsback, fundador de la revista *Amazing Stories* del mismo año. Dada la novedad y reciente popularidad de los escritos *pulp*, Gernsback acuñó el término “ciencia ficción” (inicialmente “cientificación”) para referirse a la literatura no mimética de su momento (Moreno, 2010: 346), pero no cuidó demasiado el establecimiento de límites claros en su definición, como atestiguan Scholes y Rabkin: “Un relato del tipo de los Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas” (1977: 48), lo que propició una aglomeración de textos formalmente muy diferentes en un mismo grupo.

Esta ambigüedad genérica explicaría el que muchas obras antecedentes de la distopía, como *Looking Backward* de Bellamy (1888) y la ya citada *Nosotros* (1921) de Zamyatin, fueran clasificadas de inmediato como representantes de la ciencia ficción, emplazamiento genérico que solo vendría a reforzarse con el *boom* de las distopías clásicas durante la segunda mitad del siglo (Moreno, 2010: 346).

El epíteto “clásico”, como ya hemos visto, omite flagrantemente la historia evolutiva de la distopía que comienza a gestarse con las actitudes antiutopistas subyacentes en las eutopías premodernas; sin embargo, también, permite diferenciar la nueva actitud utopista del siglo XX que se condice con el reconocimiento de un nuevo momento histórico para la humanidad. Para referirse a este conflictivo período, Kingsley Amis acuña el término “nuevos mapas del infierno” en su estudio homónimo de 1960 (*New Maps of Hell*), en donde define las nuevas aproximaciones utopistas de temática social de la ciencia ficción como derechamente distópicas.

La categorización, sin embargo, es ambigua. Algunos estudiosos culturales, como Baccolini y Moylan, optan por declarar la época “clásica” de la distopía iniciada a partir de 1921 con *Nosotros* (Baccolini, R. & Moylan, T., 2003: 6), mientras que aquellos con mayor sensibilidad literaria que cultural, particularmente los teóricos de la ciencia ficción,

consideran que a partir de *A Brave New World* (1931) es cuando efectivamente se lleva a cabo el *dystopian turn* adelantado por Sargent.

Se trata de una discusión casi anecdótica, pues la escasa separación de años no representa en absoluto un obstáculo para comprender las ideas que los diferentes autores tienen en común; sin embargo, dadas las similitudes geográfico-temporales existentes entre los tres autores comúnmente considerados como “clásicos” (Ray Bradbury, George Orwell y Aldous Huxley), preferimos entender a Zamyatin como el puente que permite catalizar las dudas y temores de los pioneros de principios de siglo en las certezas y duras críticas de los tres anglosajones que escriben hacia mitad del siglo.

El miedo a la compleja experiencia moderna es, indudablemente, el vínculo que permite la conexión entre el comienzo y la mitad del siglo. La distopía clásica es una forma literaria profundamente consciente del irónico resultado de la desproporción entre progreso y desigualdad que se produce mientras avanza el tiempo, la paradoja del “mientras más progresamos, peor vivimos”, que, se podría argumentar, llega a su paroxismo máximo con los desastres de la Segunda Guerra Mundial. Son los miedos, las incertidumbres y los dolores de la experiencia moderna de unos seres humanos traumatizados por sus propios límites los que mueven y potencian a la distopía, los que le dan su razón de ser fundamental.

Es con estas obras que nace y se instaura la idea en el registro popular de que la distopía presenta el “peor de los mundos imaginables”, aun cuando, como insisten Sargent y Baccolini, comparta la esencia utopista esperanzada heredada de la eutopía del siglo XVI (2003: 5). Los mundos de los tres clásicos, sin embargo, distan mucho de las ordenadas republicas de Platón, Moro y Campanella. Los temores e incertidumbres de la modernidad comienzan a plasmarse tanto a nivel social como individual: el sujeto que se fragmenta teme a sus semejantes, la idea de “orden”, tan valorada por Moro, es puesta en tela de juicio bajo la certeza de que siempre ha de existir alguien que “ordene” y uno de los más grandes problemas de la nueva época, el acceso a la felicidad, comienza a cernirse como una sombra cada vez más avasalladora sobre la comunidad industrial.

A Brave New World, cronológicamente la primera de las tres distopías clásicas, es también la que más se ocupa de los peligros inherentes a la sobreabundancia capitalista y de la inmediatez del acceso a la felicidad. Huxley reacciona frente a dos influencias negativas de su tiempo: el estilo de vida frívolo y materialista fomentado por el estado capitalista norteamericano durante los “locos años 20” y la producción en serie, representada en la sarcástica adoración al emblemático industrialista Henry Ford: “The

dystopia of *Brave New World* is less a rejection of utopian paths than a rejection of mass marketing and standardization” (Jacoby, 2005: 9).

En la obra de Huxley el control sobre la población es ejercido a través de una astuta administración hiperbólicamente capitalista de los mecanismos de placer. El *Brave New World* es un mundo profundamente consumista y materialista, a tal punto que incluso los sentimientos y la personalidad de los seres humanos se han visto manipulados. Un ejemplo de esto es la droga soma, diseñada para inducir bioquímicamente relajación y bienestar sin repercusiones posteriores, o el “sensorama”, una máquina creada para simular perfectamente las sensaciones asociadas al placer sexual.

Se agregan a estas prácticas de control socio-económicas una generalizada aceptación de la eugenesia y la manipulación genética en la fabricación de las diferentes castas que componen la sociedad ficcional (desde Alphas a Epsilons). Esto determina que incluso antes de nacer los sujetos del Estado Mundial tienen ya predispuestos sus deseos y aspiraciones para que coincidan con lo que el mismo Estado les proporciona de acuerdo a su clasificación social.

La historia de los personajes de Huxley muestra los diferentes extremos transformativos que una sociedad basada en el consumo puede tener sobre el sujeto. Particularmente ilustrativo es lo que sucede con los tres protagonistas masculinos de la obra, Bernard Marx, Helmholtz Watson y “El Salvaje”, John. Mientras los dos primeros terminan exiliados del feliz pero artificial mundo, John, considerado un salvaje por haber nacido en una de las muchas reservas periféricas destinadas a los seres no adaptados a la sociedad, es preservado en Londres como parte de un “experimento” para evaluar su adaptación a la civilización.

El experimento, sin embargo, no avanza como es previsto, pues tras la muerte de su madre, Linda, el salvaje se rebela abiertamente contra el sistema inhumano de control y administración del Estado Mundial, rechazándolo y buscando la salvación moral y espiritual al volverse ermitaño y asceta. Aun con esto, sus intentos por reformarse de la influencia de la sociedad que condena resultan efímeros, pues ante la simple presencia de su conflictivo objeto amoroso, Lenina, John se vuelve un nuevo tipo de salvaje a la luz del soma y el entretenimiento masivo que la violencia y el sexo descontrolado ejercen sobre una población dormida y estandarizada. Horrorizado ante su propia imagen deformada, John termina colgándose en el faro que es su hogar.

Como queda evidenciado en la parábola de John, la obra de Huxley ve en el *american way* de la primera mitad del siglo XX todo el potencial destructivo de la modernidad;

destrucción que está, irónicamente, asociado de forma directa al progreso económico y material de un Estado capitalista e industrializado (producción en serie) amparado por un sistema democrático liberal que potencia el consumismo, estableciendo así uno de los primeros recursos discursivos claves de todas las distopías futuras: mientras más se avanza en tecnología, más se retrocede en humanidad.

El foco de la obra de Huxley gira sobre la crítica a lo que la sociedad moderna de su tiempo había decretado como las únicas vías de acceso a la felicidad de la población, revelándolas en realidad como mecanismos de control estatal. Aún con esto, su atención a las estrategias políticas detrás de la administración social es secundaria, algo que George Orwell en *1984* (1949) remediaría al centrar prácticamente todo el foco de su narración en las formas del control político totalitario.

Orwell, a diferencia de Huxley, escribe en un contexto post Segunda Guerra Mundial. Esto resulta central al explicar por qué en su universo ficcional el mundo es dominado por políticas totalitarias de control coercitivo y violento, a diferencia del cuasi pasivo estado de control automático ejercido en *A Brave New World*. En el Londres de Orwell no se controla a la población a través del placer, sino mediante el miedo y la violencia.

Si la novela de Huxley se desenvuelve en una determinista parábola autodestructiva, la narración de Orwell es muchísimo más trágica justamente por plantear la destrucción absoluta de la libertad para escoger. Su protagonista, Winston Smith, es probablemente, junto a D-503, uno de los primeros personajes distópicos que conscientemente se opone a un régimen social totalitario a través de la convicción política. Orwell establece con esto parámetros que se convertirán en claves en toda obra distópica: el agenciamiento de los protagonistas y la confrontación del sujeto contra la sociedad en su totalidad.

También se diferencia Orwell de los otros clásicos por ser el único “antiutópico”, lo que en realidad quiere decir que su tono es especialmente desesperanzado y la conclusión de su novela se cierra sobre sí misma, clausurando cualquier posibilidad de progresión. En este sentido, si podemos decir que Huxley sigue la senda de Wells, viendo en su ficción la potencialidad para prevenir, Orwell se ciñe más al modelo propuesto por Zamyatin, donde la crítica y la denuncia van de la mano con la desconfianza absoluta frente a cualquier futuro.

La anécdota de la novela sigue el proceso de emancipación social de Winston Smith y Julia, su compañera y la depositaria de su amor. A través de una asociación con la

resistencia clandestina opositora al régimen del Gran Hermano, símbolo del poder centralizado, hegemónico y totalitario, ambos pretenden convertirse en librepensadores y apartarse para siempre del yugo establecido por el Partido Único. Sin embargo, cuando se revela que la resistencia también forma parte de los planes del Partido, Smith y Julia son capturados y torturados en una de las escenas más memorables de cualquier obra distópica.

La novela concluye con la subyugación de Smith, tras meses de tortura, a la lógica del partido al admitir como real un enunciado falso ($2+2=5$) y remplazar su amor personal por Julia por un amor colectivo al Partido Único y al Gran Hermano. El cierre es, indiscutiblemente, mucho más pesimista que el de Huxley, pues condena al ser humano a un destino aún peor que la muerte; una vida en donde no existe ningún tipo de libertad posible, ni si quiera la libertad de poder dejar de estar vivo.

La novela, como ya hemos dicho, reacciona tanto a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial como a las propias experiencias personales de Orwell en medio de la Guerra Civil española. El tono desesperanzado, resignado y desconfiado del autor, legó a la tradición distópica muchos tropos y figuras retóricas que terminarían por convertirse en marcas claras de este tipo de obras: la utilización de eslóganes, la lógica construida en base a silogismos falaces, la dominación totalitaria y otros muchos elementos formales y retóricos que eventualmente analizaremos en detalle. Sin embargo, si hay que extraer un elemento de central relevancia en la escritura de *1984* es, sin duda, su absoluta consciencia crítica respecto a la manipulación de la historia y la verdad. Orwell, aprendiendo del barbarismo ideológico stalinista, nazi y republicano español, revela la invisible mano negra de la manipulación política sobre el pueblo, aseverando que no existe tal cosa como la verdad, sino solo versiones torcidas de esta:

From the anti-Fascist angle one could write a broadly truthful history of the war, but it would be a partisan history, unreliable on every minor point. Yet, after all, some kind of history will be written, and after those who actually remember the war are dead, it will be universally accepted. So for all practical purposes the lie will have become truth. [...] Nazi theory indeed specifically denies that such a thing as 'the truth' exists. There is, for instance, no such thing as 'Science'. There is only 'German Science', 'Jewish Science', etc. The implied objective of this line of thought is a nightmare world in which the Leader, or some ruling clique, controls not only the future but THE PAST. If the Leader says of such and such an event, 'It never happened'—well, it never happened. If he says that two and two are five—well, two and two are five. This prospect frightens me much more than bombs—and after our experiences of the last few years that is not a frivolous statement. (Orwell, 1942)

Como un punto intermedio entre el pesimismo antiutópico de Orwell y la crítica preventiva de Huxley, la última distopía clásica, escrita por Ray Bradbury y titulada

Fahrenheit 451 vio la luz en 1953. La novela, aclamada históricamente como una de las mejores del autor, trata muchos de los temas que también preocuparon a los distópicos anteriores a él, pero de forma indirecta y con un estilo propio. Dado que la fábula versa sobre la figura de un irónico bombero cuya labora es incendiar libros en lugar de apagar incendios, gran parte de la crítica ha considerado que lo que Bradbury intentó hacer con su novela fue una apología a favor de la lectura y una crítica frente a la perniciosa actividad de quemar libros. Si bien, como el propio Bradbury asegurase en 1956, esto fue así en un comienzo, reaccionando frente al contexto norteamericano de la época y la quema de libros nazi, la novela cuenta también con muchos otros méritos que vale la pena mencionar como relevantes.

La anécdota gira en torno a Guy Montag, bombero de una anónima ciudad norteamericana, cuya labor consiste en quemar libros. Su trabajo se desempeña dentro del ámbito de la seguridad ciudadana, pues los libros en esta sociedad ficticia que, al igual que en el caso orwelliano, se mantiene siempre en una permanente guerra sin cuartel, lejos de representar objetos de placer o edificación, son considerados peligrosos y perjudiciales.

Uno de los méritos de la novela de Bradbury está en su capacidad para ir revelando, poco a poco, lo distópico de la sociedad sin extenderse innecesariamente en descripciones demasiado técnicas o artificiales (como sí sucede en Huxley). El proceso narrativo coincide con la evolución del protagonista, quién, tras un fortuito encuentro con su vecina Clarisse McClellan, poco a poco comienza a familiarizarse con el gusto por la lectura y la escritura. Comienza así el arco narrativo de Guy Montag que abarca toda su transformación desde bombero ignorante que solo hace lo que debe hacer para subsistir, a crítico de la sociedad y eventual paria de la misma. Este proceso en la evolución interna del personaje, marcado únicamente por su curiosidad y el deseo personal de perfeccionamiento sin la influencia de las fuerzas públicas, adelanta, en gran medida, lo que hemos llegado a identificar hoy por hoy como un protagonista distópico.

El interés inicial de Montag se ve acrecentado tras la sospechosa y repentina desaparición de Clarisse así como por el voluntario suicidio de una anciana que no se resigna a abandonar sus libros y prefiere morir quemada junto a ellos. Impactado por el poder del objeto prohibido, Montag coge secretamente una Biblia y la lleva a su hogar. Allí es donde se desarrolla la segunda parte importante de la narración motivada en gran parte por el contraste que Montag mantiene con su mujer, Mildred, quién desprecia cualquier tipo de acción que vaya contra “la comunidad” y no cuestiona ninguna de las decisiones políticas ni económicas asociadas al modelo social en el que vive. Como Lenina, de quién

parece ser un símil, Mildred vive para consumir lo que el entretenimiento le provee y se conforma con eso, condenando a la anciana muerta por subversiva.

Posteriormente el jefe de Montag, apellidado Beatty, le visita en casa para ver cómo se encuentra y aprovecha de recapitular, convenientemente para el lector, cómo es que la sociedad ha llegado a despreciar los libros, señalando como causas principales un obsesivo e hiperbólico deseo de censura e hipercorrección política, una capacidad de atención cada vez menor por parte de la población y un general desprecio frente a las ideas controversiales propuestas por las obras del pasado. La medida de quemar los libros es, por lo tanto, asimilada como una acción política enfocada a potenciar el “bien” de la sociedad en su conjunto.

Tras la visita de Beatty, Montag finalmente se decide a explorar los libros y le revela a su esposa que mantiene una colección oculta. Horrorizada, Mildred intenta refugiarse de la situación a través de fármacos y programas de televisión, acción que eventualmente motiva al furioso protagonista a declamar abiertamente un poema frente a un grupo de amigos, evento que termina en desastre. Al volver a su trabajo, Montag se da cuenta que ha sido denunciado por su propia esposa y que debe quemar su propio hogar y reducir todo a cenizas. Mildred le abandona y el protagonista, confrontado al catárquico evento de quemar su propia identidad, se rebela, asesina a Beatty y huye hacia las afueras de la ciudad gracias a la guía del profesor Faber, un amante de los libros que se apiada de él y le indica el camino hacia la libertad.

Una vez fuera de la ciudad, Montag se percató que se ha convertido en un paria y que es perseguido por todas las fuerzas del orden público como un criminal. Gracias a las indicaciones de Faber, se encuentra con Granger y la comunidad de los Hombres-Libro; librepensadores que, como él, consideran que existe un gran poder en la lectura que no puede ser desechado, por lo que se han propuesto memorizar, por completo, una obra literaria única cada uno con la intención de preservarla en el tiempo. Acogido por la nueva comunidad de expatriados, Montag observa como los bombarderos de un desconocido invasor se ciernen sobre la ciudad y la reducen a escombros. La narración termina con el avance de los Hombres-Libro y el nuevo Guy Montag sobre las ruinas del pasado.

Esta distopía, a diferencia de las de Huxley y Orwell, opta por relatar una escala menor del conflicto entre sociedad e individuo, centrándose más en la historia mínima del sujeto que despierta, a través de una epifanía concreta, a las injusticias de la realidad social en la que vive. Por esta razón es que este es, en gran medida, el modelo ideal del protagonista distópico: desde sujeto masificado e invisibilizado por la sociedad, a

librepensador y agente contracultural que pretende reestablecer un nuevo tipo de poder político y social, todo logrado por su propia cuenta.

La novela en sí es bastante metonímica, optando siempre por retratar lo general a partir de lo particular y manteniendo ciertos detalles por completo en penumbras, como, por ejemplo, las razones tras la misteriosa guerra que termina con la ciudad y los libros; al mismo tiempo símbolo de la sabiduría ancestral de la humanidad como de la capacidad del ser humano de actuar individualmente y hacerse cargo de su vida. Esto otorga polisemia a ciertos elementos del texto que en otras obras resultan sobre explicados.

Por último, la perspectiva de Bradbury, si bien es crítica respecto al estado de la sociedad moderna, dominada por el influjo de la información fácil y sin sentido, sí cree en la redención de la sociedad, aunque no de la misma forma que Huxley, sino, más bien, a través de una restitución de los valores humanistas producida mediante el contacto con la experiencia del conocimiento que solo los libros pueden ofrecer; en suma, se trata de una redención provocada gracias al autodescubrimiento del intelecto y la capacidad de apreciar la belleza y el conocimiento.

Con este breve resumen pretendemos adelantar algunas de las características centrales de las distopías clásicas que se convertirán en temas recurrentes a lo largo del camino de la forma literaria: el poder, la felicidad, la libertad, la identidad, la seguridad, la esperanza; problemas todos que encuentran su base en las novelas de estos escritores anglosajones que ven con ojos escépticos el cumplimiento de las promesas del modelo liberal-democrático que Occidente ha decidido adoptar y, particularmente, la idea de progreso que mueve todo y cada uno de los organismos sociales. El vínculo entre la imaginación por el futuro, la esperanza en el porvenir y el terror en el presente representan una de las cualidades más interesantes de los textos distópicos clásicos, algo que Baccolini tiene muy claro cuando asevera: “As a narrative mode that of necessity works *between* these historical antinomies, the typical dystopian text is an exercise in a politically charged form of hybrid textuality” (2003: 6).

Las antinomias a las que se refiere la autora son las que presenta el núcleo ambivalente del utopismo desde Marx en adelante, y de las que las distopías clásicas también se hacen parte, al mismo tiempo enamoradas de la fuerza inspiradora del deseo del mejor futuro como escépticas de su aplicabilidad fáctica. Existe, sin embargo, cierta evolución en los argumentos a través de los cuales el distopismo clásico se aproxima a la supuesta antinomia utopista.

La crítica marxista piensa en la utilidad y función del impulso utópico como promotor del proyecto socialista. Las distopías clásicas, sin embargo, nacen con la consciencia del fracaso de cualquier ilusión y desde ahí nos hablan de los procedimientos culturales necesarios para llevar a cabo, no la realización de la sociedad ideal, sino el simple acto de desear que esta pueda existir en algún momento. En la distopía, la esperanza en el futuro es un lujo porque reconoce los errores sociales del pasado, como admite amargamente Lucy Sargisson en una conversación con Ruth Levitas al señalar que: “We all know that horrors have resulted from the drive for Utopia” (Sargisson, 2003: 25). Las distopías clásicas son obras situadas en momentos específicos y ancladas en los puntos más vulnerables de su contexto histórico, al que develan como peligroso y en el que no advierten un verdadero porvenir.

Así, los correlatos históricos entre el Gran Hermano de Orwell o los quemadores de libros fascistas de Bradbury y los acontecimientos históricos que reflejan estarán siempre en el trasfondo psíquico cultural de las distopías modernas. El siglo XX fue un siglo herido y cada uno de sus habitantes compartió estas marcas traumáticas en uno u otro nivel y las distopías, sino hijas de estos fracasos culturales, son sus antecedentes.

3.1. El problema moral de la sociedad postindustrial

Una de las características centrales y rasgos definitorios de las distopías clásicas es su habilidad para esconder tras su anécdota un trasfondo de reflexión y crítica moral que se condice con los problemas existentes en el contexto de los autores. Este contexto, como ya hemos señalado anteriormente, se enmarca en el proceso de la modernización y representa, en gran medida, el máximo apogeo de la idea del progreso.

Para evaluar el problema moral de la sociedad postindustrial, por lo tanto, debemos volver sobre la contradicción que se genera entre el sujeto, como persona individual, única e irrepetible, de acuerdo al paradigma liberal cristiano occidental, y su experiencia alienante al interior del sistema de producción y reproducción en masa. El concepto clave, la “alienación”, proveniente de Marx y Engels, resume en gran parte la crítica al sistema de producción en serie y de la sociedad moderna capitalista a finales del siglo XIX.

Desde la teoría marxista, principalmente en *Critique of the Gotha Programme*, el *Manifiesto* y *Die Deutsche Ideologie*, la sociedad es comprendida como una composición en red de partículas independientes, organizadas de acuerdo a paradigmas políticos y morales que orientan su funcionamiento hacia causas comunes. Es por esto que el sujeto, en la sociedad

ideal comunista, es tan importante como el organismo que compone junto a los demás aparatos sociales: “This new [communist] society entails the production of a different kind of person, not just in the sense of increasing their powers as atomized individuals but [...] as the production of fully social beings. Alienation affects not only the relationship of people to themselves and to their work, but to one another” (Levitas, 2011: 50).

El papel del sujeto moderno, sin embargo, estuvo bastante lejos de las predilecciones comunistas. Para promover el espíritu de la justa competencia, el mercado democrático liberal se fundó sobre las bases de la representatividad, lo que en términos prácticos planteó una ecuación problemática: mientras mayor representatividad ciudadana poseyera un sujeto, mayor era su posibilidad de acceder a posiciones de poder y a los beneficios derivados de esta.

La faceta individual del sujeto sufrió una disección profunda, pues la esfera de relaciones sociales (pública) dejó de admitir su existencia; lo hizo “invisible”. Regresamos así sobre aquél miedo original de la etapa distópica preclásica, a saber, el temor a desaparecer en la masa. Esto representa una gran paradoja de la modernidad: al mismo tiempo que promovió la formación del individuo en su apartado privado a través de la práctica y particularización del gusto y el consumo, lo negó en su existencia pública¹⁷. La única forma que posee el sujeto sin poder adquisitivo de hacerse “visible” en la nueva sociedad moderna es mediante la unión de otros como él.

Gustave Le Bon, psicólogo francés de la primera mitad del siglo XX y probable antecedente a las ideas de Ortega y Gasset, describió esta agrupación sin fines políticos ni agendas progresistas, como “la masa” o “multitud psicológica”:

The sentiments and ideas of all the persons in the gathering take one and the same direction, and their conscious personality vanishes. A collective mind is formed, doubtless transitory, but presenting very clearly defined characteristics. The gathering has thus become what, in the absence of a better expression, I will call an organized crowd, or, if the term is

¹⁷ Uno de los pilares del liberalismo de acuerdo a Adam Smith en *La Riqueza de las Naciones* (1776) es la variedad de sujetos consumidores con variedad de requerimientos y multiplicidad de gustos. Esa “sociedad del gusto” es la que permite en última instancia el constante ir y venir de la oferta y la demanda, pues donde no existe necesidad, no existe consumo. Tal movimiento, plantea Smith con cautela, debe ser vigilado y regulado por el Estado con la finalidad de que no se incurra en injusticias o abusos, particularmente en el tema de los precios.

Desde este principio básico Milton Friedman propuso en la década de los 60, durante la presidencia de Ronald Reagan en Norteamérica, la idea del libre mercado monetario, en donde el papel del Estado regulador propuesto inicialmente por Smith habría cedido su lugar a una autorregulación de la oferta y la demanda por parte de los consumidores (“la mano invisible” de Smith).

Este movimiento progresivo hacia la independencia del mercado del Estado tiene efectos no solo sobre las instituciones sociales, sino sobre el sujeto mismo. En su faceta individual, el sujeto debe formarse como único y diferente para promover, a su vez, la creación y posterior comercialización de los bienes que su propia identidad considerará fundamentales para subsistir, identidad que luego, como veremos, también pasará a ser un bien de consumo.

considered preferable, a psychological crowd. It forms a single being, and is subjected to the *law of mental unity of crowds*. (Le Bon 1896: 2)

Para Le Bon, la masa es una aglomeración humana cuya característica más relevante y común a todas consiste en el hecho de que “makes them [men] feel, think and act in a manner quite different from that in which each individual of them would feel, think and act were he in a state of isolation” (6).

Desde una lectura política, el objetivo de toda masa es la de otorgar representatividad al sujeto individual mediante su unión en un conjunto que le otorga visibilidad. La masa proletaria, hija de la sociedad industrial en donde el trabajo de mano de obra en las fábricas occidentales era mal pagado, peligroso y explotador, fue quizás la unidad social de organización multitudinaria más famosa del siglo XX, algo de lo que Le Bon es profundamente consciente al escribir su texto en 1896.

El psicólogo francés califica el siglo XX como “the Era of Crowds” (xv), pero su reconocimiento del poder popular está muy lejos del llevado a cabo por el marxismo, otorgando a la masa muy escasa influencia social sobre su medio: “The truth is, they can only bring to bear in common on the work in hand those mediocre qualities which are the birthright of every average individual. In crowds it is stupidity and not mother-wit that is accumulated” (9). Para Le Bon, el verdadero espíritu popular está no en la lucha de clases y la revolución, sino en la participación ciudadana y la libertad representativa democrática; en otras palabras, no es la masa proletaria la encargada de dar forma a la Historia, sino que la creada por la democracia liberal-humanista.

Aun si la descripción del psicólogo no contempla explícitamente a la masa proletaria en su descripción, la función de otorgar visibilidad a individuos invisibles para la hegemonía gobernante es igualmente atingente a su descripción. El poder de la masa reposa en sus números: mientras mayor es el número de átomos que la componen, más fuerte se vuelve su voz y sus demandas. El mejor ejemplo, sino quizás el primero, de este tipo de representatividad se dio aún en época monárquica en Francia: en 1789 el Cuarto Poder se hizo escuchar y la revolución burguesa estalló, estableciendo así un antecedente histórico de metodología de participación ciudadana para la Modernidad incipiente¹⁸.

¹⁸ Le Bon también escribió *The Psychology of Revolution* (1913), un estudio detallado de su propia teoría psicológica social sobre los motivos de las revoluciones, científicas y sociales, a lo largo de las sociedades humanas. Dentro de las múltiples que rescata como relevantes en el plano social, la revolución francesa es una de las más relevantes.

Ver: Le Bon, Gustave (1913). *The Psychology of Revolution*. Trad. Bernard Miall. Londres: Adelphi Terrace, 1913.

Aún así, la multitud moderna es la que concibe Le Bon; aquella representada por un sistema político sobre el que no tiene injerencia y al que sigue siendo esencialmente invisible, aún tras las formaciones sindicales que para Sorel representaban el máximo mito realizado del socialismo. El resultado es que el proletariado pierde progresivamente su libertad a manos de la burguesía acomodada quienes, aprovechando la escasa representatividad social de sus trabajadores, adquieren el poder de todo cuanto poseen, particularmente de los medios fácticos a los que atribuyen sus propias normas y reglas y sus propios calendarios de producción. Jameson critica especialmente esta pérdida de independencia temporal, comparando el tiempo del obrero con el tiempo vegetal, paralizado para siempre en su existencia sin sentido: “[...] the look downward into the meaningless of the organic” (Jameson 1994: 84).

Desde la perspectiva de Jameson, la modernidad solo puede ser concebida como una catástrofe: “[Modernity] sweeps away the sacred, undermines immemorial habits and inherited languages, and leaves the world as a set of raw materials to be reconstructed rationally and in the service of profit and commerce, and to be manipulated and exploited in the form of industrial capitalism” (Jameson 1994: 84 – 85).

La reflexión negativa de Jameson se refiere a la época posterior a la revolución industrial del vapor y la mecanización en Europa, en donde todo, desde los derechos ciudadanos hasta la urbanización, responde a los antojos del mercado y los caprichos de los gobernantes y la burguesía. Es una época al borde del caos y la revolución que no reconoce al ser humano individual más allá de su existencia como una partícula social cuyo aislamiento es irrelevante e irreproducible.

Frente a este panorama no resulta extraño que los autores distópicos clásicos hayan visualizado a una masa que ha perdido por completo la voluntad de vivir. En gran medida las distopías clásicas son justamente tales porque se ajustan al imaginario burgués/capitalista de la época y lo proyectan en el tiempo a través de la preservación constante e ininterrumpida del poder por parte de las “castas” gobernantes. Es, de alguna manera, una denuncia no de las injusticias modernas –de eso se encargará la literatura naturalista– sino, más bien, del modelo y de los parámetros morales que permiten la existencia de dicho modelo. Si es una crítica a algo, es a la imaginación democrática liberal y a las falsas promesas de equidad y libre participación de la modernidad.

La masa, como esa entidad social multiforme, alienada y carente de identidad, es uno de los principales pilares sobre los que se sostiene la idea de la peor sociedad. La forma en que las distopías clásicas representan este tema es siempre bajo un prisma de resignación

absoluta. Existen variaciones, es necesario apuntar: en el caso de Huxley, la dominación de la masa trabajadora se produce gracias a la automatización eugenésica de la natalidad y el control biopolítico, mientras que para Bradbury y Orwell se trata más de un tipo de dominación ideológica que física.

La preocupación frente a la alienación no era un tema en las obras de Platón ni de Moro o Campanella; en las sociedades ideales pensadas a partir de los principios de *La República* no existía conciencia alguna de que el ser humano debiera diferenciarse uno de otro. Platón hablaba literalmente de castas, algo que Campanella compartía en gran medida y que Moro extendía hacia una identificación total de los habitantes, desde sus gustos hasta sus ropas. En las eutopías clásicas no existía el problema de la identidad porque se consideraba que ser diferente unos de otros era una forma de promover el caos y la desorganización; en otras palabras, la identidad no promovía el “bien común”¹⁹, sino la separación y el egoísmo.

¿Por qué entonces esa obsesión moderna por la identidad? Durante la Ilustración la definición de identidad mutó de su función clásica como componente hereditario, nacional y político, para convertirse en una característica individual. Un siglo después de que Moro publicara su afamada obra, John Locke escribió en el apogeo del periodo ilustrado *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), proponiendo por primera vez la noción de que la identidad debía estar asociada a la consciencia individual y, por tanto, a la experiencia personal del ser humano como entidad única, responsable y autoconsciente de su existencia. En otras palabras, la identidad es concebida como la base sustancial del humanismo.

Sus aportes al definir elementos tan centrales para la experiencia moderna como la consciencia, la responsabilidad individual y la identidad del “ser” (*self*) influenciaron no solo las bases de toda la teoría liberal de mercado posterior, que un siglo después comenzaría a tomar forma con los trabajos de Adam Smith, sino que también fueron centrales para la evolución filosófica de la modernidad en todos sus ámbitos, desde lo personal, que tiene su plasmación histórica más importante en la teoría psicoanalítica de Freud, hasta la filosofía política de autores como Hume, Rosseau y Kant

La noción de “identidad individual”, así como de consciencia privada, son productos filosóficos representativos del humanismo derivado de las prácticas ilustradas modernas. Es desde este pilar ideológico que se sostiene el proyecto moderno entre los

¹⁹ Si leemos *La República* a la luz del mito de la caverna se relativiza aún más la funcionalidad de la identidad para la ciudad platónica, pues esta no sería más que una “ciudad de sombras”. En la eutopía platónica no hay espacio para el Yo, solo el Nosotros.

siglos XVII y XVIII gracias a pensadores como John Locke, David Ricardo, Thomas Hobbes, Adam Smith, John Stuart Mill y Jeremy Bentham, entre otros.

Además de su convencimiento de que el ser humano debe estar en el centro de la discusión social, los pensadores humanistas comparten, en mayor o menor medida, la convicción de que el progreso y la evolución humana estarán dictados por la separación y constante comunicación saludable entre mercado y política, creando en el proceso una nueva sociedad dirigida por la búsqueda de la máxima productividad y la adquisición justa y repartición proporcional de bienes los adquisitivos; a saber, la primera etapa del capitalismo democrático.

De esta forma, el siglo de las distopías (XX) representa en el panorama histórico el pináculo del antropocentrismo moderno concentrado durante los cuatro siglos anteriores, obsesionado en la idea de la constitución independiente del ser humano más allá de los dogmas que lo definieron en el pasado. El camino abre muchísimas vías de descubrimiento pero a la vez sepulta bajo tierra muchos de los discursos que entregaban estabilidad a un sistema ya de por sí inestable.

Perder a Dios, reconocer la lucha de clases y el abuso del poder, relativizar el tiempo y el espacio, aspirar a crear un sistema político y social justo y equitativo sobre bases económicas individualistas y abusivas, y bombardear el otro lado del globo con bombas atómicas después de dos guerras mundiales, además de contemplar el genocidio de una raza sobre otra, puede tener ese efecto en las personas. Durante el siglo XX el humanismo perdió gran parte del poder moralista que había acumulado durante los siglos anteriores, y esto es algo notorio en las distopías clásicas.

Con toda esta inestabilidad, el acceso a la felicidad prometida por la sociedad industrial se vuelve un espejismo. Para el colectivo no burgués no se trata de la adquisición de bienes de consumo, sino del acceso a derechos básicos negados por la sociedad. La felicidad, que para la burguesía representa el ascenso socio económico y el establecimiento en el poder, para la masa se traduce simplemente en sobrevivir. En este plano la crítica de las distopías clásicas es casi del todo coincidente: para una vida digna y realmente igualitaria el ser humano debe sacrificar su libertad y, con ella, su individualidad y su definición ya fracturada y poco confiable de “sujeto”.

The ideal citizen of dystopia is fully integrated with the social formation and has no self to express. The regimes of power in these classical dystopias understand free agency as based in individuality, and they use every mean available to destroy any kind of identity that is separable from and potentially at odds with the collective. (Jacobs, 2003: 92)

En su momento nos referiremos al peligroso coqueteo ideológico con el totalitarismo que se esconde detrás de todo proyecto utópico ficticio o real. Lo cierto es que ya tocando a la mitad del siglo XX los escritores se habían percatado del inminente fracaso de la política “justa” e igualitaria prometida por la democracia, denunciando como la igualdad de derechos —que nos los había tampoco— no equivalía a igualdad de accesos. La libertad es solo el discurso sobre la libertad y las distopías crean universos en donde esto cae en triste evidencia: Orwell es el caso más paradigmático, entregando toda la responsabilidad del cuidado ciudadano en manos del Gran Hermano y creando una sociedad en permanente guerra en donde la vigilancia y el orden son de importancia absoluta para permitir un acceso justo a los bienes de consumo básicos.

Huxley, por otra parte, opta por el control biopolítico y la eugenesia, técnicas que depositan el poder no exclusivamente en el nivel ideológico, como Orwell, sino también en el biológico. Bradbury, por último, hace una apuesta por el control de la Historia, una manipulación y un control de orden cultural, algo que también vemos evidenciado en el trabajo de Winston Smith en *1984*, pues, al controlar la Historia en un nivel macro-cultural se controla igualmente al sujeto en su nivel de personalidad.

Volveremos sobre el tema de la libertad y el control, pero para este primer apartado lo central es comprender ese oxímoron que los autores ven en la comunión efectiva de felicidad y libertad, uno de los pilares filosóficos más fuertes y fundamentales de la nueva sociedad postindustrial²⁰. La gran denuncia que las distopías clásicas ponen sobre la mesa es la falacia moderna del mundo justo; frente a las promesas de trabajos bien pagados, representatividad ciudadana y acceso a una vida digna, los escritores nos entregan un mundo que ha debido clausurar al menos alguno de sus valores fundamentales para permitir un camino de acceso hacia la felicidad, sea a nivel ideológico, cultural o personal, para “todos”²¹. Para acceder a la felicidad se debe ser parte de la masa, del colectivo que menciona Jacobs, y renunciar para siempre a cualquier alternativa existencial posible²².

²⁰ Una metáfora que resume de forma perfecta esta inconexión es la “felicidad obligatoria” que menciona Brîndușa Nicolaescu en su análisis de la obra de Norman Manea. Revisar Nicolaescu, B. “Norman Manea y la «felicidad obligatoria» en la Rumanía comunista” en *STVDIVM. Revista de Humanidades*, #15, 2009. Pp. 225-235.

²¹ Ese “todos” que es el colectivo, la masa compuesta de “identidades destruidas”, en palabras de Jacobs.

²² Vale la pena apuntar que Jacobs entiende el conflicto entre sujeto y masa desde una perspectiva humanista en donde el valor de la persona como ser individual es inalterable y “sólido”; por tanto, cualquier “quiebre” o re apropiación del mismo es permanente y definitoria de los rasgos de humanidad que le son permitidos. En otras palabras, redefinir al sujeto significa redefinir al ser humano, razón por la cual la amenaza del colectivo en las distopías clásicas es muchísimo más aterradora que en las distopías venideras. Revisar *Op. Cit.*, p. 93.

La pregunta, por tanto, se vuelve cada vez más moral y menos práctica: ¿vale la pena vivir en un mundo así? ¿Vale la pena sacrificar lo que el irónico progreso, justamente entendido como la evolución social, nos ha deparado como seres humanos? Los protagonistas de las novelas no se conforman. Tal como señala Rafaela Baccolini, parafraseando a Jameson: “[...] the text is built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter narrative of resistance” (Baccolini 2003: 5).

Esa “contra narrativa de resistencia” es la que mueve a los protagonistas a buscar vías alternativas de formación de sociedad y personalidad; lo vemos con el Salvaje de Huxley y con los Hombres-Libro de Bradbury. La no resignación de las distopías clásicas esconde la esperanza de que es posible encontrar la felicidad sin renunciar a la libertad constitutiva del ser –entendido desde un punto de vista estrictamente humanista. Será este un factor constitutivo (la esperanza) al momento de comprender cómo y por qué las distopías siguen siendo textos eminentemente utópicos.

3.2. *La filosofía del bien común*

Resulta bastante llamativo que en la mayoría de estudios sobre distopías no exista una reflexión en torno al concepto del utilitarismo, siendo que es conocimiento común que la primera persona en utilizar la palabra distopía de forma pública fue justamente un filósofo utilitarista. La reflexión aquí propuesta es breve y pretende mostrar simplemente una correlación entre la situación social general del recién nacido mundo moderno y una forma de pensamiento que habría de cristalizarse eventualmente en la literatura.

El utilitarismo como forma de pensamiento político y económico se encuentra a la base de la crítica de las distopías clásicas, siendo uno de los principales elementos encargados de proveer verosimilitud discursiva a los universos de pesadilla que imaginan los autores de la primera mitad del siglo XX. El mismo Huxley, al imaginar una sociedad ideal, menciona el utilitarismo como un pilar central de la misma:

Y la filosofía de la vida que prevalecería sería una especie de alto utilitarismo, en el cual el principio de la máxima felicidad sería supeditado al principio del fin último, de modo que la primera pregunta a formular y contestar en toda contingencia de la vida sería: « ¿Hasta qué punto este pensamiento o esta acción contribuye o se interfiere con el logro, por mi parte y por parte del mayor número posible de otros individuos, del fin último del hombre?». (Huxley, 2014: 11)

Evidentemente, como se desprende implícitamente de las palabras del inglés, la humanidad no ha conseguido nunca alcanzar a este “alto utilitarismo”, obteniendo en la

mayoría de los casos una versión deformada de la idea política del bien común que mucho más tiene que ver con la administración de un estado social opresor e injusto que con cualquier tipo de sociedad ideal.

La filosofía utilitarista nace originalmente con Jeremy Bentham en la Inglaterra del siglo XVIII²³ como una especie de relectura ética frente a la vida, considerada por el cristianismo como un estado de sufrimiento que solo se aliviaba una vez alcanzado el paraíso. Siguiendo la lógica de Parménides, Bentham pensó en la vida como un estado/lugar destinado al gozo y al placer, razón por la cual muchos de sus críticos consideran su filosofía en extremo hedonista.

Sería John Stuart Mill, discípulo de Bentham, quien recogería el pensamiento de su mentor para plasmarlo por vez primera en una forma de pensamiento concreto y cohesivo. Así pues, las ideas de Bentham, si bien se encuentran en su obra, no adquieren una real vigencia hasta que Mill las recoge casi cien años después. De esta forma, el utilitarismo se plantea como una filosofía transgeneracional a lo largo de la modernidad, inicial en el caso de Bentham, ya establecida en el momento en que Mill escribe *On Liberty* (1859) y *Utilitarianism* (1861).

Tanto para Bentham como para Mill la vida debe estar dedicada al máximo goce posible; por tanto, todo cuanto represente un “bien” –entendido en los términos más amplios posibles, como cualquier cosa que aleje al ser humano del dolor, el sufrimiento y la miseria– es considerado “útil”. De esta forma, el utilitarismo se convierte en la filosofía de la adquisición de lo bueno y del rechazo de lo malo, siendo su máxima fundamental adquirir la mayor cantidad posible de elementos positivos para la mayor cantidad de seres humanos posibles.

En *On Liberty* y *Utilitarianism*, Mill vincula la problemática del acceso a la felicidad, eminentemente moral, con los derechos sociales y políticos de los individuos, particularmente en lo relativo a la libertad individual y la justicia. Se trata de una filosofía tremendamente idealista, que opta siempre por imaginar al mejor ser humano posible tanto en la esfera pública como privada; sin embargo, este ser humano ideal ficticio no se mueve por los valores morales dictados por la Iglesia ni por ningún tipo de pensamiento trascendente en particular²⁴, sino que exclusivamente por su propio beneficio.

²³ Bentham nunca se dedicó a explicar de forma coherente y ordenada el sistema utilitarista, por lo que la mayoría de sus principios se pueden extraer de una variedad mixta de sus obras, particularmente *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1780) e *In defense of Usury* (1787).

²⁴ Mill nunca entra en conflicto directo con el pensamiento religioso pero tampoco pone sus ideas al servicio de los ideales católicos. Se trata de una posición ambigua que no rechaza pero tampoco admite la entrada de pensamientos foráneos, especialmente religiosos. (Mill, 1991: 160)

Mill propone rápidamente en su línea de pensamiento la idea del “bien común” como el máximo denominador de la felicidad en sociedad (1991: 142) frente al cual cualquier bien “personal” quedaría relegado a un segundo orden de prioridad. Este elemento se convertiría, con el tiempo, en uno de los núcleos de significado más criticados por los distópicos clásicos y sus sucesores, resaltando, siempre, que el “bien común”, lejos de beneficiar a la sociedad en su conjunto, la destruye en su faceta más particular: el sujeto.

La teoría del “bien común” imagina a seres humanos capaces de postergar su felicidad de forma “lógica” (razón instrumental) para promover la felicidad de una mayor cantidad de personas. Para los críticos del utilitarismo este es el agujero elemental que se crea en torno al modelo filosófico en general, pues a) ni la felicidad de uno o de otros es cuantificable ni b) cien felicidades “valen más” que una felicidad. Mill responde a este argumento invirtiendo el razonamiento y se pregunta por qué entonces se juzga como más grave a aquél que ha matado a mil personas que a aquél que solo ha asesinado a una (169).

Mill incentiva la búsqueda de la felicidad individual justamente para que no exista una sociedad como la que imagina Moro en donde todos son idénticos y no existe espacio para la diferenciación (165) para lo cual promueve la proactividad del egoísmo, incluso en las relaciones con los demás. El punto de vista de Mill es político y su rechazo a la homogenización social del individuo está dictado por el deseo de reivindicar el placer personal. El sistema de adquisición de la felicidad, por tanto, es imaginado en términos mercantiles en donde existiría una teórica “libre competencia” de egos enfrentados unos con otros, en donde siempre triunfaría la propuesta que beneficiaría a la mayor cantidad de personas.

Frente a la problemática de la suspensión temporal de las propias necesidades frente a las de los demás, Mill simplemente resuelve el conflicto apelando a la culpa: es deber del Estado crear un sistema moral tan claro y absoluto que a ningún individuo le pueda ser indiferente el sufrimiento de los otros, por lo que, para evitar su propio sufrimiento y dolor potenciado por la culpa, los ciudadanos son capaces de aplazar su felicidad para entregar la posibilidad a otros de acceder a esta, liberando al sujeto en última instancia de cualquier responsabilidad moral-social frente a los acontecimientos de sus pares (162), eliminando así de forma práctica y fundamental cualquier tipo de relación altruista, incluida la caridad.

Este es un elemento que en la narrativa distópica es generalmente retratado de forma ideológica. Cuando la esposa de Guy Montag, el protagonista de *Fahrenheit 451*, avisa a los bomberos que su esposo mantiene una biblioteca clandestina en su hogar, se

lamenta amargamente mientras huye del lugar de todo lo que ha perdido por traicionar a la “familia” Esta “familia” es la sociedad en su conjunto, una metáfora del Super Yo moral coercitivo impuesto por el Estado sobre la sociedad. La culpa, que en el modelo de Mill es imaginada como un recurso capaz de reordenar al ser humano de acuerdo a un paradigma de moralidad altruista, en las distopías clásicas es utilizada como un mecanismo de poder y control que el Estado utiliza para manipular a la masa.

El péndulo ideológico en la teoría de Mill entre la eutopía idealista capitalista y la distopía totalitaria es brillante y refleja perfectamente el estado de ambigüedad e incertidumbre de los sujetos modernos. El utilitarismo se propone como una filosofía ideal en donde todos tienen acceso a la felicidad porque el Estado ha encontrado las vías para permitir que todos los ciudadanos compitan por esta en con igualdad de condiciones, al mismo tiempo que se preocupa de que no exista interferencia entre las vidas privadas y públicas de los mismos habitantes. Sin embargo, al momento de analizar las vías por las que el Estado debe fiscalizar esta forma idealista de relación social, casi siempre nos topamos con estrategias de poder coercitivas y dominativas que muestran como, en último términos, las reflexiones de Mill estaban más preocupadas por redefinir una forma ética de vida digna para la sociedad industrial, libre de dogmas y secularizada, que de ocuparse efectivamente sobre la naturaleza moral y la ontología del poder del Estado, la democracia y el mercado liberal. En otras palabras, Mill no era un crítico de la modernidad sino un hijo de esta, igual que su filosofía.

En la historia diacrónica del capitalismo, el utilitarismo se encuentra durante los primeros años gloriosos de experimentación europea con el modelo del libre mercado. Jameson describe tres etapas evolutivas de la modernidad occidental: el modernismo, el capitalismo y el capitalismo tardío (1994: 81). De acuerdo a su lectura, cada etapa precede, con sus errores y catástrofes sociales, a la siguiente, generando así una herencia cultural de desencanto y promesas incumplidas. El utilitarismo, si bien fue concebido durante el inicio de la revolución industrial y la época del auge del vapor en Inglaterra, es recuperado por los escritores distópicos como uno de esos proyectos modernos que se probaron imposibles por la propia historia, develando así la falacia del modelo capitalista de mercado desde sus inicios filosóficos más idealistas.

El progresivo desencanto con el modelo capitalista se exacerbó con las Guerras Mundiales y la exposición ideológica de modelos de pensamiento y producción alternativos llevados a cabo en las proyecciones sociales marxistas rusas y chinas. *1984* y *Fahrenheit* fueron escritas tras la Segunda Guerra Mundial, con plena consciencia del horror

que el totalitarismo ejerció sobre el mundo occidental. Esto explica de alguna forma que tanto para Orwell como para Bradbury el ejercicio de la violencia como mecanismo de control para el acceso al “bien común” se encuentre absolutamente validado. En estos universos de caos y entropía política el Estado está muy lejos de ser el organismo preocupado por la satisfacción de los habitantes que imagina Mill, obsesionado, en cambio, con la mantención del poder a través de la limitación de las vías de acceso a la felicidad de la población.

El caso de Huxley es diferente. Por ser la distopía clásica más temprana, los aspectos ideológicos de su crítica toman un papel secundario frente a otros elementos que tienen más que ver con los mecanismos de producción modernos. En la sociedad de *A Brave New World* el utilitarismo impera en su actualización postindustrial más clara, derivada de la crítica al fordismo en la que Huxley enmarca su trabajo. Una sociedad seriada y planificada tiene, como misión última, beneficiar a la sociedad, no al sujeto; el sujeto, como ya hemos dicho, se disuelve en el conjunto y esta disolución es considerada como un proceso beneficioso para todos.

Esta disolución del sujeto en la masa elimina, de forma efectiva, la competencia de egos que para Mill resultaba tan central al momento de plantear su modelo filosófico. Al igual que con los otros clásicos, el ordenamiento en *A Brave New World* es centralizado y jerárquico, negando la voluntad colectiva de la población a través de mecanismos de control hegemónicos establecidos a través de una lógica operativa vertical. Se produce, así, la falacia lógica central de las distopías clásicas: el bien común *es* el bien personal.

A partir de esta reflexión podemos detectar cómo el idealismo eutópico moralista de Mill se ve trastocado en su formulación distópica. En primer lugar, el “bien común” es homologado con el “bien individual”, algo que en teoría debiera significar una mejor sociedad, pero que en la práctica se revela como irónicamente destructivo pues la sociedad moderna carece de poder para autogestionar la solución a sus propias necesidades. En segundo lugar, la pasividad ciudadana distópica es promovida y alimentada por un Estado que, en lugar de regular el libre acceso y la libre competencia del acceso a los bienes morales y materiales que determinan la felicidad de la población, establece de forma arbitraria qué es deseable y qué no y, también, las vías de acceso a la felicidad. El resultado es una moral social establecida homogéneamente y mantenida a partir de mecanismos de control coercitivos que no busca ya reflejar la voluntad individual, ni privada ni pública, de los sujetos, sino que pretende someterlos con finalidades ulteriores que en nada los benefician.

En síntesis, el utilitarismo distópico representa una lectura distorsionada de los ideales humanistas y liberales que Mill imaginaba para la sociedad industrializada del siglo XIX. Lo que en un inicio es pensado como un modelo filosófico capaz de resaltar la capacidad del hombre para autorregularse en sociedad, confiando en sus cualidades más nobles, como el altruismo y la generosidad, en las obras distópicas se vuelve la excusa ideal para justificar el abuso y el control por parte de unos pocos por sobre la mayoría de la población. La distorsión es, sin duda, irónica, y a medida que avanza el siglo XX se vuelve cada vez más ideológica e identificada con proyectos culturales específicos. Tras el advenimiento de la Segunda Guerra mundial y las distopías clásicas, el idealismo utilitarista quedaría por completo obsoleto, pero sus componentes, especialmente la oximorónica versión del “bien común” ideada por Huxley, Bradbury y Orwell, perseverarían en el tiempo.

Así, al atestiguar cómo el utilitarismo se disuelve en las distopías en las funciones reguladoras del Estado como organismo superior, la discusión filosófica nos lleva necesariamente a derivar en el tema del poder, principal blanco de crítica por parte de los distópicos clásicos que acusan en su constitución otra de las falsas promesas y fisuras del proyecto moderno y una bastardización del mismo concepto a partir de la segunda mitad del siglo XX.

3.3. Administración y abuso del poder

De todos los temas que las distopías clásicas plantean, quizás ninguno sea más importante y transversal a todo el siglo XX como la preocupación por la administración y el abuso del poder. La reflexión crítica de las distopías clásicas encuentra su génesis en este punto, pues la relación conflictiva y excluyente entre el acceso a la felicidad y la renuncia a la libertad resulta, en términos simples, de una distribución equívoca del poder por parte del estamento gubernamental en relación con la población y, más particularmente, con los sujetos individuales.

Este aparente “problema de distribución” se apareja a todos los demás problemas de similar índole que pueblan la modernidad y sus etapas posteriores. Recordemos que el temprano siglo XX es caracterizado por Jameson como el período de inicio del capitalismo, etapa que debe muchísimo a la revolución industrial y la filosofía del siglo XIX, por lo que muchas de las deudas no resueltas del siglo anterior vienen a cristalizarse

justamente en la imaginación distópica como verdaderos monstruos capaces de destruir o, aún peor, de redefinir a la humanidad a través de “simples” estrategias de poder.

Dado que el tema es muy complejo y posee muchísimas y cambiantes aristas a lo largo del tiempo, retomaremos la discusión en los apartados posteriores rastreando las lecturas de los mecanismos de poder que las distopías denuncian como existentes y que llegan a su paroxismo en la aniquilación de la raza humana. Para el propósito de esta sección en particular, por lo tanto, solo nos referiremos a dos manifestaciones del poder que las distopías clásicas recuperan desde sus orígenes industriales y maximizan en sus manifestaciones apocalípticas: la relación poder-saber y la redistribución de las responsabilidades y derechos de los sujetos enfrentados a un marco de producción industrial y mercado modernos.

La primera es una de las relaciones más arcaicas de la existencia humana que Michel Foucault resume magistralmente:

Hay que admitir, más bien, que el poder produce saber [...]; que poder y saber se implican directamente el uno al otro, que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. (Foucault, 2002: 34)

En otro momento también apunta al respecto:

En suma, no es la actividad del sujeto de conocimiento lo que produciría un saber, útil o reactivo al poder, sino que el poder-saber, los procesos y las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen, son los que determinan las formas, así como también los dominios posibles del conocimiento. (Foucault, 2002: 25)

Si los dominios y las formas que el conocimiento puede definir y caracterizar dependen de la relación que este establezca con el poder de turno²⁵, todo el universo depende de lo que “se permita” pensar como factible. Lyotard describe este como el problema de la legitimación, en donde poder y conocimiento se funden en un sistema de “narrativas” que es finalmente el responsable de otorgar valor de verdad a lo que se establece como tal dentro de un sistema social: “[...] knowledge and power are simply two sides of the same question: who decides what knowledge is, and who knows what needs to be decided?” (1984: 9).

²⁵ Foucault piensa el poder como una existencia/cualidad abstracta que forma parte de la construcción humana y sus relaciones; sin embargo, reconoce también que existen instituciones a cargo de llevar a cabo la distribución del poder y sus designios (p. 70) como extensiones de una “corporalidad estatal o política” (p. 30 – 33) y que dichos organismos han sido y son siempre cambiantes dependiendo de su estado frente a la ley y el estándar jurídico, político y social de cada época.

Las “narrativas” que Lyotard declara como en proceso de descomposición hacia los años 80, a mitad de siglo XX aún conservan su forma más clara en las cristalizaciones ideológicas que dominan Occidente. En términos culturales, estamos de acuerdo con la declaración de Jameson al aseverar que “there is no escape from ideology” (Jameson 1994: 77), noción que en conjunto y resonancia con la reflexión en torno al poder nos llevan a agregar un elemento clave más a la cadena de relaciones modernas. La ideología representa la institucionalización discursiva de la verdad, lo que en los términos de Foucault significa la cristalización de un tipo de conocimiento en organismos sociales de regulación o administración basados en principios de “bien común” derivados de agendas políticas específicas.

La función del discurso ideológico es justamente la de proponer estatutos de verdad que pueden o no ser realmente ciertos, pero que son interpretados social y políticamente como verdades cuasi dogmáticas. Más adelante, con la llegada la postmodernidad, las distopías tomarán plena conciencia de la ambivalencia de los metarrelatos culturales, derogando su relevancia, pero en este primer momento es la realización de este funcionamiento, el develo de la estrategia discursiva que funde poder y saber, la que los autores distópicos ponen de relieve en sus obras.

Volveremos en detalle sobre la función retórica de la ideología al interior del discurso distópico más adelante, por ahora el objetivo es comprender cómo esta relación que venía gestándose desde el inicio de la era industrial se vuelve un punto de conflicto explícito en las distopías clásicas.

Son las promesas incumplidas de la modernidad las que los clásicos recuperan como las frutas podridas de un sistema de relaciones de poder que no produce verdaderos conocimientos, sino que ideologiza y margina, relegando a los que considera obstáculos “hacia afuera” y rehaciendo el mundo a su comodidad y beneficio.

Es el caso de la comunidad salvaje en la obra de Huxley, los Hombres-Libro de Bradbury y los librepensadores de Orwell; todos sujeto-comunidades que representan, en última instancia, nodos de conocimiento expulsados por las instituciones de poder por ser considerados como perniciosos para la ideología del proyecto distópico. La relación física entre el conocimiento aceptado por el sistema hegemónico y el estigmatizado como peligroso o subversivo toma la forma de la pugna entre centro y periferia, siguiendo la parábola civilizatoria occidental entre el espacio civilizado (la ciudad) y el bárbarico (la naturaleza).

Como señala Jameson, las utopías modernas, eutopías y distopías por igual, son “eminente urbanas” (1994: 92), idea que proviene desde *La República* en adelante. La periferia, por tanto, viene a ser ese espacio “no-moderno”, la barbarie de Sarmiento en donde la civilización aún no ha establecido su colonia. Salvo que sí lo ha hecho. Las periferias de las distopías clásicas están habitadas por seres humanos que no poseen Otro conocimiento, sino que poseen un conocimiento prohibido, pero propio.

Se trata de una distinción muy sutil pero que es necesario recalcar. Los “expulsados” de las distopías clásicas provienen del mismo sistema distópico que en algún momento los rechazó por diversos motivos. En el caso de Bradbury y Orwell el rechazo es puramente discursivo; por no adaptarse al nuevo modelo de funcionamiento social e intentar reivindicar su derecho a tener opinión, Winston Smith y Guy Montag son rechazados y se convierten en enemigos del sistema. En el caso de Huxley es una anomalía en el procedimiento de control eugenésico – el amor monogámico– lo que determina el movimiento desde el centro hacia la periferia de John. En ambos casos, el conocimiento que estos protagonistas portan, es considerado peligroso y reprensible pues amenaza con la lógica ideológica del sistema distópico establecido.

En el escape desde el centro hacia la periferia de los protagonistas distópicos, así como su progresivo descubrimiento de las comunidades alternativas de las que eventualmente pasan a formar parte, se produce una descentralización del poder. En este descubrimiento narrativo simbólico de nuevos modelos de orden social se esconde la apuesta subversiva o “de resistencia”, en palabras de Baccolini, de las distopías clásicas. Es en el mito utópico idealista de la desestabilización del *statu-quo* en donde vive la crítica incipiente de la forma literaria y su espíritu revolucionario y rebelde.

La génesis del poder distópico es de orden distributivo; implica la capacidad de mover y repositionar los elementos de un sistema, los ciudadanos, para obtener de ellos “algo”. Para Foucault la palabra que define las relaciones de poder del siglo XVIII y XIX es la “utilidad”, eco directo de la teoría de Bentham y Mill llevada a la aplicación sobre organismos de control de la productividad en la era industrial:

A continuación, el objeto del control: no los elementos, o ya no los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo, sino la economía, la eficacia de los movimientos, su organización interna; la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio. (Foucault, 2002: 140 – 141)

Dejar de hablar de sujeto y empezar a referirnos a este solo a través de la actividad que desempeña implica una redefinición del “yo” como parte de un organismo mucho más grande. Le Bon y Ortega y Gasset, ya se sabe, llaman a este organismo social la “masa”

mientras que la teoría marxista lo denomina “proletariado” y la economía liberal heredera de los principios decimonónicos de mercado, “fuerza productiva” o “de trabajo”. El utilitarismo llevado a su máxima expresión se pone en marcha cuando el sujeto deja de ser definido respecto a sus cualidades humanas y encuentra su nueva ontología en la cuantificación de su productividad.

El modelo industrial obliga a una disciplina que Foucault equipara con la existente en los modelos educativos, religiosos y militares del Renacimiento (2002: 146) y la época clásica que “aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo” (142). No se trata entonces solo de una crisis existencial del sujeto, sino de una crisis ontológica del mismo: ¿hay sujeto si su definición es utilitaria? ¿Existen los seres humanos? Y si existen, ¿con qué poder cuentan?

Las distopías clásicas maximizan esta preocupación eliminando, justamente, cualquier rastro de humanidad (religiosa o secular, rousseauniana o hobbesiana) en sus sociedades, salvo por los protagonistas y los marginales que vendrían a representar el redescubrimiento romántico de ese “yo” perdido y anhelante. El mecanismo operante es el de la vigilancia y la productividad industrio-política de la modernidad en donde la sociedad completa se convierte en una fábrica y la utilidad del sujeto, comprendido como engranaje de la máquina, en su máxima –y única– aspiración²⁶.

El ego abandonado de los protagonistas distópicos se descubre siempre vulnerable: Winston Smith teme el control mental del Partido Único, Guy Montag debe quemar su propia casa y John acaba por colgarse, incapaz de adaptarse al sistema distópico. Al apartarse del poder hegemónico el protagonista distópico se descubre desnudo y sin respuestas, por lo que su camino, especialmente en el caso de las distopías clásicas, es siempre un camino de autodescubrimiento esencialista que se ve permanentemente amenazado por la absorción destructiva del poder totalitario que emana del centro de control distópico.

Para evitar el redescubrimiento de la esencia humana y la redistribución del poder de vuelta al sujeto, el sistema distópico opera bajo un riguroso sistema disciplinar. Dentro de las múltiples estrategias disciplinarias que evalúa Foucault vale la pena rescatar una especialmente central para las distopías clásicas que es la redistribución del tiempo. De acuerdo a como lo dicta la disciplina, “el tiempo penetra el cuerpo y con él todos los

²⁶ La simbiosis del hombre y la máquina, que posteriormente dará paso a las teorías posthumanistas, Foucault la detecta tan tempranamente presente como en el siglo XVII (p. 140) y la extiende a lo largo de la Modernidad como un tópico reiterado por las relaciones de poder en torno a la utilidad.

controles minuciosos del poder” (156), lo que quiere decir que al controlar el tiempo se controla al sujeto. Todos los organismos disciplinados de la modernidad operan en base a sus propios tiempos (burocracia y horas de trabajo), lo que implica que el sujeto que vive en sociedad no tiene una verdadera independencia al momento de decidir cómo y de qué manera distribuye su actividad productiva, sino que debe obedecer a las reglas de la institución o empresa que rige su trabajo, porque, en última instancia, el sujeto no es dueño ni de su producción ni de sí mismo.

Este es un asunto central, pues el trabajo moderno e industrializado representa una vía de acceso, y para las personas de más bajos recursos, la única vía de acceso al poder adquisitivo y, por tanto, a los bienes de consumo que se considera determinan la felicidad de la población. Implícito en la práctica laboral, sin embargo, duerme un sutil gesto de movilidad del poder desde el sujeto individual hacia la masa anónima e indolente. Es justamente lo que Foucault señala como labor de las disciplinas: aumentar la utilidad económica reduciendo la representatividad política. El sistema funciona justamente gracias al establecimiento cronotópico de espacios clausurados y “sin tiempo”, dos de las reglas que apunta Foucault como centrales en su estudio (138 – 170) y que las distopías clásicas recuperan y expanden nuevamente bajo el prisma de la “sociedad fábrica”. El caso más evidente es el de *A Brave New World*, donde el esquema fordista de producción en serie ha llevado a los seres humanos a ser, literalmente, productos de mercado que se organizan y distribuyen de acuerdo a su “calidad” y, por supuesto, a su utilidad dentro del sistema, volviéndose igualmente reemplazables dentro de la macrofísica del poder distópico.

Siguiendo la línea de la crítica a la modernidad, Jameson determina como fecha clave 1857, año en que Flaubert publica su primera novela y los poemas de Baudelaire ya son comercializados. Utilizando la expresión *ennui* del poeta francés, el teórico norteamericano resume la experiencia del poder moderno en su doble faz de tiempo medible/útil (el día de trabajo) y “the deep bottomless vegetative time of Being itself” (1994: 84) que “does not set you any tasks but only condemns you to go on existing like a plant” (85).

Las perspectivas de Jameson y Foucault describen la modernidad como un período histórico en que el poder político y económico se volcó de forma abusiva sobre la masa trabajadora industrial, marcando así el inicio de la decepción moderna del ser humano con su sociedad. Daniel Lei, filósofo argentino, propone en su texto *Lógica de la distopía* una perspectiva diferente sobre el problema, considerando el proyecto moderno como eminentemente eutópico y la postmodernidad como la realización torcida de este, a

través, justamente, de una actualización inversa de la libertad individual en la restricción coercitiva estatal.

De acuerdo a Lei, en el movimiento idealista de lo eutópico moderno a la realización fáctica postmoderna se produce el paso social de la eutopía a la distopía. Si bien no otorga fechas emblemáticas, la hipótesis lleva a pensar que la definición de postmodernidad de Lei es probablemente mucho más anticipatoria que la de Jameson o Foucault, dado que la mayoría de los problemas o incongruencias ideológicas y morales que el autor plantea pueden ser rastreados hasta comienzos del proyecto liberal-humanista decimonónico.

Como “contracara terrena” de la modernidad (Lei, 2002: 27), el núcleo de lo distópico postmoderno para Lei está en la definición y distribución del poder. Si bien reconoce como Foucault y Jameson la relación entre el poder y el “saber”, al que deconstruye en su manifestación discursiva, argumenta que desde un punto positivo: “‘la concreción de la libertad es poder’, en cuanto tanto uno como el otro son ‘existenciaros’ (Heidegger), es decir: ‘constitutivos del ser mismo de la experiencia humana’” (34).

La preocupación de Lei no está fijada exclusivamente en describir el funcionamiento del poder al interior de la sociedad, aspecto de la teoría de Foucault que critica por estrecha y limitada al definir el poder exclusivamente desde la dominación (38); sino en determinar su origen filosófico como parte de la ontología humana. Esta definición paulatinamente se distancia de lo social y político para adentrarse en lo metafísico, pero deja una interesante reflexión en su camino.

Pero con ello no se “disuelve al interior del poder el hecho de la dominación”, pues la dominación – toda dominación – vuelve vacío el poder y sometido a quién lo ejerce. Por eso está obligado a producir eternos discursos de “verdad” y extender el control más allá de las leyes. En psicología podríamos llamar a esto una suerte de “compulsión a la repetición”, fundada en la sospecha – cierta, por otra parte – de perder el poder. (Lei, 2002: 39)

La hipótesis de Lei plantea al poder como actualización del existenciaro de la libertad humana llevado al ejercicio mediante la práctica dominación de unos sobre otros, actualización específica en el contexto moderno que Foucault, desde la filosofía histórica política, y Jameson desde el marxismo renovado, describen como la experiencia de las masas oprimidas de la época industrial.

La doble cara del poder, sin embargo, implica que para su mantención a lo largo de la historia este debe renovarse mediante discursos de “verdad”, definición que Lei discute desde las bases epistemológicas del conocimiento y a las que volveremos cuando

nos refiramos al papel del discurso y la ideología en la construcción de la distopía, y que básicamente revelan una dependencia proporcional entre la perseverancia de un determinado *statu-quo* social y sus recursos de validación lógico-racional.

Este es un recurso patente en las distopías clásicas; la creación de sistemas sociales diseñados para mantener su poder en base a discursos de verdad, ideológicos en el caso de Bradbury y Orwell, científicos en el de Huxley. Como parte de la doble cara del poder, sin embargo, esta estática rigidez discursiva, indemne al cambio y la adaptación a las necesidades de la población, es la que gatilla el deseo de rebelión en su contra. En los términos de Lei, si la actualización de la libertad es la manifestación del poder, la reacción al poder es la búsqueda de la libertad.

Así, los componentes simbólicos de las novelas distópicas clásicas son piezas en el gran juego del poder: los protagonistas son generalmente sujetos que a través de una epifanía despiertan a la real inequidad de sus sistemas sociales, sea por causas externas (la visita a la reserva de “Malpaís” de Bernard y Lenina) o internas (la catarsis del diario de Winston Smith o las palabras de Clarisse al dirigirse a Guy Montag).

Estos revolucionarios “despiertos”, en el sentido más platónico e idealista de la expresión, se oponen a sus sistemas sociales, más o menos totalitarios y a sus respectivos mecanismos de control (la violencia física prima en *1984*, particularmente durante el episodio de la habitación 101, mientras que en *A Brave New World* la mayor opresión es de índole económica y política en la formulación del Estado Mundial). La búsqueda pretende retrotraer un poco del poder que el Estado ostenta para devolverlo a las manos de los ciudadanos.

Esta acción, que es casi siempre contracultural, no es llevada a cabo sin asumir ciertos riesgos que, en la mayoría de los casos, puede llegar a costar hasta la vida. Exiliados, muertos o lavados de cerebro, las acciones de los protagonistas distópicos son profundamente eutópicas, en el sentido de que tras su rechazo al sistema operante duerme la necesidad de redefinir lo que la sociedad es. Cambiar el flujo del poder es la preocupación más grande de las distopías clásicas, advirtiendo al mismo tiempo sobre la frágil cuerda que mantiene el equilibrio entre la justicia, uno de los tantos discursos de “verdad” alterados por los Estados distópicos, y la libertad humana.

Por último, las estrategias discursivas de las distopías clásicas no están tan lejanas a su mismo proceso de producción. La intención que Sargent juzga como “campo minado” (“Intent is a minefield and should only be entered only when necessary and only for the limited purpose of determining whether the work should be classified as eutopian,

dystopian, and so forth” [1994: 13]) es justamente tal porque revela en la cadena sucesiva de interpretaciones que es posible llevar a cabo al analizar cualquier distopía las propias apuestas morales y culturales de la humanidad. Desde los personajes al autor, del autor a la sociedad y de la sociedad a los críticos, toda lectura del impulso utópico estará siempre condicionada y reacondicionada de acuerdo a los paradigmas sobre los que se le evalúe, revelando así que no solo se pone en jaque la esperanza de Guy Montag o Winston Smith en los universos ficcionales que habitan, sino la esperanza misma de los lectores en la problemática noción de “civilización” que Occidente ha cultivado.

4.0. CYBERPUNK Y DISTOPÍAS CRÍTICAS (1970 – 1990): *THE DISPOSSESSED* (1974), *NEUROMANCER* (1984) Y *THE HANDMAID'S TALE* (1985)

4.1. Ciencia ficción y utopismo: hacia una tipología independiente

Superado el período clásico tras la Segunda Guerra mundial, las distopías literarias se transformaron profundamente, tanto en términos estéticos como temáticos. Sin embargo, antes de entrar en la diferenciación específica que existe entre el *cyberpunk* como modelo literario y cultural y las renovadas perspectivas (post)humanistas postmodernas de las distopías críticas, es necesario establecer el marco contextual histórico en que se produce esta diferenciación pues representa un momento de tremenda importancia para la diferenciación genérica de la ciencia ficción norteamericana y, por extensión, de la distopía como forma literaria.

Actualmente existen dos aproximaciones metodológicas frente al fenómeno utópico que deben su existencia como campos intelectuales independientes, en mayor o menor medida, a una controversia gestada durante la década de los 80 al interior del movimiento de la ciencia ficción anglosajona en torno al papel de la literatura, los temas que esta debería tratar, la forma en que debería hacerlo, su vocación estética y su general presencia como parte del canon literario tradicional. Esta separación teórico-crítica coincide, por otra parte, con el surgimiento de los estudios culturales e interdisciplinarios que comienzan a examinar las obras literarias de la ciencia ficción desde una perspectiva mucho más amplia a partir de los años 70²⁷.

En general, el debate se centró sobre la supuesta “verdadera” vocación del género y, como lo explica McCaffery, ayudó mucho a establecer los límites estéticos y temáticos de la ciencia ficción posterior a la *New Wave* de las décadas anteriores:

²⁷ La sociedad de estudios culturales, internacionales e interdisciplinarios *Utopian Studies* fue fundada en 1975 y ha contado, desde entonces, con un enorme prestigio a nivel mundial como una de las sociedades intelectuales de mayor relevancia en atender los diferentes problemas derivados de las prácticas utopistas.

[...] this controversy spawned numerous critical debates in SF fanzines and at SF conferences and ultimately had the effect of opening up dialogue within the field that encouraged even cyberpunk's most hardened opponents to examine the nature and roles of the genre, especially as these have been changing in response to postmodern culture. (McCaffery, 1991: 1)

Las dos posiciones encontradas al interior del movimiento –ambas pertenecientes a lo que luego pasaría a llamarse la “ciencia ficción de los 80”– son explicadas por Heuser como polarizaciones de dos formas distintas de hacer literatura: por un lado se encontraría el *cyberpunk*, representante de la “baja literatura” y, por otro, la ciencia ficción humanista, representada por los herederos de la *New Wave* norteamericana (llamada también “alta literatura” de ciencia ficción)²⁸. Uno de los choques emblemáticos entre ambas posiciones habría ocurrido durante las premiaciones *Nebula* de 1984, en donde *Neuromancer*, la obra cumbre del movimiento *cyberpunk*, compitió frente a frente con la humanista *Wild Shore* de Kim Stanley Robinson (Heuser, 2003: 9), representante de la nueva ciencia ficción intelectual.

Esta crisis vocacional llevó a muchas interesantes reflexiones respecto a la función y verdadera orientación de la ciencia ficción a través de los diferentes embates y acusaciones proferidos entre los distintos bandos. Aquellos que abogaban por la primacía y poder del valor estético del *cyberpunk*, como el mítico propulsor del movimiento, Bruce Sterling, promulgaban “the humanist associated New Wave as obsolete and irrelevant to the traditional science fiction audience”, mientras que desde la otra trinchera se alzaba la voz de los humanistas acusando un “peligro de manierismo” en las obras *cyberpunk*, condenándolo como “a failed attempt over pulp fiction” (2003: 9).

Tangencial al debate, pero igualmente trascendente, fue la forma en que la distopía tranzó su presencia al interior de las diferentes prácticas. Al mismo tiempo humanista, por su tradición clásica, y deshumanizada, en su formato contemporáneo postmoderno, la distopía encontró espacio para desarrollarse tanto desde las perspectivas reflexivas de los herederos de la *New Wave* como del *cyberpunk*, lo que a su vez motivó la ya mencionada escisión teórica al momento de confrontar el fenómeno entre aquellos que veían en la forma literaria nada más que universos ficcionales carentes de contacto con la realidad y los demás que sí atestiguaban un poderoso potencial crítico presente en las narraciones.

²⁸ De acuerdo a esta polarización, *The Handmaid's Tale* y *The Dispossessed* vendrían a ser obras representantes de la *New Wave*, que para Moreno: “[...] le dio otro planteamiento al género, alegando que el avance científico que propicia el punto de partida de la novela no tiene por qué ser tecnológico, sino todo lo contrario” (2010: 375).

A la base de este debate subyace una pregunta por el valor de la literatura (y su aparente responsabilidad) para reflexionar en torno a los aspectos más “graves” del género humano. Un problema similar, y probablemente derivado de esta escisión metodológica, lo podemos encontrar en las posiciones intelectuales que entienden la distopía o solo como un producto cultural o solo como un producto literario. Una excepción a este tipo de reduccionismo intelectual que vale la pena destacar justamente por su rareza es la posición de Darko Suvin, quien a lo largo de su carrera como crítico ha realizado un periplo consistente desde los estudios teóricos de ciencia ficción, tras su teoría del “novum cognitivo”, hacia el campo multifacético de la crítica cultural, aportando con igual agudeza sobre las nuevas vertientes y posibilidades de la teoría utopista desde ambos frentes.

Lo cierto es que la problematización de la ciencia ficción generó un nuevo interés en los temas y las prácticas literarias al interior del género, esta vez reinterpretados a la luz de los nuevos paradigmas postmodernos, lo que a su vez permitió iluminar la distopía como una forma literaria de cada vez mayor relevancia en el contexto contemporáneo. A partir de aquí, fue solo cosa de tiempo para que el fenómeno utópico adquiriese una vida académica propia, desligada de los patrones limitantes de la ciencia ficción literaria.

La escuela norteamericana de estudios utópicos fue la primera responsable de ordenar de forma más o menos eficiente las diferentes manifestaciones del impulso utópico. La tipología actualmente más utilizada en torno al tema es la propuesta por Sargent en “Three Faces of Utopianism Revisited” (1994), ampliación de su primer trabajo con el mismo título y su posterior evaluación del problema de la definición en “Utopia: The Problem of Definition” (1975)²⁹. Las conclusiones a las que llega Sargent permiten contemplar la literatura utópica dentro del marco independiente e interdisciplinario del utopismo (*utopianism*), que el autor define como: “The dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live” (Sargent 1994: 3).

Como parte de un fenómeno mucho más complejo, Sargent plantea que la literatura utópica, de la que la distopía se hace parte, tiene un lugar al interior de las hipótesis ficcionales que el ser humano lleva a cabo en torno a la idea de sociedad; hipótesis que en algunos casos mezclan ficción y realidad de forma peligrosa.

Una vez establecida esta primera separación Sargent procede a definir la utopía y a hacerse cargo del problema del género y sus límites aportando interesantes ideas y

²⁹ Sargent, L. T. “Utopia – The problem of Definition”, *Extrapolation* #16.2, 1975.

conclusiones que recogeremos más adelante. Solo tras superar la discusión por el género es que el autor se atreve a proponer una tipología jerárquica estructural de las utopías:

Utopianism – social dreaming.

Utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space.

Eutopia or positive utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived.

Dystopia or negative utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.

Utopian satire – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society.

Anti-utopia - a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia.

Critical utopia³⁰ – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the utopian genre. (Sargent, 1994: 9)

La disposición subordinada de la utopía literaria a un fenómeno cultural³¹ de mayor arraigo en la experiencia humana³², así como la diferenciación entre utopía, eutopía y distopía, los tres grandes pilares de definición genéricos, son dos de las muchas ideas que el crítico entrega y que resultan de relevancia. Esta representa la categorización formal más clara de los diferentes “tipos” de utopías, basada en la idea de “principios rectores” (positivos o negativos) a partir de “puntos de vista” narrativos (o actitudes) identificados con el presente de los lectores.

³⁰ No confundir con el concepto de “utopía crítica” de Moylan, quién utiliza “utopía” como equivalente a la “eutopía” de Sargent. En este caso, Sargent deja la puerta abierta tanto a las distopías como a las eutopías de ser expresadas de forma crítica, intuyendo que una separación ya no es posible si la crítica ha penetrado en la misma definición del concepto por lo cual opta por el concepto relativamente neutro de “utopía”.

³¹ Vale la pena mencionar que Jameson también elabora una tipología de lo utópico que no incluimos como un sistema de organización literario pues entiende la literatura utópica solo y exclusivamente como una acción del impulso utópico, no preocupándose por el contenido o la orientación de la ficción en particular. La similitud teórica con Sargent es evidente (y el propio Jameson lo cita), pero mientras el primero sí reconoce un espacio para la ficción, desde la perspectiva de Jameson todo forma parte de un mismo anhelo de mejora cultural. Ver Jameson, F. “Varieties of the Utopian” y “The Utopian Enclave” en Jameson, F. *Archeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005, pp. 1 – 21.

³² Sargent rastrea las primeras eutopías hasta los mitos universales, a los que llama “eutopías de gratificación corporal” (Pp. 6 – 7).

Desde un punto de vista formal, Sargent plantea que tanto las eutopías como las distopías son formas “puras”, regidas por principios respectivamente mejores y peores a los extraliterarios. A medio camino entre estas formas puras se encontrarían las obras híbridas, a saber: antiutopías, utopías/distopías críticas y sátiras utópicas. Esta es, por supuesto, una categorización formal de diferentes productos literarios que se revelará parcial cuando agreguemos la faceta discursiva y funcional del fenómeno.

Si bien la tipología de Sargent es la más utilizada en el campo académico utopista actual, este reconoce que no ha sido el único preocupado por el problema de la definición y la categorización, atribuyendo una gran responsabilidad e influencia a los aportes de Suvin y Levitas, entre muchos otros, en torno al tema.

La definición que Levitas propone, por ejemplo, en *The Concept of Utopia* (1990), tras una extenso y dedicado análisis a la existencia del concepto en las esferas intelectuales marxistas durante el siglo XX, gira en torno no solo a la expresión de un deseo (en esta idea confluyen Levitas, Sargent y Jameson) sino a la educación del mismo, idea desprendida del examen de la obra eutópica de William Morris, *News from Nowhere*: “The clearest argument, however, concerns the function of utopia, which is not just the expression, but the education of desire” (2011: 143). De aquí se desprende una vinculación armónica entre la tipología de Sargent, enmarcada en un modelo de construcción humana más complejo, y la expresividad literaria de dichas aptitudes o cualidades en la forma de “deseos educados socialmente”.

La propuesta de Suvin, por otro lado, hace hincapié en la idea de “principios rectores”, procurando así que la distinción entre utopía, eutopía y distopía (respetando la separación de Sargent y la sostiene) repose sobre motivos morales que variarán desde lo “radicalmente mejor” a lo “radicalmente peor”, evitando a toda costa la palabra “perfección”. Utopía, por lo tanto, sería todo espacio en donde un principio –mejor o peor – radicalmente diferente se encuentra operativo en el funcionamiento y/o delimitación de los parámetros sociales (Suvin, 2003: 188 – 189). No es por tanto una definición contraria a la de Sargent, sino complementaria, pues Suvin da nombre a esa estrategia escritural “considerablemente mejor o peor”.

Al referirse a la distopía, sin embargo, Suvin retoma la diferencia entre antiutopía y distopía (que él denomina “simple”), identificando la primera como la fuerza cultural del antisocialismo y la segunda como la manifestación literaria del anticapitalismo de las fuentes contraculturales de los 70s y 80s (189), unificando así la funcionalidad de la

antiutopía como parte del sistema utópico más allá del simple rechazo a un modelo en particular.

La diferenciación que resulta tan importante para Sargent en torno a la antiutopía como fuerza destructora de modelos y la distopía como fuente creadora de nuevas propuestas, es criticada en la reflexión de Suvin como ambigua y maniquea: es posible que existan eutopías y distopías antiutópicas en la misma medida en que eutopías y distopías pueden ser igualmente utópicas, pues los “principios” ficcionales son diferentes de la intencionalidad extratextual. Volveremos sobre esta diferencia cuando examinemos el plano discursivo de la distopía y su vinculación con la ideología.

Tom Moylan tiene esta separación de elementos muy clara al momento de establecer su propia tipología formal. Al igual que Suvin, Moylan no se preocupa por criticar especialmente el modelo de Sargent que parece más que suficiente y competente para explicar las diferentes manifestaciones de lo utópico literario hasta la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, allí donde Sargent carga la fuerza del mensaje en las facultades interpretativas de los receptores (el modelo del lector enfrentado al modelo de la obra) y Suvin devuelve la fuerza del mensaje de regreso hacia su valor simbólico, imbricado en la obra misma, Moylan considera que es necesario establecer una separación entre los campos de la literatura y la filosofía, pues los objetivos utópicos generalmente se basan en reflexiones de ambos campos indistintamente, confundiendo así la relevancia e intención respectiva de los posibles mensajes.

Moylan diferencia el impulso utópico del impulso antiutópico que pone a la par en cuanto a fuerza e influencia cultural, a diferencia de Jameson, por ejemplo, que propone la potencialidad del antiutopismo como constitutiva de todo impulso utópico (de ahí la facilidad que poseerían las formas literarias y/o prácticas sociales de tender hacia el totalitarismo). El modelo de Moylan, a diferencia del de Sargent, es diacrónico y contempla el fenómeno utópico/antiutópico como binario y en un constante *continuum* pendular entre las diferentes fuerzas. De esta separación filosófica se desprenderían entonces las formas literarias, correspondientes cada cual a diferentes estados de influencia de la pregunta por la esperanza y su presencia histórica particular (Moylan, 2000: 195).

Las fuerzas utópicas o antiutópicas, por tanto, se corresponderían con determinadas formas literarias, siendo la distopía crítica la última manifestación del impulso utópico, según Moylan. Esta separación requiere una metodología analítica que vaya más allá de la mera intención y/o apreciaciones del lector y Moylan opta, a diferencia de Sargent, Suvin y Levitas, en proponer una lectura centrada en la estructura poética y

retórica de los textos como obras de ficción, pues reconoce, siguiendo la alerta de Sargent en “The Problem of Definition”, que la intención autoral no es suficiente sustento para clasificar una obra de utópica o antiutópica pues siempre existirá la presión receptiva de los lectores quienes determinarán, en última instancia, la nueva decodificación socio-política y oposicional del texto.

Para resolver el conflicto de la recepción, Moylan regresa al texto y fija su atención en las estrategias narrativas que lo componen y la forma en que resuelven la pregunta por el espacio de la esperanza:

Thus, the distinction can be made between the limit case of an open (epical) dystopia that retains a utopian commitment at the core of its formally pessimistic presentation and a closed (mythic) one that abandons the textual ambiguity of dystopian narrative for the absolutism of an anti-utopian stance. To be sure, a given text can be located at any point along the continuum between these opposed poles. (Moylan, 2000: 156)

El binarismo oposicional de “fuerzas encontradas” de Moylan proporciona un espectro de posibles ubicaciones para los textos utópicos dependiendo de la forma en que se posicionen, textualmente, frente a la pregunta por el porvenir. Se trata de una propuesta que no centra su atención en la intención autoral (exclusivamente) ni en las interpretaciones posteriores producidas tanto por lectores y críticos, sino que valora, particularmente, la reflexión metadiscursiva del texto sobre su propia existencia (épico vs mítico). Se produce el regreso del mensaje a la forma y al desarrollo narrativo, otorgando así una metodología de análisis de utilidad tanto para la teoría y crítica literaria como para los estudios culturales centrados en el fenómeno del utopismo.

Estos modelos, que si bien no nacen directamente de la polémica al interior del género de la ciencia ficción, ciertamente se hacen eco de las mismas preguntas que motivaron el debate en primer lugar, sugieren una separación de campos intelectuales entre lo utópico y lo literario durante el último tercio del siglo XX. Lo cierto es que, aun cuando se tratan de aproximaciones diferentes sobre un mismo problema, existen muchos vínculos entre ambas: lo utópico y la ciencia ficción tienen una larga historia que las vincula, aun cuando sus puntos de comunicación se hayan visto oscurecidos a lo largo del tiempo. Es, sin embargo, tras esta escisión que se vuelve posible pensar en el utopismo como un fenómeno humano que trasciende las categorizaciones limítrofes tanto de la ciencia ficción norteamericana como de cualquier otro género en particular.

A continuación intentaremos resumir las principales diferencias y similitudes que constituyen el cuerpo de las distopías postmodernas a partir de las influencias derivadas del debate entre “alta” y “baja” ciencia ficción con la intención de evidenciar cómo, en

última instancia, ambas representan variaciones de un mismo modelo literario que se nutre del sentimiento de desamparo y decepción propio de la época.

4.2. *Las nuevas visiones del desencanto social: distopías postmodernas*

Tras el fin de la Guerra Fría y el establecimiento global del capitalismo como modelo de producción dominante en el mundo, la distopía literaria se hizo presente tanto a partir de la práctica del *cyberpunk* como del modelo crítico humanista. Ambas aproximaciones representan fenómenos reactivos a aquello que Jameson denomina “capitalismo tardío” en *The Seeds of Time* (1994: 81), es decir, a un nuevo tipo de sociedad postmoderna marcada por un nuevo sistema de valores y aspiraciones sociales.

Los principales temas que obsesionaron a los escritores de las distopías clásicas (utilitarismo, felicidad, libertad y especialmente el poder) reciben una importante reescritura durante este nuevo período. Esto, que mucho tiene que ver también con el proceso de estructuración por el que estaba pasando la ciencia ficción norteamericana en aquél entonces, crea, a su vez, nuevas versiones estéticas y temáticas de conceptos ya familiares para la estructura distópica, contribuyendo así con nuevas y originales visiones críticas sobre la sociedad. Las nuevas perspectivas estéticas, en suma, reflejan los nuevos puntos de vista críticos de sus autores.

El *cyberpunk* vino a ser una actualización en clave distópica-futurista del modelo policial *hard-boiled* de las novelas negras, mientras que las distopías críticas siguieron el camino reflexivo del movimiento humanista de la *New Wave* norteamericana, problematizando la función utopista de la distopía a partir de la discusión de sus elementos discursivos.

Ambas formas proveen a la ciencia ficción de un nuevo enfoque crítico, más que nunca consciente del presente y, también, más que nunca decepcionado de las posibilidades que el futuro puede proveer. Ácidos, negativos, prácticos y en muchos casos más realistas que soñadores, los escritores de distopías anglosajonas de finales de los 70 hasta casi la entrada en el nuevo siglo se ven muy poco conmovidos por la realidad frente a ellos, lo que los lleva a renegar y a actualizar muchos de los parámetros de la época clásica a partir de la decepción y la desesperanza del nuevo período.

El filósofo francés Jean François Lyotard es uno de los que se encarga de desmantelar el mito del progreso tras la segunda Guerra Mundial, comparando la pragmática del conocimiento científico con la del conocimiento narrativo y señalando que

todo “vínculo social” se resume en juegos de lenguaje: “Narratives allow the society in which they are told, on the one hand, to define its criteria of competence and, on the other, to evaluate according to those criteria what is performed or can be performed within it” (1984: 20). La determinación lingüístico-pragmática de lo que es socialmente aceptable o no mina definitivamente cualquier universalidad de principios (morales, políticos, económicos, etc...) y proyectos, entre los cuales indudablemente se cuenta el positivismo objetivista y mecanicista de la primera era industrial. No es casualidad, por lo tanto, que la experiencia postmoderna para Lyotard sea producto de una sociedad postindustrializada (“This transition has been under way since at least the end of the 1950s, which for Europe marks the completion of reconstruction” [1984: 3]) en donde el ser humano pasa de vivir aislado en una masa anónima a volverse un engranaje atomizado de una máquina social mucho más compleja y descentralizada que aquella mítica unidad social sostenida bajo los principios democrático-liberales de la primera modernidad.

La sospecha de Lyotard pasa a convertirse en un análisis consciente de aquellas narrativas que, establecidas como juegos de lenguaje en planos de poder macrocultural, determinaron en algún minuto el curso de la historia de una u otra forma, lo que nos devuelve a la relación existente entre poder y saber. Las dos “narrativas de legitimación” del conocimiento (y el poder) más importantes que el francés detecta son la de la libertad y la ciencia. De la primera señala: “The State resorts to the narrative of freedom every time it assumes direct control over the training of the ‘people’, under the name of the ‘nation’, in order to point them down the path of progress” (33) mientras que en el caso de la segunda apunta: “[...] [science] consists not only in the acquisition of learning by individuals, but also in the training of a fully legitimated subject of knowledge and society” (34), remarcando así como el Sistema de conocimientos propiciado por el Estado, tanto en su aprendizaje como en su producción, sirven en última instancia para legitimar el establecimiento del mismo Sistema. En otras palabras, Lyotard revela la lógica tautológica de la reproducción pragmática en el discurso de la sociedad postindustrial, algo de lo que las distopías de este período también tomarán consciencia, progresivamente desvinculándose de los grandes productores de narrativas culturales (especialmente ideológicas) para aseverar, con un escepticismo y una sospecha cultivada, que todo poder es una fabricación pragmática.

Bajo este principio, el mito del progreso sobre el que se volcaron gran parte de las críticas durante el primer período de las distopías, es desmantelado junto a todos los otros metarrelatos de importancia, lo que lleva a que el mundo abra sus brazos a la caótica

experiencia de la postmodernidad en donde las aparentes certezas que compartían los distópicos clásicos se disuelven en la ambigüedad del simulacro y en la retórica vacía del mundo tras la (aparente) muerte de las ideologías.

Aun cuando ambas prácticas literarias (distopías críticas y distopías *cyberpunk*) reconocen la experiencia del nuevo mundo postmoderno, la forma literaria en que cada corriente retrata y proyecta los elementos del presente que considera de relevancia es completamente diferente. El *cyberpunk* recodifica los motivos de la ciencia ficción tradicional a la luz de las influencias estéticas del punk y el escepticismo nihilista de la postmodernidad, mientras que la distopía crítica opta por una mirada más discursivamente reflexiva y que se refugia con muchísima más franqueza en los lindes de las antiguas ideologías, criticadas desde nuevas ópticas con la finalidad de expandir así su frente oposicional frente a un mundo que consideran brutalmente nocivo.

De una forma muy interesante, el *cyberpunk* vendrá a promover, casi sin quererlo en realidad, una formalización del universo de pesadilla que ya los clásicos y sus antecesores habían vislumbrado desde finales del siglo XIX, mientras que la distopía crítica, por otro lado, exacerbará el componente reflexivo al punto tal de llevar la crítica distópica hasta los límites de la esperanza en un tiempo donde los antiguos sistemas sociales basados en esta (las ideologías) se han agotado ostensiblemente, abriendo así nuevas fronteras para el resurgimiento del impulso utópico en los nuevos mapas del infierno.

Comenzaremos este análisis atendiendo primero al rechazo más marcado frente al nuevo concepto de contemporaneidad moderna en la forma literaria del *cyberpunk*. La fecha clave del inicio del movimiento es en 1984, año en que se publica la aclamada obra de William Gibson³³, *Neuromancer*, padre de lo que posteriormente vendría a ser la manifestación de la ciencia ficción que Fernando Ángel Moreno juzga de mayor influencia y relevancia tanto en la moderna literatura del género como en la cultura popular en la que terminó por permearse (2010: 396).

La etiqueta “*cyberpunk*” es oficializada por Bruce Sterling, prolífico autor del movimiento durante los 80, en el prefacio que dedica a la antología *Mirrorshades* de 1986. Allí, describe el *cyberpunk* como: “[...] a new kind of integration. The overlapping of worlds that were formerly separate: the realm of high tech, and the modern pop underground”

³³ Si bien Gibson ha sido apodado como el “padre” del *cyberpunk*, es necesario recalcar que tanto la estética como la temática policial del movimiento es adelantada por otros autores de ciencia ficción, particularmente por Phillip K. Dick que tan tempranamente como 1968 ya publicaba *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, base e inspiración central para el film *Blade Runner* de Ridley Scott, uno de los productos *cyberpunk* más famosos y reconocidos mundialmente, estrenado 2 años antes de la novela de Gibson.

(Sterling, 1991: 345), cuyos autores: “prize the bizarre, the surreal, the formerly unthinkable” (347). Otros, como Istvan Csicsery-Ronay Jr., privilegian el impacto cultural del fenómeno, no menor que el literario, encontrando en el *cyberpunk* la esencia absoluta de lo que significa la postmodernidad:

As a label, “cyberpunk” is perfection. It suggests the apotheosis of postmodernism. On the one hand, pure negation: of manners, history, philosophy, politics, body, will, affect, anything mediated by cultural memory; on the other, pure attitude: all is power, and “subculture”, and the gaze of Hip negotiating the splatter of consciousness as it slams against the hard-tech culture, the techno-future of artificial immanence, where all that was once nature is simulated and elaborated by technical means, a future world-construct that is as remote from the “lessons of history” as the present mix-up is from the pitiful science fiction fantasies of the past that tried to imagine us. (Csicsery-Ronay Jr., 1991: 182)

Para un estudio centrado en la distopía, el papel del *cyberpunk* viene a ser central pues permite, primero que todo, una actualización no solo temática, sino que también estética, de muchos de los temores de los distópicos clásicos. Las distopías del bajo mundo y la dominación corporativa, con héroes displicentes que se preocupan más de su propio bienestar que de la sociedad, así como el general tono de manipulación material y pecuniario que marca todas las interacciones del texto (es, en este sentido, una obra profundamente consciente de su realidad en el mercado del capitalismo tardío) y la casi por completo nula esperanza de restitución social, son todos factores literarios que reflejan la cultura de la nueva etapa postmoderna de la sociedad occidental.

Sabine Heuser en su extenso y completo análisis de los vínculos entre el *cyberpunk* y la postmodernidad titulado *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction* (2003) vincula el fenómeno literario con una nueva “sensación” de futuro: “The near future is uncertain enough as it is, thus discouraging speculation about the distant future. This reinforces the increasing dissolution of the utopian/dystopian opposition, which is replaced by a general sense of ambiguity” (2003: xxiii).

Es por eso que el *cyberpunk*, con antecedentes literarios desde los 70 pero recibiendo reconocimiento masivo a partir de los 80 con *Neuromancer*, obra escogida como parte del corpus representativo de este apartado, viene a ser una reunión necesaria entre la estética y la reflexión crítica de la sociedad en un momento en que esta ha cambiado peligrosamente.

Brian McHale, teórico norteamericano del postmodernismo, al preguntarse respecto a la esencia del *cyberpunk*, desecha la pregunta por el “qué” y la reemplaza por el “quiénes” (1992: 243), reconociendo que el fenómeno es tanto una forma literaria como

una reacción cultural al nuevo espacio entregado por la postmodernidad y el capitalismo tardío naciente. La propia conformación del neologismo nos habla de raíces no literarias, siendo el prefijo *cyber* propio de la esfera técnica de la computación y el *punk* una expresión contracultural del mismo período que rechaza abiertamente el modo de producción occidental, promoviendo, en cambio, mediante la música y la acción social, una revolución anárquica del *statu-quo* posterior a la Guerra Fría:

Una contracultura que añade por obvia necesidad el prefijo *cyber* al término *punk*, ese ambiguo sustantivo/adjetivo que sirvió de paraguas a un amorfo y desigual movimiento contracultural desarrollado en los setenta que expresó de forma directa, sin mediaciones ni metáforas preciosistas, el malestar de una generación joven que había dejado de creer en el futuro – si es que alguna vez fue capaz de imaginar futuro de algún tipo. (Gómez, 2009: 121)

La vinculación de estos dos elementos, el caos y la decepción ideológica, junto al reconocimiento de las nuevas tecnologías, su rápido avance y establecimiento en la cultura popular y la estética asociada proveniente de un imaginario “computarizado” en donde la máquina ha dejado de ser la herramienta de la Revolución Industrial para convertirse por sí misma en un organismo funcional de la sociedad, explican perfectamente que muchos –sino todos– los universos *cyberpunk* sean en esencia más o menos distópicos.

No es solo el hecho de que el tema de la “sociedad en ruinas” calce perfectamente con el imaginario entrópico, oscuro, gótico y barroco del *cyberpunk*, sino que además de esta simple simbiosis estética entre motivo y forma, subyace tras el movimiento –que, recordemos, si bien se cataliza en una forma literaria, es primeramente una reacción social a un sistema de funcionamiento socio-político– un fuerte gesto de rechazo y desagrado que choca de forma violenta con los pilares que sostienen la estructura de la democracia y el mercado, desde el sujeto desgarrado y abandonado a su suerte hasta las grandes corporaciones multinacionales que pueblan el nuevo mundo sin sentido.

Esta decepción por el futuro, sin embargo, alberga en su interior, igual como cualquier otra manifestación del impulso utópico, la pregunta por la esperanza. Lo que en el *cyberpunk* se manifiesta como un futuro que no vale la pena esperar, y que en algunos casos, como apunta Gómez, “es ya el presente del lector” (2009: 123), en la distopía crítica encuentra una nueva forma de orientarse hacia el eterno problema por la vida después de la postmodernidad desde un punto de vista más centrado en las posibilidades del presente que en las puertas cerradas a cal y canto del porvenir.

Las formas utópicas críticas son anteriores al auge del *cyberpunk* y vieron sus primeras manifestaciones a mediados de la década del 70 con un breve renacimiento inicial

de la eutopía contracultural durante la “época conservadora” anglosajona en los Estados Unidos de Ronald Reagan y el Reino Unido de Margaret Thatcher (Moylan 2000: 183 – 186). Hacia el final del siglo, sin embargo, deprimido el impulso inicial de los movimientos que se vieron representados en este nuevo utopismo (especialmente las corrientes feministas y neo marxistas), lo eutópico daría paso progresivo hacia la distopía crítica.

La cualidad que distingue a las formas críticas de sus antecesoras es la consciencia metadiscursiva que desarrollan intratextualmente, complejizando los parámetros establecidos de eutopía y distopía como lugares “buenos” o “malos” –o incluso “mejores” o “peores”– al mezclar armoniosamente las disparidades y puntos ciegos que se crean en un sistema que al mismo tiempo que continúa anhelando un mejor porvenir, reniega del futuro como una posibilidad espacio-temporal mejor que el presente:

He [Sargent] therefore suggests that these new works might usefully be understood as “critical dystopias” that interrogate both society and their generic predecessors in ways that resemble the approach critical utopias took toward the utopian tradition a decade or so earlier. [...] The contributions of feminist women occupy a leading edge on this new literary intervention as it did in the earlier critical utopian moment. (Moylan, 2000: 188)

La diferenciación que establece Moylan entre utopías y distopías críticas es de una fina fabricación intelectual y se sostiene sobre la diferenciación entre el impulso utópico y el antiutópico que, a su juicio, son igualmente importantes en la tradición literaria como fuerzas filosóficas de sustento y motivación escritural (2000: 147 – 182).

Moylan define aquellas obras eutópicas que albergan una posibilidad de reestructuración social a pesar de la existencia de componentes negativos (distópicos) en su narración social como “utopías críticas”, mientras que en el caso de aquellas donde el factor antiutópico prevalece por sobre los intentos revolucionarios de reestructurar la sociedad se habla de “distopías críticas”. Ejemplos de las primeras son *The Female Man* (1975), de Joanna Russ, *Woman at the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy y *The Dispossessed* (1974) de Ursula K. LeGuin, mientras que son consideradas como distopías críticas las posteriores *Parable of the Sower* (1993) de Octavia Butler, *The Handmaid's Tale* (1985) y *The Year of the Flood* (2009) de Margaret Atwood.

Dada la mixtura temática entre tropos y estrategias narrativas eutópicas y distópicas de ambas formas, la separación de Moylan resulta muy sutil, manteniendo una supuesta diferencia trascendental entre las obras escritas durante los 70 – 80 (utopías críticas) y las posteriores distopías críticas producidas a partir de los años 80 en adelante. Moylan aprovecha, sin duda, la corriente de escritoras feministas, como Russ y Piercy, que proveen

al campo literario de una renovada y optimista energía revolucionaria para hablar de un repentino, si bien breve, resurgimiento del espíritu eutópico en el eminente contexto distópico posterior a la Guerra Fría. No explica con la misma claridad, sin embargo, las razones de la transformación de este impulso inicial en el posterior fenómeno distópico crítico.

A modo de contraste y para intentar ejemplificar cómo lo distópico habita en lo eutópico y viceversa, consideraremos brevemente la composición de *The Dispossessed* (1974) y *The Handmaid's Tale* (1985), a pesar de la existencia de una década de separación entre ambas obras que Moylan juzgaría decisoria al categorizar la novela de LeGuin como utopía crítica y la de Atwood como distópica. Reconoceremos, por lo tanto, las estrategias narrativas particulares de cada expresión literaria, pues si bien ambas son críticas, en un caso la retórica del texto nos llevará a una ubicación espacial de la esperanza en contacto con lo distópico, mientras que en el otro dicho espacio estará relegado a una existencia más allá de toda realización.

El generalizado escepticismo pesimista respecto al futuro de las formas críticas contrasta profundamente con el período clásico de las distopías, en que todavía se creía en la posibilidad del restablecimiento de la sociedad a partir de la recuperación de las cualidades esenciales que el ser humano perdió con el advenimiento de la industrialización. Llegado este punto en la historia, la inocencia se ha convertido en un lujo y esto se revela en el cruento desencanto con que tanto las distopías *cyberpunk* como las formas críticas retratan sus sociedades ficcionales: mentirosas, manipuladoras, simuladas. Lo que distingue este nuevo período con el anterior, en suma, es la desconfianza intrínseca que existe frente a todo tipo de solidez. El epígrafe de la novela de LeGuin que aquí atenderemos³⁴ revela justamente esta inquietante realización: el bien y el mal son constructos discursivos y nada existe más allá de la simple materialidad que nos condena y determina como productos dentro de un mercado contra el que no podemos rebelarnos.

³⁴ *The Dispossessed* lleva por epígrafe “una utopía ambigua”, lo que sin duda se ajusta tanto al marco cronológico como temático que considera Moylan al momento de pensar en esta forma literaria a mediados de los 70, profundamente influenciada por el feminismo y los nuevos pensamientos de izquierda comunitarios. Sin embargo, en términos estructurales de clasificación, el aspecto “ambiguo” y “crítico” de dicha utopía se encuentra en los elementos que Le Guin caracteriza como distópicos que se sustraen de la mirada escéptica y desconfiada de la autora frente a los modos de producción occidentales, como podemos notar rápidamente en la caracterización capitalista del planeta Urras. La diferenciación, si bien es prudente en la medida en que reconoce la fuerte influencia cultural de los movimientos de rechazo al *status quo* después de la Guerra Fría, tiene poca utilidad a la hora de establecer una clasificación literaria, pues, en términos formales, no existe utopía crítica sin distopía ni distopía crítica sin eutopía.

4.3. *Actitud y espacio distópico en el cyberpunk*

Ya hemos señalado que una de las facultades más reconocidas del *cyberpunk* fue la de crear universos estéticamente diseñados para representar un estado displicente y reactivo frente a la sociedad contemporánea de la segunda mitad del siglo XX. El sufijo *punk* representa un guiño claro hacia una actitud contracultural fijada en el tiempo y el espacio a través de la música y el estilo de vida de los que adscribieron a sus filas a mediados de los 70: “Cyberpunk defines itself in terms of an avant-garde and subculture. Its members proclaim themselves rebels, revolutionizing science fiction and overthrowing the old order” (Heuser, 2003: 31).

La vieja lucha del sujeto contra su entramado social, llevada a cabo siempre con la esperanza de encontrar una reivindicación de su estatuto esencial como ser pensante y sensible, es retomada por el nuevo movimiento postmoderno con algunos cambios significativos. El *cyberpunk* recupera a aquellos sujetos que no se sienten parte del mundo civilizado y los ubica en conflicto directo con la sociedad a través de una nueva lectura de lo que significa el poder y la posesión del mismo a partir, no ya necesariamente de la administración política, sino, mucho más atingente aún, mediante la manipulación económica y los hábitos de consumo de las masas.

El *cyberpunk* decreta que la tecnología ha vuelto obsoleto al mundo. Las estructuras frente a las que los clásicos reaccionaban e intentaban superar o sobre las que pretendían advertir ya no forman parte del horizonte cultural de la nueva generación. Bruce Sterling resume esta posición al escribir: “The advances of the sciences are so deeply radical, so disturbing, upsetting and revolutionary, that they can no longer be contained. They are surging into culture at large; they are invasive; they are everywhere. The traditional power structures, the traditional institutions, have lost control of the pace of change” (Sterling, 1991: 345).

La sociedad *cyberpunk* tiene diferentes caracterizaciones pero todas remiten, en mayor o menor medida, a una conceptualización postmoderna de la sociedad. Esto quiere decir que se trata de una sociedad que ya ha desestimado, hace tiempo, las antiguas certezas humanistas y en donde existe una gran consciencia metanarrativa en torno a los discursos de poder, la deconstrucción de dichos aparatos discursivos, la hibridación entre “baja” y “alta” cultura, el consumo, la industria cultural, la democracia neoliberal, el papel omnipresente del mercado, etc... En este mundo, devorado y consumido por su propia materialidad, el mismo concepto de qué es humano y qué no (y cuál es la importancia de

dicha diferenciación en primer lugar) es un problema que subyace a toda la definición del movimiento: “We can read cyberpunk as an analysis of the postmodern *identification* of human and machine” (Hollinger, 1991: 205).

A esto se suma lo “punk” del fenómeno, en donde la actitud contracultural es la norma. Como señala Larry McCaffery en *Storming the Reality*, esta perspectiva crítica atraviesa todo lo que la obra tiene para ofrecer, desde el entramado visual hasta la configuración de la sociedad y el psiquismo de los personajes. Dos conceptos resumen esta omnipresencia del fenómeno: actitud y estilo, siendo el segundo una manifestación del primero, ambos elementos que representan la disconformidad social de los miembros del movimiento (1991: 288).

La sociedad *cyberpunk* es distópica por definición, pues imagina un universo en donde el capitalismo y la tecnología se han convertido en una sola unidad discursiva con poder y representación tanto política como económica. El “bajo mundo” por el que se mueven los protagonistas de este tipo de narraciones es solo una extensión natural de la “alta sociedad”; ambos espacios consumidos por la degeneración materialista y el consumo de estupefacientes. No hay un solo espacio físico en la novela de Gibson que no pertenezca a alguna corporación, un solo árbol que haya nacido naturalmente y ni una sola persona que no sea dueña de una máquina o, más generalmente incluso, sea ella misma en parte mecánica. Sin ir más lejos, el antagonista de *Neuromancer* no es una abstracción metafórica del poder, sino la formulación física de la inteligencia corporativa que ha adquirido consciencia propia y deseos de autodeterminarse. Esa pesadilla, en donde los humanos ya no son dueños de su humanidad y la materia es dueña de sí misma, es la distopía *cyberpunk*.

El mundo real, repleto de basura y desechos, perfectamente representado en el filme de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), en donde las ciudades parecen haberse convertido en laberínticas redes de callejones y la salubridad ha desaparecido de cualquier agenda política (interesante contraste con las pulcras ciudades de Huxley), es a su vez poblado por entes que recuerdan tanto a los monstruos mutantes de los bajos mundos del *pulp* como a los mafiosos conspiradores de las novelas *hard-boiled*.

El arquetipo ideal del personaje *cyberpunk* es Case, el protagonista de *Neuromancer*, un ladrón informático (*cyber cowboy*) que vive más en la realidad del ciberespacio que en el mundo físico y que, por lo mismo, no se identifica ni con la materialidad del universo ni la de su cuerpo. El orden y establecimiento de los parámetros de normalidad no va con él y es por eso que vive, literal y metafóricamente, fuera de los espacios regulados y en constante conflicto con aquellos que ostentan el poder. La confrontación, sin embargo, es

más resignada y nihilista que socialmente militante. No existe un “giro de consciencia” como en el caso de los protagonistas clásicos que descubrían su humanidad perdida en la anagnórisis del encuentro con el Otro; todo lo contrario, pues el concepto de “humano” se ha difuminado tanto que lo que aún se conserva está bastante lejos de ser moralmente deseable.

En este sentido, el *cyberpunk* es aún más distópico que las distopías clásicas, pues su lucha es por la esperanza misma, algo que los clásicos daban por sentado en la construcción de sus personajes. La decepción frente al mundo moderno es tal que el acto de sentir esperanza (ser utópico) es casi impensable. Aparece en el panorama, entonces, el ciberespacio como metáfora de esa “*free zone*” en donde la esperanza tiene todavía posibilidades de echar raíces y transformar un universo en su mejor versión posible.

En términos sociales, el ciberespacio representa, al menos aparentemente, una segunda oportunidad para aquellos que deciden dejar de lado el mundo real. Gibson lo caracteriza como una “alucinación consensuada”, haciendo alusión a una cierta cualidad “onírica” del no-lugar como una mezcla entre sueño alucinógeno y paraíso de libertad. Sin embargo, se trata también de un espacio de difícil acceso, una especie de bóveda supersecreta para esconder todo tipo de información sensible.

Hablar del ciberespacio, por lo tanto, es hablar más de un ideal que de un espacio realmente habitable. A la luz de la tradición distópica, posee una cercana similitud a los espacios Otros de los distópicos clásicos, en donde existe un gran potencial para manipular la realidad si es que antes logra evadirse por completo el poder que manipula y rige dicho espacio. Case, en su calidad de hacker, es capaz de penetrar el ciberespacio y manipular la realidad a partir de la información que allí encuentra, lo que hace de este un espacio social potencialmente muy utópico.

Sin embargo, la esperanza puesta en el ciberespacio se revela rápidamente como una empresa dudosa. Al no existir físicamente, el ciberespacio depende, en última instancia, de los nodos de conexión con el mundo que pretende dejar atrás. No se trata entonces de un lugar independiente, sino irremediabilmente condicionado a los parámetros de control e interés social de los que administran y distribuyen el poder en el mundo real. Es cierto que Case rechaza su cuerpo como mera “carne” y que los habitantes del imaginario mundo de Gibson han alterado sus cuerpos al punto tal de fundirlos con la máquina, siguiendo evidentemente el razonamiento posthumanista del protagonista en torno a lo que define su propio ser; sin embargo, la dependencia está siempre ahí, como nos revela el constante ir y venir del hacker:

Case movió el interruptor del simestim. Y entró en la agonía de un hueso roto. Molly estaba rígida contra la pared ciega y gris de un largo pasillo; respiraba con ronquidos entrecortados. Instantáneamente Case regresó a la matriz; una intensísima punzada de dolor se le desvaneció en el muslo derecho. (Gibson, 1984: 84)

El párrafo anterior muestra claramente la forma simbiótica en que el ciberespacio conecta y vincula a los seres humanos tanto en el interior como el exterior. En breves líneas Gibson describe tres estados de ser (y espacios) simultáneos: el físico, representado por Molly, herida, el ciberespacial en donde se mueve Case como vaquero; y, por último, un tercer estado que solo puede caracterizarse como co-consciente, en donde Case posee a Molly sin reemplazarla, compartiendo su capacidad sensorial pero permitiendo la independencia de las consciencias. Dos mentes conviven en un mismo cuerpo a voluntad, revelando la concepción del cuerpo como mero envase modificable y desechable de lo que el ser humano realmente es. Aun así, este “ser” se problematiza en la copresencia del mundo real con el mundo ciberespacial y la forma en que ambos se entretrejen y mezclan.

El asunto es que, el ciberespacio, a diferencia del mundo físico, carece de una forma específica o si quiera de una presencia; es algo más que una idea, pero algo menos que un lugar. Desde la teoría de la arquitectura, Heuser recupera el concepto de “arquitectura líquida” de Marcus Novak que habla de “[an architecture] which explores the new immaterial médium of data processed by computers, otherwise known as virtual worlds” (Heuser 2003: 67) capaz de organizarse por medios autónomos sin necesidad de responder al ordenamiento espacial cartesiano, siendo capaz, entre otras cosas, de integrar la cuarta dimensión del tiempo dentro de sus representaciones.

Lo que Novak aplica a la arquitectura es también descrito por Zygmunt Bauman en su texto *Modernidad líquida* en torno al ordenamiento histórico de la experiencia moderna. Para Bauman, la modernidad se define en dos etapas centrales, una primera de tipo “pesada”, descrita como “la época de las máquinas pesadas y engorrosas, de los altos muros de las fábricas que rodeaban plantas cada vez más grandes y que ingerían planteles cada vez mayores, de las enormes locomotoras y los gigantescos vapores oceánicos” (2004: 124). Si bien no se especifican fechas, Bauman asocia esta etapa al nacimiento del liberalismo y el capitalismo en Europa, a la “época de la razón instrumental” de Max Weber (127) y a la industrialización, que alcanzaría su máxima expresión en el fordismo norteamericano. A la modernidad “pesada” corresponderían, también, todos los vicios y las injusticias descritas y denunciadas por las primeras distopías del siglo XX.

La modernidad “liviana” o “fluida”, en cambio, “es una época de descompromiso, elusividad, huida fácil y persecución sin esperanzas. En la modernidad líquida dominan los

más elusivos, los que tienen la libertad para moverse a su antojo” (129). Dos características reinan en el tiempo fluido: instantaneidad y velocidad. El acceso a la información de forma “instantánea”, así como la capacidad para moverse de un lugar a otro, movilizándolo en ello no solo el capital, sino también la fuerza de trabajo, considerablemente más reemplazable que en la época “pesada” (no se busca al obrero, sino al técnico), lleva a que durante esta época se modifiquen las claves de producción. “Más” y “grande”, anteriormente caracterizados como adjetivos positivos para cualquier proyecto moderno, ahora son reemplazados por “rápido” y “mejor”, privilegiando siempre la flexibilidad y lo desechable por sobre lo duradero y sólido: de la piedra al metal, del metal al plástico y del plástico al chip.

El mundo *cyberpunk* es líquido, tanto arquitectónica como filosóficamente pues se resiste a la fijación y al enraizamiento físico de su ser. En una suerte de exagerada levedad, el mismo espacio habitado es tan mutable que no responde a parámetros de orden ni planificaciones urbanas, sino que, como la alucinación consensuada de Gibson, se adapta a las necesidades y los imaginarios de sus usuarios como un líquido se adaptaría a su contenedor sin quedar atado a su estructura molecular.

Tanto los conceptos de Novak como de Bauman encuentran un correlato en la idea con la noción de “híper-realidad” de Baudrillard, expuesta en “Simulacra and Simulations” (1989), en donde el simulacro discursivo de la realidad reemplaza la presencia física de la misma, invirtiendo así el proceso lógico-descriptivo de lo mimético: “In hyperreality, signs no longer represent or refer to an external model. They stand for nothing but themselves and refer only to other signs [...]. Any term can be substituted for any other: utter indetermination” (Massumi, 1987: 90).

La teoría de Baudrillard reconoce una jerarquía básica sostenida a lo largo de la historia de Occidente, a saber, aquella en donde la realidad es una (la física) y cualquier “otra” realidad es siempre una representación de la inicial. La propuesta del simulacro invierte este procedimiento, declarando que en la postmodernidad las jerarquías han mutado y ahora es el discurso, es decir, la representación, la que determina la realidad, pues la percepción de esta resulta condicionada por la cartografía discursiva que previamente se ha establecido en el imaginario colectivo.

Heuser, sin embargo, discute que se pueda vincular lo líquido del ciberespacio con la hiper-realidad baudrilleriana: “Cyberspace bears a different relation to reality than that of substitution; it highlights the constructed nature of all reality and represents a further stage in the departure of the mimetic code in science fiction” (Heuser, 2003: 72). No existe

un orden jerárquico en el mundo líquido, dado que tanto el mapa como el referente –en nomenclatura de Baudrillard– son “construcciones” a la luz del ciberespacio, explicando así como la simultaneidad de presencias en Gibson nos habla en última instancia de una realidad que existe tanto discursiva como físicamente e, incluso, ficcionalmente, pues el ciberespacio no es otro que “a habitat for the imagination” (2003: 72).

¿Puede el ciberespacio, entonces, ser el “lugar” de la esperanza en la distopía *cyberpunk*? Difícilmente. En términos teóricos, ya hemos visto que el fenómeno de la codependencia determina que el ciberespacio, como realidad ficcional y no-lugar físico y, en última instancia (pero aún más preponderantemente) como espacio líquido, siempre ha de requerir una forma de vincular al ser humano con su experiencia más allá de los límites de la alucinación. Por otro lado, también es necesario apuntar que el ciberespacio en la novela de Gibson no existe ni es pensado como un lugar de habitabilidad contracultural, sino como una extensión del poder del mundo material a través de la información.

Esto mina cualquier posibilidad de habitabilidad Otra en la matriz, pues, por lo menos en Gibson, el cuerpo si bien es concebido como prisión y mera carne, sigue siendo el soporte vital de lo humano. Esto queda claro en términos narrativos, pues gran parte del acontecer de la novela, a excepción de pequeños momentos de “posesión” del ciberespacio por sobre la consciencia física de los personajes, acontecen en el mundo real. Perderse en la matriz como lo hace Case es una elección y, mientras sea así, la retórica del poder no deja de existir en ningún momento, sino que se vuelve líquida y hasta orgánica, simbolizado en la monstruosa figura del clan T-A. En otras palabras, podemos decir que la presencia del ciberespacio solo acentúa, con más claridad, las características distópicas opresivas y materiales de la realidad física de la que no es posible escapar.

Sin embargo, es necesario recalcar que Case, al valorar más el ciberespacio que el mundo real, al sentirse más “en casa” en ese lugar que no es un lugar y definirse más como la presencia incorpórea que rompe lo “hielos” de las grandes corporaciones que como el ser humano de carne y hueso que puede morir en cualquier minuto, está haciendo, aún sin quererlo, un acto de resistencia contracultural frente a la realidad física. Como protagonista distópico, Case puede querer desprenderse de su humanidad y dejar atrás todo lo que lo determina como un ser endeble de carne y hueso, pero no se percata que ese mismo acto, a su juicio guiado nada más que por su interés y egoísmo personal, representa, en sí mismo, una acción de resistencia a la hegemonía cultural materialista y capitalista de la sociedad distópica. El ciberespacio, por lo tanto, si bien narrativamente nunca llega a constituirse como el paraíso de la liberación que podría llegar a ser, sí representa, al menos

metafóricamente y de manera potencial, la orientación de la búsqueda hacia la que el protagonista distópico se ve impelido.

También tenemos conciencia de la advertencia que hace Heuser al señalar que: “These several spectacular pitfalls attest to the necessity of distinguishing between the fiction of cyberspace and the rhetoric of cyberspace in cultural discourse, which all too often conflates science fiction with cultural analysis” (Heuser, 2003: 74). Confundir retórica cultural y ficción literaria pueden llevar a conflictos ya familiares para los estudiosos del ambiguo fenómeno utópico, razón por la cual nuestra aproximación al fenómeno del *cyberpunk* ha estado centrada en el orden de la actitud escritural y del espacio como metáfora de la misma y hemos evitado elaborar modelos culturales explicativos más allá de lo estrictamente propuesto por la obra.

En síntesis, podemos constatar que el fenómeno *cyberpunk* critica duramente el modelo cultural occidental a través de su deformación de la realidad contemporánea llevada hasta el máximo desprecio posible en las metrópolis distópicas. La actitud de la crítica es pesimista y la pregunta por el futuro y la esperanza en el mismo se ve desplazada frente a la contingencia destructiva del imaginario urbano. Lo distópico en el *cyberpunk* no está “en el futuro”, sino que en el presente mismo que se ha identificado con este. Como bien apunta Moreno: “El “ciberpunk”, por tanto, no se plantea necesariamente –como sí harían, en cambio, un Wells o un Huxley– el problema del progreso y de la ciencia. Estos no resultan ni buenos ni malos; sencillamente están ahí, siempre han estado ahí y vivimos con ellos” (397).

La frialdad moral del *cyberpunk* explica su tendencia a caer en la fórmula y su rápida extinción o transformación en modelos análogos (*steampunk*, *biopunk*, etc...), algo que de alguna irónica manera se condice con las críticas tempranas de la ciencia ficción al considerar el fenómeno como un intento fallido por superar la superficialidad del *pulp*. El estilo y la estética han perseverado más allá del contenido simbólico de las obras, generando así verdadero universos representativos de las nuevas pesadillas postmodernas, cada vez más cercanas al presente en donde la información y la virtualidad, lo “líquido”, reemplazarán a lo sólido y todas sus certidumbres. Este es el verdadero legado del *cyberpunk*, contenido en la imaginativa metáfora de un ciberespacio que no tiene presencia pero que, sin embargo, está ahí.

4.4. *La esperanza en el vacío: distopías críticas*

Una década antes del auge de la literatura *cyberpunk*, esta vez desde la orilla de la ciencia ficción “alta”, un grupo de autores de ciencia ficción se dedicaron a cultivar la estela de renovado interés humanista dejado por la *New Wave* durante las décadas anteriores, cristalizando muchos de sus mejores esfuerzos en lo que con el tiempo se dio a llamar “las formas críticas” del utopismo anglosajón.

De mano de autores como J. G. Ballard y Kim Stanley Robinson, por mencionar solo dos de entre muchos otros grandes productores de la época, se manufacturó una ciencia ficción preocupada por los motivos tras su existencia, lo que otorgó a la literatura del período cualidades metadiscursivas, autorreflexivas y críticas para con la experiencia decepcionada de la humanidad postmoderna. Amargos, nihilistas, esperanzados y cuestionadores, pero más que nada involucrados en todos los aspectos de la vida humana y preocupados por proporcionar un estilo literario alejado de la mera peripecia *pulp*, más cuidado y convergente con sus experiencias culturales, la *New Wave* fue, históricamente, una de las mayores renovaciones estilísticas del género, revolución experimentada como una general y necesaria renovación y actualización de la forma literaria con su tiempo.

Numerosos procesos y acontecimientos históricos como la guerra de Vietnam, el éxito de las drogas alucinógenas o la Guerra Fría aportaron a esta *New Wave* su pesimismo característico y sus dudas ontológicas provocadas por una sensación de inconsistencia de la realidad, influyendo enormemente en las consideraciones acerca de la identidad del ser humano y de las preguntas en torno a qué le deparará el futuro a la humanidad. (Moreno, 2010: 375)

Las utopías y distopías críticas, si no se les puede clasificar al interior de esta particular escuela de escritura por discrepancias cronológicas³⁵, al menos deben ser reconocidas como las herederas del modelo crítico ideológicamente contracultural que propugnaban aquellos que, inspirados por Dick y otros escritores de la época, consideraban que la ciencia ficción podía ser tanto espacio de piratas interestelares como de reflexivos, y, en algunos casos, hasta existencialistas ascetas revolucionarios.

El gran aporte de las distopías críticas al continuo evolutivo del fenómeno literario es la transacción conflictiva que establece entre el espacio de la esperanza y el espacio referencial. Las distopías críticas no se conforman con ser simplemente pesimistas, como lo habría sido Orwell bajo una mirada antiutópica; lo crítico de este distopismo renovado

³⁵ Moylan extiende el fenómeno utópico crítico desde el feminismo de los 60 y 70, mientras que las distopías críticas habrían significado un “giro” de la ficción en respuesta al conservadurismo ideológico de los 80 en Occidente, extendiéndose durante esa década y las siguientes hasta llegar al presente.

radica en que es capaz de detectar, metatextualmente y sin involucrar a ningún tipo de moral extratextual, los puntos de fuga del utopismo. A diferencia de los clásicos, que apelaban a la constitución humana para justificar su posición dentro del espectro utopista, las distopías críticas se remiten simplemente a la textualidad de lo real, es decir, a la ineludible configuración retórico-discursiva que delimita lo que la realidad “es”. En otras palabras, no es este un pesimismo existencial ni esencialista, sino profundamente frío y lógico.

Bajo este prisma, “bien” y “mal” resultan categorías caducas y anacrónicas incapaces de representar fehacientemente la verdadera trama de la sociedad (además de ser también peligrosamente vulnerables a abusos). La perspectiva crítica, por lo tanto, prefigura todo bajo lo que eventualmente describiremos como una lucha de poder entre lo utópico y lo ideológico, redefiniendo cualquier tipo de proyecto cultural (liberal o conservador) como igualmente perjudicial para la humanidad.

As an anticipatory machine in that new context [80's – 90's], the critical dystopias resist both the hegemonic and oppositional hegemonies (in their radical and reformist variants) even as they refunction a larger, more totalizing critique of the political economy itself. They consequently inscribe a space for a new form of political opposition; one fundamentally based in difference and multiplicity but now wisely and cannily organized in a fully democratic alliance politics that can talk back in a larger though collective voice [...]. (Moylan, 2000: 190)

La existencia de una eutopía potencial al interior de una distopía lleva a un fenómeno que podríamos caracterizar como una puesta en abismo de la esperanza. Efectivamente, tal como señala Moylan, en el encuentro de estos dos fenómenos del imaginario se produce una dialéctica que tiene como objetivo delimitar, primero la existencia y derecho ontológico a existir de la eutopía y, segundo, su verdadero espacio al interior del peor mundo posible: “Consequently, the burrow whithin the dystopian tradition in order to bring utopian and dystopian tendencies to bear on their exposés of the present moment and their explorations of new forms of oppositional agency” (Moylan, 2000: 198 – 199).

La coexistencia entre eutopía y distopía se resuelve en las formas críticas, generalmente, a través de una negación de la diferencia: la eutopía es potencialmente distópica en cuanto puede corromperse y la distopía es potencialmente eutópica en cuanto puede reformarse. Lo que se manipula en esta relación y que de alguna forma determina las diferencias entre las formas críticas es, nuevamente, la pregunta por la esperanza. Las utopías críticas, desde una deconstrucción del discurso revolucionario, se preguntan si es que es posible o incluso necesario resistir a las imposiciones hegemónicas, mientras que,

en el caso de las distopías críticas, lo que se evidencia son las consecuencias paradójicas e irónicas de una resistencia que solo entraña la potencialidad de su autodestrucción en la creación del orden social.

El espacio de la esperanza, por lo tanto, se encuentra deslocalizado tanto en las utopías como las distopías críticas. No existe aquí una reserva de hombres puros ni un solo lugar en el universo que provea respuestas claras respecto a qué está bien y qué está mal. Cualquier imaginación del porvenir, por lo tanto, es realizada siempre como una idealización que va más allá de cualquier capacidad humana. En esta línea, Ildney Cavalcanti coincide con las propuestas de Moylan y agrega que el proceso retórico que identifica a la forma literaria es la catacresis. A su manera de entender, la catacresis es una figura literaria que “involves unusual, far-fetched metaphors” con la finalidad de “display a more deviant relationship with their referents when compared with realistic (mimetic) literature” (2003: 49), lo que permitiría, en última instancia, hablar de lo que no se puede hablar, lo que ella llama “lo inefable” (50) y que puede coincidir con el espacio deslocalizado de la esperanza.

La deslocalización de la esperanza la convierte en un “*blank space*” (Moylan, 2000: 191), es decir, en un cambio histórico aún pendiente de ser llevado a cabo, pero no desde una visión blochiana que es, en si misma, una demostración apriorística de la esperanza. La esperanza en las formas críticas es más un problema que una solución, en cuanto provee de ideas de renovación pero no asegura la pervivencia ni la bondad inherente de estos mismos modelos. La esperanza, por lo tanto, adquiere características godotianas: se espera algo que nunca llegará pero que no puede dejar de esperarse. La desesperación trágica por ubicar espacialmente a la esperanza a través de la resistencia contracultural determina, irónicamente, el reinicio del ciclo de lucha entre la hegemonía y la periferia que la revolución pretende terminar, lo que solo puede acabar en abandono y decepción.

Moylan es más optimista al abordar la deconstrucción crítica y apunta que estas narraciones: “[...] negate the negation of the critical utopian moment and thus make room for another manifestation of the utopian imagination within the dystopian form” (194 – 195). Esta creación a través de la doble negación es, sin embargo, solo una de dos posibilidades. La otra posición contempla la destrucción a partir de la creación, la difuminación de los límites entre el sueño ideal y la pesadilla, hablando de ambos como si fueran lo mismo. No existe, por lo tanto, negación posible de la distopía pues implicaría negar su potencialidad utópica, lo que, como ya hemos establecido, es imposible.

La única forma de hablar del espacio deslocalizado de la esperanza es no hablar de este. Volvemos, así, sobre el planteamiento de Cavalcanti, pues en un mundo tan completamente acabado como los que entregan las distopías críticas, el único verdadero espacio de la esperanza es el de lo inefable, de lo que no se puede hablar. Una especie de tabú proscrito que puede nunca llegar a realizarse porque socialmente no existen ni los medios, ni el espacio ni ninguna posibilidad de llegar a semejante realización, pero que, aún con todas estas negaciones, existe y es esa existencia en la inefabilidad lo que permite que lo eutópico siga vivo en medio del caos y la entropía distópica. Es la dulce condena de esperar algo que no puede nunca llegar a suceder.

A través de una breve comparación entre las obras *The Dispossessed* de Ursula K. LeGuin y *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood podemos constatar varias de las características que dan sentido a las formas críticas. En el caso de *The Dispossessed* existen dos espacios físicos separados que actúan como sombras uno del otro. El planeta Urras es el mundo de “los propietarios”, profundamente capitalista, machista y conservador tanto política como socialmente, mientras que Anarres, su luna, es descrito como un lugar hostil, con muy pocos recursos y comodidades, desértico y habitado escasamente por agrupaciones anarquistas herederas de los primeros colonos provenientes de Urras.

LeGuin se preocupa de establecer una gran cantidad de material histórico y filosófico vinculante entre los dos espacios de tal forma que uno forma parte de la existencia del otro de una u otra manera, contrastando así directamente dos modelos culturales y de producción tan dispares como lo fueron en su momento el capitalismo y el comunismo durante la Guerra Fría.

La relación entre los dos espacios es tensa sin llegar a ser hostil. Los anarrestis saben que su frágil libertad es una concesión otorgada por los habitantes de Urras, planeta que al ser mucho mayor en envergadura y población podría acabar con ellos sin mayores problemas. A cambio de esta libertad ganada cientos de años atrás gracias al peregrinaje y la guía filosófica de una mujer llamada Odo, venerada en Anarres como una figura de autoridad tanto política como espiritual, los anarrestis procuran de suministros minerales a Urras y estos a su vez mantienen la paz. Se trata de una relación principalmente económica, entendida así desde el punto de vista neoliberal del mercado urrastí ya que para los habitantes de Anarres el dinero simplemente no tiene valor, mientras que en el plano social las relaciones han estado estancadas desde el principio de la separación entre las comunidades. El rencor y el miedo literal al Otro que flota en el espacio a simple vista es real y empírico tanto para los anarrestis que temen al Propietario, del que paradójicamente

proviene, como para los urrasti que ven en los habitantes de la luna las semillas de la insidia anarquista y el quiebre del frágil estado que han llegado a establecer.

Es por esto que el viaje del protagonista de la novela, el físico teórico anarresti Shevek, de regreso a Urras es considerado una amenaza tanto para sus compatriotas de Anarres como para sus anfitriones, pues significa poner en evidencia todos los prejuicios, temores y rencores más inconscientes de ambos modelos culturales, revelando en última instancia que ninguno está realmente abierto a la comunicación y al cambio. En Anarres se le tilda de traidor y se le exilia, mientras que en Urras se le vigila incesantemente para que su presencia no altere el equilibrio de abuso y riquezas en que viven los burgueses urrasti. Cuando la tensión finalmente estalla, Shevek se ve perseguido por las fuerzas coercitivas del poder urrasti y debe regresar a Anarres donde tampoco tiene ninguna seguridad de ser aceptado y recibido, convirtiéndose así en un paria entre dos mundos.

Bajo esta premisa no es de extrañar que LeGuin haya calificado esta obra como una “utopía ambigua”, entendiendo así una crítica al concepto unívoco y unilateral de eutopía como “buen lugar”. Su herramienta principal para promover esta ambigüedad es el binarismo conceptual sobre el que operan los puntos de vista que evalúan la “bondad” de un espacio u otro, estrategia potenciada mediante el ordenamiento de los capítulos que alternan entre Urras y Anarres (así como entre pasado y presente) regularmente. En última instancia, LeGuin no elimina el espacio de la esperanza, sino que lo relega al discurso de la historia, develándolo como una construcción conveniente del modelo cultural operante en cada uno de los mundos, mostrándose escéptica no hacia uno u otro, sino ante la idea misma de que deba existir un modelo hegemónico en primer lugar.

LeGuin critica cómo la construcción de utopismos de resistencia (tanto en Urras como en Anarres) solo sirve para mantener la tensa relación de poderes y hostilidad histórica establecida entre los dos planetas. A pesar de que se plantean dos modelos ideológicos de funcionamiento social, LeGuin es muy clara: ninguno es completamente bueno u objetivamente positivo. Su posición, que no es anti-ideológica *per sé*, sino, más bien, metadiscursivamente consciente de la constitución del discurso del poder en el orden social, queda bastante clara en un breve ensayo de la autora publicado en 1975 titulado “American SF and the Other”:

If you deny any affinity with another person or kind of person, if you declare it to be wholly different from yourself –as men have done to women, and class has done to class, and nation has done to nation– you may hate it or deify it; but in either case you have denied its spiritual equality and its human reality. You have made it into a thing, to which the only possible relationship is a power relationship. And thus you have fatally

impoverished your own reality. You have, in fact, alienated yourself.
(LeGuin, 1989: 85)

Las palabras de LeGuin adquieren una especial resonancia si consideramos que *The Dispossessed* ha sido generalmente leída como una obra apologéticamente anarquista. La mayoría de estas lecturas se basan en constatar las similitudes entre la comunidad de Anarres y lo propuesto por el conocido ideólogo del anarquismo, Kropotkin, supuesto inspirador de la sociedad ficcional. La novela, por lo tanto, tiende a ser reducida a una confrontación muy elemental entre la hegemonía capitalista y la resistencia anarquista marginal.

Este tipo de planteamientos, sin embargo, tienden a quedarse en lo superficial. Como bien señala Lewis Call: “[...] the attempt to describe LeGuin as a dialectical thinker must find a way to account for the sustained assault on binary thinking that is such a fundamental feature of her work” (2007: 90), lo que básicamente se remite al hecho de que la confrontación entre Urras y Anarres es elementalmente ficticia; forzada no por estatutos de verdad, sino que manipulada por beneficios personales. No existe pensamiento binarista porque no existe una confrontación entre hegemonía y margen, como tampoco existe una verdadera resistencia contracultural; todo es discurso, todo es hegemonía, todo es margen y, como ya lo dijera la autora con sus propias palabras, la única relación posible dentro de los espacios configurados en base a falsas diferenciaciones dialécticas es una relación de poder.

Esta lectura “anarquista moderna”, según Call, debe ser reemplazada por otra que reconozca la inherente postmodernidad de los planteamientos de la autora: “This is an anarchism that rejects teleologies, explodes traditional concepts of subjectivity in general [...], proposes radical new cosmologies, and embraces the anarchistic possibilities inherent in the creation of new languages” (91). A nuestro juicio, la mayor muestra de postmodernidad está en que el anarquismo de LeGuin, sin volverse nihilista, rechaza la confrontación y la resistencia contracultural como una entelequia que se resume alegórica e irónicamente en la imposible síntesis entre la teoría del tiempo secuencial y el tiempo simultáneo perseguida por su protagonista: todo puede ser eutopía y todo puede ser distopía.

Decimos que no hay nihilismo porque, a pesar de que falta una síntesis, la apuesta de la autora es por la heterogeneidad y la convivencia, por la armonía y no por la coerción, entendido esto desde la base de un anarquismo moderno. Lamentablemente, y como queda muy en claro hacia el final de la narración, pareciera que dicho espacio no tiene una realidad física. La esperanza, por lo tanto, queda deslocalizada, flotando simbólicamente

en ese espacio vacío entre Urras y Anarres, imposible de catalizarse y contenida, únicamente, en el solitario doctor Shevek y su propia tragedia personal. Si existe una eutopía posible en *The Dispossessed* esta ha de encontrarse en un nuevo planeta y en manos de una civilización no contaminada por las ambiciones de poder, lo que recuerda la mención tardía hacia el final de la novela de los terranos que, como raza aún nueva, podrían, al menos en teoría, evitar esta polarización manipulativa entre bien y mal. Este es el único gesto que podríamos caracterizar como puramente eutópico en la novela, aunque se trata, en esencia, más de una vaga esperanza que de un hecho constatable.

Atwood plantea el problema desde otra óptica. *The Handmaid's Tale* es una distopía que sigue casi al pie de la letra el patrón clásico dictado durante la época de Huxley y Orwell, compartiendo con ambos tanto elementos tópicos como referenciales respecto a la forma de describir su sociedad de pesadilla.

Gilead, ubicada presumiblemente en el territorio continental de los Estados Unidos durante el siglo XX, es una sociedad patriarcal, conservadora y machista en donde el control y la vigilancia de la sexualidad son consideradas una prioridad a la par con la seguridad del estado y la mantención de su frágil estabilidad fronteriza. Esto justifica una rígida estratificación en forma de castas entre los habitantes y particularmente las mujeres, quienes son divididas en diferentes estratos dependiendo de sus funciones.

La “criada” protagonista de la novela, Offred, pertenece a una de las castas de mayor importancia dentro de la sociedad gileadiana: la encargada de la procreación. En un estado donde la esterilidad se ha hecho norma, solo a unas pocas mujeres se les permite el honor de embarazarse y perseverar la raza, siempre y cuando lo hagan obedeciendo las normas a las que su trabajo les obliga; a saber, pertenecer al menos en cuerpo a uno o varios de los oficiales de alto rango militar que se han ganado el derecho de un heredero gracias a sus esfuerzos y lealtad para con el Estado.

Las criadas son bienes de consumo codiciados que hablan del buen estatus militar, económico y social de quien las posee. Mientras más diversificados y especializados son los roles de las mujeres habitantes de una casa – todas pertenecientes al Comandante de la misma –, mejor constituido se juzga el hogar bajo las premisas socio-morales de Gilead. Aquellos que no cuentan con el dinero para mantener a sus respectivas mujeres deben conformarse con las infames “econoesposas”, mujeres encargadas de llevar a cabo múltiples labores que en un hogar bien constituido estarían diferenciadas de antemano.

Se trata de un sistema militarizado y poligámico en donde el hombre funciona como proveedor de su respectivo harén y las mujeres que pululan a su alrededor viven

como accesorios lujosos a un estilo de vida socialmente gratificante para el ser humano masculino. Las criadas, sin embargo, si bien comparten esta denominación económica-utilitaria, poseen también una suerte de “responsabilidad cívica” de dar a luz. Quienes son lo suficientemente afortunadas de quedar embarazadas son miradas con envidia y celos por parte de sus colegas, pues un bebé es prácticamente sinónimo de una suculenta promoción laboral.

El conflicto de la narración, como ya hemos adelantado, sigue el patrón clásico. Offred, inconformista y opositora al régimen desde sus inicios, deplora su condición de criada y añora con ilusión y vaga esperanza una restitución del antiguo estado del mundo (coincidente con el marco referencial neoliberal norteamericano de finales del siglo XX). En su añoranza y rebelión comparte mucho con Winston Smith, el protagonista orwelliano, a tal punto de llevar a cabo el acto prohibido de escribir y conservar un diario privado, generando así la conocida contranarrativa de resistencia, central para la crítica intratextual. A través de sus meditaciones, el lector se entera de la existencia de Nick, hombre revolucionario y receptor amoroso de Offred, perdido para siempre tras su reeducación al sistema gileadiano, y de Luke, hijo igualmente desaparecido y presumido muerto a lo largo de la fábula.

Offred es finalmente encontrada y rescatada por Nick tras un aparatoso movimiento estratégico de doble espionaje, pero esto es revelado al lector tardíamente, ya concluido el arco narrativo que guía toda la narración en primera persona de la protagonista en una suerte de apéndice denominado “Notas Históricas”, que bien puede ser considerado un nuevo guiño a Orwell y su “Apéndice de la Nueva-Lengua”.

Es a partir de aquí que el marco narrativo clásico esgrimido por Atwood tiene un cambio de foco y se revela lo realmente crítico de su distopía. Formalmente presentado a modo de epílogo, las “Notas Históricas” toman lugar en el año 2195 durante un simposio académico dedicado al estudio de Gilead. Allí se revelan las hipótesis concernientes al escape y presumible futuro de Offred y Nick una vez que consiguen alejarse del régimen, recalcando en todo momento la general vaguedad de cualquier hipótesis dada la escasez de material empírico sobre el que trabajar. Este es, en términos de progresión narrativa, el momento en que el arco de los protagonistas debería normalmente cerrarse en una posición o épica o mítica.

Durante el simposio, sin embargo, no sucede el cierre de la historia de Offred sino que se pone en evidencia el fuerte contraste cultural que existe entre Gilead y el nuevo espacio en que se gesta la discusión. La heterogeneidad racial, constatable en los nombres

de los expositores – Maryaan Luna Cresciente, James Darcy Pieixoto – así como el irónico contraste en los campos del saber –Departamento de Antropología Caucásica– y la locación misma del congreso –Nunavit, nombre aborígen de las tribus originarias de Canadá– nos hablan de un nuevo Occidente en donde los conflictos del pasado ya deberían haberse resuelto (Atwood, 1985: 311).

Es esta mirada, sin embargo, la que levanta la sospecha, pues la visión y el análisis de la situación de Gilead, comentada por el Dr. Pieixoto, es, al menos, condescendiente. El trato del texto de Offred, tan privado y repleto de referencias y angustias que poco tienen que ver con lo socio-político y mucho con lo privado, es reducido a un objeto de estudio absolutamente unidimensional que modifica el pacto de ficción del lector de forma radical. Lo que hasta entonces había sido concebido como un relato personal y profundo es recodificado en función de su utilidad académica como un documento histórico, carente de cualquier relevancia más allá de lo estrictamente académico.

Esta supuesta sociedad “iluminada” del futuro no reconoce a Gilead como parte de su proceso histórico, sino que se desvincula de ella y la observa “desde afuera”. Moylan se percata de esto y se pregunta al respecto: “Is this later society truly a eutopian future whose past includes Gilead, or is it a future in which eutopian transformation has failed or has not yet happened (or may never happen, because of proclivities of ‘human nature’)?”(166).

La naturaleza humana, que el crítico describe como “*mean spirited*”, se encuentra vinculada y preponderantemente inclinada hacia lo negativo. Independiente del juicio moral que se quiera ejercer sobre los futuros habitantes de la ambigua sociedad de Atwood, lo cierto es que el gesto de proyectar la distopía más allá de sus límites históricos es una propuesta que pone al límite el concepto mismo de proyecto cultural. Así como Gilead y otras muchas “mono-teocracias” del mismo siglo pasaron a la historia, ¿qué puede esperarse del futuro? ¿Por qué ese futuro estará libre de las mismas radicalizaciones y tentaciones que llevaron Gilead a suceder en primer lugar? En suma, si no se atestigua cambio alguno en el paradigma cultural más allá de un recambio de aquellos que ostentan el poder, ¿existe una diferencia entre eutopía y distopía que vaya más allá de lo meramente nominal?

Atwood muestra este cuadro de radical cambio social en el mismo territorio a modo de advertencia y conciencia temporal siguiendo la conocida fórmula “quién no aprende de la historia está condenado a repetirla”. Se trata de un movimiento cíclico o pendular, tal como propone Moylan, donde lo utópico y lo antiutópico se suceden el uno

al otro consecutivamente. La hipótesis histórica parece ser la de la mítica Roma: una vez alcanzado el máximo apogeo, solo queda el derrumbe y la decadencia.

De ser tal el caso, la propuesta de Atwood coincide con lo catacrético propuesto por Cavalcanti, pues no solo se niega la eutopía como posibilidad en el estado de Gilead, sino que se niega su negación en el futuro idealizado del congreso de Nunavit al considerar la propia historia como si fuera la de un Otro ominoso. No existe vinculación directa, sino un enceguecimiento voluntario ante la posibilidad, un “no nos va a suceder a nosotros” propuesto implícitamente en las líneas finales – “¿Hay alguna pregunta?” – que da por cerrada y disuelta cualquier posibilidad de repetición tras el juego placebo de la racionalización académica.

En síntesis, podemos concluir que mientras LeGuin confronta espacios en conflicto, Atwood muestra la otra cara de la moneda en donde el conflicto ni si quiera es reconocido como tal. Es esta desvinculación histórica la que promueve la idea de un porvenir, pero no acierta a asegurar su bendición. Pasado y futuro se entretajan en un círculo vicioso de ir y venires entre lo bueno y lo malo, la libertad y la opresión, a tal punto que la resolución violenta sugerida por LeGuin al confrontar los bloques capitalista y socialista no parece más que un breve episodio en una larga saga de sucesivos choques entre fuerzas opositoras, ninguna estable, ninguna imperecedera. El sueño de la eutopía se ha vuelto una obsesión inefable durante las últimas décadas del siglo XX y en su nombre se llevan a cabo los peores horrores que la humanidad puede concebir.

Quizás es por esto que durante el siglo XXI las distopías han tornado a la destrucción como una nueva forma de orden. Borrar con todo y comenzar de cero parece ser una apuesta viable en un mundo en que la esperanza ha delegado su espacio a la ensoñación por lo imposible. Sin embargo, como veremos, la destrucción es solo una posibilidad entre muchas para un siglo que se ha acostumbrado al Internet, la clonación y la postmodernidad. Los seres humanos han cambiado y, con ellos, su mundo y sus distopías.

5.0. DISTOPIAS EN EL SIGLO XXI: *CENTAL* (2012), *THE ROAD* (2006) Y *NEVER LET ME GO* (2005)

A finales de la década del 90 la distopía ya había obtenido un reconocimiento tanto en el plano académico como al interior del género de la ciencia ficción. El espacio asignado dentro del campo literario, sin embargo, se encontraba directamente vinculado con la evolución de un género que, en muchos casos, podía parecer un tanto restrictivo para las nuevas actitudes del impulso utópico, cada vez más consciente de su génesis cultural.

Esta sospecha se sostiene parcialmente en la historia de la forma distópica, “prima y lejana tía” de la ciencia ficción, como la llamó Suvin, y el cambio progresivo del género en una categoría mucho más amplia. El mismo concepto elaborado por Moreno para referirse a las obras de ciencia ficción sin remitirlas necesariamente a los límites estrechos del género –literatura prospectiva– es un ejemplo claro de la búsqueda por ampliar los rígidos márgenes de un tipo de literatura que ya pasados los 70 se ve incómoda e innecesariamente constreñida por convenciones formales. Lo que sucede con LeGuin y Atwood es solo un pequeño ejemplo de cómo la voluntad distópica nunca deja de evolucionar y de transgredir las formas tradicionales para explorar los mismos conceptos desde diferentes aristas.

Las distopías postmodernas del capitalismo tardío se caracterizan por ser porosas en términos de género, lo que de hecho resulta una excelente cualidad en un contexto cultural que cada vez observa con mayor resistencia cualquier intento de taxonomía. En este sentido, la misma apertura derivada de la crisis de la ciencia ficción norteamericana permitió no solo el ingreso de nuevas prácticas narrativas, sino la remodelación de muchas de sus más antiguas representantes, como la distopía.

El camino de la forma literaria distópica en el siglo XXI se desentiende de los límites tópicos y formales establecidos durante la primera etapa de evolución del fenómeno, cuestionando una serie de principios narrativos considerados hasta este

momento como estables, como, por ejemplo, el valor de la esencia humana y el orden social. El nuevo siglo es interpretado por la narratividad distópica como un momento de disolución de los márgenes y la realidad. El escepticismo pesimista y casi nihilista de los 70 se proyecta hacia el siglo XXI como una especie de milenarismo catastrofista que ve el fin cada vez más cerca.

Se trata de un proceso de desencanto que supera el escepticismo por la forma y se dirige mucho más hacia la absoluta desesperanza. Si bien los antecedentes del *cyberpunk* y las formas críticas ya adelantaban una visión relativamente negativa y “cerrada” de la realidad, el nuevo siglo se ha visto cada vez más permeado por esta hasta casi el punto de la autodeterminación. Volvemos, entonces, a la noción de “hiper-realidad” de Baudrillard en donde el mapa se superpone al territorio y lo define, efectivamente fusionando el terror por el futuro con la consciencia de la sobredeterminación del presente:

From then onward, something must change: the projection, the extrapolation, the sort of pantographic excess that constituted the charm of science fiction are all impossible. It is no longer possible to fabricate the unreal from the real, the imaginary from the givens of the real. The process will, rather, be the opposite: it will be to put decentered situations, models of simulation in place and to contrive to give them the feeling of the real, of the banal, of lived experience, to reinvent the real as fiction, precisely because it has disappeared from our life. (Baudrillard, 1994: 83)

Baudrillard plantea implícitamente que la libertad de la simulación está en el sinsentido de su existencia. Se puede pensar que la crítica distópica, llegado el siglo XXI, se ha disuelto por completo: denunciados ya los metarrelatos manipuladores, evaporadas las esperanzas eutópicas comunistas y establecido el sistema inalienable e inquebrantable de la democracia neoliberal, ¿qué queda por simular? La realidad se funde con la ficción y pareciera que la verdadera distopía es cada vez menos romántica y más realista.

La libertad de la hiper-realidad, sin embargo, permite la simulación más allá del límite invisible. En este sentido, la desnudez de la configuración discursiva del mundo y su ontología como construcción de nuestras propias psiques, condiciona la creación del abismo de sentido: más allá de la materialidad que nos hemos inventado no existe nada. Se trata de una exacerbación y fusión del principio materialista delatado por el *cyberpunk* y la voluntad deconstructiva expresada en las formas críticas. Las distopías del siglo XXI, por lo tanto, y mucho más por una carencia de significados confiables que una anquilosada voluntad ideológica ya derogada, son, en general, historias de pérdida y la desintegración.

No es extraño, por lo tanto, que uno de los rasgos estéticos y retóricos que más sobresale en este tipo de narraciones sea su profunda melancolía. Tal como en la pesadilla simulada, el mundo físico actúa como un cementerio que atestigua los resabios de épocas

más simples en donde la solidez de la tierra era innegable. Las distopías del nuevo siglo, espantosamente despiertas a su propia existencia, no pueden evitar ver los fracasos del pasado y atestiguar su propia incompetencia al hacerse cargo de estos.

El gran cambio distópico de los 70 – 90 con respecto al nuevo siglo es la consciencia de que no hay salida. En el espíritu de las formas críticas, eutopía y distopía han llegado casi a homologarse, lo que a su vez ha determinado que la esperanza, más que nunca, ya no tiene un lugar fijo en el espacio de la imaginación. Incluso el plano idealizado de lo inefable parece peligrar ante la voluntad omnidescriptiva de la hiper-realidad. Pareciera que ya no hay nada que escape la condena de muerte de la maldición nominativa del ser humano.

Con estos dos elementos en mente, hibridación textual y voluntad de disolución, es que nos aproximaremos a las distopías del nuevo siglo con la intención de atestiguar uno de los cambios más interesantes y aún tentativos de este período: la transformación del no-lugar en el peor-lugar. Dada la disolución permanente de los espacios de resistencia y reivindicación, así como la cada vez más escabrosa consciencia de estaticidad social en el mundo contemporáneo, es factible pensar que la distopía puede llegar a superar lo físico y trascender, más allá de los límites materiales de su condicionamiento, hacia la propia configuración del ser humano y la sociedad. Esto llevaría, por lo tanto, a la clausura inminente del espacio eutópico y su reemplazo por lo distópico, pues implicaría la transformación absoluta de la esperanza en la autodeterminación pesimista de la cartografía distópica.

Examinaremos este tema desde dos perspectivas que, si bien no son específicas al siglo XXI, sí representan excelentes ejemplos de la fusión de la crítica social a partir de la ficción con la noción de la disolución y el eterno retorno: las distopías catastrofistas (*Cenital* y *The Road*) y las distopías posthumanistas (*Never let me go*), todo esto bajo la lógica de un discurso autoproclamado postmoderno y al amparo de las lecturas críticas del presente contemporáneo posterior al cambio de siglo.

5.1. La desintegración de la sociedad a partir de la crisis

Las narraciones catastrofistas son un producto mixto y de compleja clasificación. Dada su tendencia a explorar tópicos recurrentes de la ciencia ficción, generalmente se les ha agrupado como una subcategoría del género cuyo rasgo dominante es simplemente proponer un escenario tórrido y de destrucción masiva, lo que de ninguna manera significa,

sin embargo, que la narración se agote en la descripción del caos. Hay mucho más en juego cuando la humanidad entra en la ecuación y la pregunta por el presente y el futuro se vuelve difusa.

Como ya he argumentado en otro momento, la diferencia entre crisis y apocalipsis se basa exclusivamente en base a principios cuantificables (el “grado” del desastre) (Saldías, 2013: 353). Podemos diferenciar, así, narraciones de “crisis” como la que examinaremos a continuación, en donde el mundo o un sector del mismo se encuentran pasando por una situación compleja, en términos sociales, políticos o económicos, y narraciones postapocalípticas, sobre las que volveremos en un segundo lugar, en las que la sociedad simplemente ha dejado de existir como tal. Ambos tipos, si bien diferentes, forman parte del subgénero catastrofista de la ciencia ficción.

Lo distópico, aunque oficialmente forma parte de un grupo narrativo formalmente diferenciado, comparte mucho con las temáticas del género catastrofista, dado que en un nivel macroestructural de composición, todas las distopías son finalmente narraciones que hablan del encuentro conflictivo del ser humano con su medio social, de la misma forma como las obras catastrofistas buscan retratar el quiebre abrupto y violento de esta relación. Cuando acontece la extinción o el resquebrajamiento de la sociedad, aún queda el espacio en blanco del orden perdido, un remanente de lo que “fue” y el miedo por lo que “será”.

Esto quiere decir que la presencia física del organismo social es solo uno de los dos componentes necesarios para la subsistencia de la sociedad, siendo el segundo su preexistencia discursiva al interior de la psique colectiva humana. Que no exista sociedad en un momento dado de la historia humana no quiere decir que no haya existido antes (y que por tanto siga existiendo, si quiera como recuerdo o arquetipo) ni que no vaya a volver a existir (conviviendo en ese caso con los deseos y anhelos que resultan tan familiares para las eutopías), sino que se vive en medio, en la duda.

El sociólogo español Andreu Domingo en su obra *Descenso literario a los infiernos demográficos* (2008) rastrea el origen de la variante catastrofista hacia la segunda mitad del siglo XX, curiosamente en paralelo al desarrollo de las distopías clásicas. *Earth Abides* de George R. Stewart, publicada en 1949, *On the Beach* de Neville Shutte en 1957 así como *No Blade of Grass* de John Christopher el año anterior (1956), son todos ejemplos de novelas en donde un desastre, la mayor parte de las veces identificado con lo que el español denomina el “miedo a las plagas” (2008: 141), en sus variantes virales o ecológicas, ha acabado con gran parte de la población humana. El tópico central de este tipo de obras es la lucha por la supervivencia de la especie en escenarios de destrucción masiva que van

más allá de lo que el ser humano puede controlar. Aún con esto, durante este primer período no se hace patente aquella “narrativa de resistencia” que Baccolini juzga central en las distopías, algo que sí podemos ver presente en las formas distópicas del siglo XXI a partir de la constante reflexión y vinculación que existe entre la administración del poder y de la población.

Dentro de un marco de literatura catastrofista la pregunta por el poder constituye una reflexión de urgencia: en muchos casos es la correcta administración del poder lo que puede determinar el fin de la crisis, mientras que el mal uso del mismo puede definitivamente acabar con la humanidad. En este sentido, las distopías catastrofistas se constituyen como reflexiones centradas no en el progreso o la fuerza de la raza humana, sino justamente en su fragilidad constitutiva.

Así, inevitablemente la reflexión en torno al poder ha de recaer, directa o indirectamente, sobre los seres humanos que carecen de dicha fuerza, es decir la antigua “masa” industrializada o el sujeto atomizado de la era postindustrial; aquellos que forman parte del grupo social mayoritario cuya presencia política está indirectamente mediada por los representantes políticos que cumplen el papel de “voz” de aquellos que no la poseen, siendo al mismo tiempo sus administradores y representantes. La crisis, por lo tanto, representa un momento de reordenamiento del poder que puede volver a condenar a la masa a su anonimía sumisa como permitir su renacimiento a la luz de nuevos parámetros sociales más equitativos y justos.

Esta relación de verticalidad entre quien ostenta el poder y quien es víctima del mismo tiene sus consecuencias más directas en la ordenación demográfica de la sociedad. Domingo se dedica a explorar estos elementos en las construcciones distópicas, buscando los vínculos explicativos entre las diferentes formas de control de la población y el control de la sociedad en general. Como es de esperarse, cualquier tipo de determinación poblacional en un orden social implica a su vez una serie de reflexiones que se extienden por todo el entramado temático distópico, dado que ningún tipo de ordenación demográfica es únicamente tal. Las repercusiones políticas y culturales derivadas del reordenamiento de la sociedad a partir de la manipulación de la población a partir de prácticas o imposiciones de orden público o privado constituyen lo que Domingo denomina “demodistopía”.

La clasificación de Domingo incluye a aquellas obras literarias que reconocen esta peculiar y siempre tensa relación entre población y poder: dónde se fraguan los derechos, dónde se cometen las injusticias, de qué forma se establecen agendas de gobierno, a

quiénes benefician y de qué forma todo se procesa y administra de tal forma que siempre se mantenga una, al menos aparente, estabilidad social. Se trata de historias de control y hambre, de mentiras, escasez y productividad, pero por sobre todo, las demodistopías son narraciones metadiscursivas que versan sobre la viabilidad y pertinencia del poder a partir de la revolución industrial y sus consecuencias en la población sobre la que se ejerce. No por nada el control de la población fue, vale la pena recordarlo, parte central de los movimientos sociales de mayor relevancia a lo largo del siglo pasado.

Domingo agrupa las temáticas centrales de las demodistopías en tres grupos: “las que relatan el miedo al declive de la población; las que, por el contrario, escriben sobre el miedo al exceso de población; y, por último, las que se centran en el miedo a los que pretenden manipular la población y su evolución demográfica” (2008: 14). Las distopías catastrofistas sin duda forman parte, en mayor o menor medida, del primer grupo, dado que toda crisis implica necesariamente un decaimiento frente a las posibilidades de subsistencia de la población y un reordenamiento de la misma en torno a la noción de la escasez.

En ese contexto, la administración de un poder regulador resulta central, pues, como ya hemos señalado, de su eficiencia y correcto uso depende la supervivencia de la especie. Sin embargo, Domingo entiende sus variables (declive, aumento o manipulación) como derivados demográficos del ejercicio de un poder vertical (del Estado sobre la población). A la base de esto sin duda se encuentra el modelo distópico clásico, modelo que, como ya hemos visto, llegado el siglo XXI ya ha visto múltiples renovaciones. En un contexto catastrófico en el que el poder central se ha visto abolido y la crisis amenaza a todos por igual, tiende a imponerse un poder más horizontal, ejercido con la misma sistemática opresión que en el modelo clásico, pero desde la propia población sobre sí misma.

Cenital, del español Emilio Bueso, comparte la preocupación por el futuro de la población –mundial a estas alturas– pero lo enmarca en un contexto tan contemporáneo y propio del siglo XXI que su vigencia parece ser a ratos la de un vaticinio profético. En el mundo ucrónico³⁶ de Bueso el petróleo se ha agotado y la población mundial se ha abocado al caos y la autodestrucción en el breve plazo de poco menos de dos décadas, regresando así a un estado tribal de administración y supervivencia donde solo aquellos

³⁶ La obra está situada espacio-temporalmente en España durante los primeros quince años del siglo XXI por lo que reconocemos que, al menos en términos formales, se trata de un escenario ucrónico, aunque dada la persistencia cronológica y proyectividad de la narración más allá de los límites temporales definidos, sería más adecuado calificarla como una ficción prospectiva en base a las reglas delimitadoras de Moreno (2010).

capaces de solventar sus necesidades con los escasos materiales con los que cuentan son capaces de continuar viviendo.

La escasez como amenaza para la seguridad, adoptando la perspectiva de la gobernabilidad, desde la ortodoxia malthusiana que defienden las distopías que azuzan el miedo a la explosión demográfica, no es ya un problema de producción, circulación y distribución de bienes, es producto del crecimiento excesivo de la población. Es así como opera el desplazamiento de la economía a la demografía. (Domingo, 2008: 117)³⁷

Haciéndose eco del análisis de Domingo, la narración nos plantea un escenario en donde el crecimiento de la población y su despreocupación absoluta con su entorno han llevado a la disolución de la sociedad moderna. Los seres humanos protagonistas de la historia viven agrupados en una pequeña aldea autosustentable con muy pocos habitantes aislados del resto del mundo. A partir de aquí podemos constatar que en el contexto catastrofista las preocupaciones demográficas son solo uno de los múltiples problemas que deben afrontar los supervivientes; problemas generalmente derivados de un tronco común que tiene que ver con la falta de recursos para sobrevivir.

La preocupación por la población y su administración se enmarca en un escenario de escasez preocupante que comienza con el agotamiento del petróleo pero se extiende hasta echar por tierra de forma efectiva el orden occidental civilizado. El racionamiento, así como la mantención del orden social y biológico de la “ecoaldea” tras la catástrofe, se ve constantemente desafiado por la falta de recursos mínimos para sostener el proyecto social, lo que a su vez pone en evidencia las dificultades de cualquier población de establecerse como tal de forma estable.

En una suerte de inversión al paradigma occidental que describe Domingo, el resultado de la escasez en la narración es, como lo describe Bueso en un primer momento, una “implosión societal” (2012: 89): la población entra en pánico por la pérdida de las comodidades a las que estaban acostumbrados y el caos se vuelve ley. El retroceso del proyecto social afecta a todos los estamentos de la gobernabilidad pues redistribuye los papeles sociales mantenidos hasta entonces. Al perderse la fe en el gobierno democrático y en su capacidad de garantizar una forma de vida, la masa se vuelve indómita y no existe un control posible. Caen los gobiernos y con ellos todos sus sistemas de vigilancia, seguridad y coerción, siendo incapaces de mantener una centralidad del poder.

³⁷ La “ortodoxia malthusiana” que menciona Domingo es explícitamente referida por el protagonista de *Cenital*, quien en reiteradas ocasiones señala que: “*Malthus was an optimist*” (2012: 199). También se ve una constante preocupación a lo largo de la novela por la anticoncepción y el control de la natalidad para mantener equilibrada a una población cada vez más grande que amenaza por salirse de control y consumir más de lo que produce (278).

Dispersos y confundidos, los seres humanos posteriores a la caída crean nuevas comunidades autónomas y redistribuyen el poder en grupos más pequeños que logran una sustentabilidad suficiente como para asegurar su supervivencia. Uno de estos proyectos es la homónima ecoaldea Cenital, liderada por Destral, protagonista de la narración. Hacia la mitad de la novela, sin embargo, se nos revela que este no es ni ha sido el único proyecto que ha permitido la supervivencia de los seres humanos tras el fin del petróleo.

Mientras tanto en Madrid parece que se haya instalado en el poder una cosa que se hace llamar Comité de Gobierno, que no es otra cosa que un conglomerado de miembros de los cuerpos de seguridad del difunto Estado y profesionales de la seguridad privada y el crimen. Dicen que ellos son España, pero lo cierto es que no verás más banderas amarillas y rojas que en sus barracones. (Bueso, 2012: 89)

Se agregan al Gobierno Central las bandas paramilitares que controlan Valencia y la posterior aparición del Circo de Máximo, agrupaciones que dejan de lado cualquier precepto de gobernabilidad moderna en pro de un dominio absoluto mediante la violencia. Para Domingo este representa el mayor retroceso posible, el movimiento progresivo del pacto rousseauiano del “buen salvaje” hacia un mundo gobernado por la ley del más fuerte mediante el establecimiento de una sociedad hobbesiana (2008: 118), lo que condena a la nueva sociedad en proceso de reconstrucción a pasar por un indeterminado período de confrontación en el que se definirá el futuro de la gobernabilidad en un mundo regido por la escasez de recursos, enfrentando así la opción de autosustentabilidad y reciclaje de Cenital a formas de dominación y consumo nómada, como las descritas por parte del círculo de caníbales esclavistas liderados por Máximo.

Nos encontramos así con una serie de sistemas alternativos en pugna tanto por la supervivencia como por el establecimiento oficial dentro de un territorio. Son apenas proyectos, ideales nacidos de las cenizas para enfrentar una situación adversa. Al respecto, Foucault (2008) advierte que existe una diferencia importante entre población y pueblo, siendo el primero un sujeto jurídico único y el segundo una anomalía sistemática del mismo:

El pueblo es el que, con respecto a ese manejo de la población, en el nivel mismo de ésta, se comporta como si no formara parte de ese sujeto-objeto colectivo que es la población, como si se situara al margen de ella y, por lo tanto, está compuesto por aquellos que, en cuanto pueblo que se niega a ser población, van a provocar el desarreglo del sistema. (Foucault, 2008: 55)

Foucault piensa en un Estado soberano como los del siglo XVIII y refleja la diferencia entre los dos términos justamente a raíz de la escasez. Es en los períodos de

hambruna y miseria cuando se “desarregla” el sistema pues siempre existirán aquellos que no soportarán ni admitirán el hambre y buscarán medios alternativos de enfrentar la escasez aunque esto signifique desobedecer las normas legales de la sociedad.

Las distopías permiten extender este escenario a una escala mundial, expandiendo así la “quimera de la escasez” a todas partes del globo. Bueso nos narra la situación de España pero deja siempre en claro que el problema es de todos los seres humanos, por lo cual ya no se trata de que un sistema se vea afectado mientras otros siguen funcionando autónomamente. El conflicto es de tal magnitud que todo el territorio terrestre resulta afectado al mismo tiempo por una crisis de proporciones considerables, por lo cual ya no existen sistemas alternativos que sigan funcionando: todo el mundo se ha retrotraído a la sociedad caníbal hobbesiana.

La confrontación entre Máximo y Destral es un ejemplo microscópico de algo que puede, sin problemas, convertirse en una norma de comportamiento social recurrente en el caótico y distópico mundo de la narración. Dado que cada pequeña agrupación humana se ha aislado y recurrido a sus propios medios de subsistencia, formando así células sistemáticas tribales, más no gobiernos centrales, mucho menos nacionales, lo que sucede es que ya no existe la población. Echada por tierra la gobernabilidad del Estado y todos sus preceptos legales y jurídicos, cada agrupación funciona como una entidad autónoma desprendida de cualquier tipo de poder, coercitivo o de resguardo, lo que los vuelve, a ojos de las demás comunidades, exclusivamente “pueblos”. No comparten nada más que el territorio por el que compiten y, por tanto, no existe para con los demás ninguna normativa de solidaridad implícita pues funcionan bajo paradigmas de control y supervivencia absolutamente diferenciados.

En otro análisis dedicado a esta novela, he seguido la denominación de Caroline Edwards para describir los grupos humanos al interior de la narración, optando finalmente por la calificación de “microtopías”, o agrupaciones humanas heterogéneas con proyectos sociales diversos y dispersos en escenarios postapocalípticos. La confrontación de estos núcleos sociales particulares trae a la luz la composición de aquellos “principios” que posteriormente han de guiar a la nueva sociedad, por lo que su enfrentamiento es extremadamente revelador para situar un posible futuro especulativo tras la catástrofe:

El caso de *Cenital* es diferente. Aquí el orden colectivo “son” las microtopías y no existe un verdadero orden social sistemático superior al que responder [...] lo que las convierte no solo en mediadoras, sino en proyectos sociales con la facultad de crecer, expandirse y, eventualmente, “convertirse” en el nuevo orden social que ha de regir el mundo postapocalíptico. Ya habíamos mencionado que el tema de la novela no es

en realidad el fin del mundo (supervivencia) sino su reconstrucción (sociedad); en este sentido las microtopías juegan un papel clave, aunque implícito. (Saldías, 2013: 177)

El ejemplo más claro de esto lo encontramos en la comparación de los proyectos de Destral y Máximo: mientras uno aboga por una sociedad agrícola, productiva y autosustentable, el otro busca un establecimiento estrictamente a corto plazo mediante un sistema guerrero y tribal de movilidad nómada guiado por la violencia y el consumo de los demás pueblos. Bajo estas premisas, su incompatibilidad es evidente y no es posible que ambos compartan el mismo espacio, mucho menos que sean considerados eventualmente como población, establecimiento jurídico que los homologaría legalmente y los convertiría necesariamente en iguales. Así, pues, se revela la ineludible verdad de la sociedad hobbesiana: antes de que exista una población debe existir una purga entre los diferentes pueblos y el establecimiento de un poder central y centrípeto, que administre la seguridad pública frente a los demás tanto en el plano socio-político como biológico (Foucault, 2008: 58 – 59).

La demodistopía catastrofista se diferencia de otro tipo de demodistopías en cuanto la reconstrucción del espacio social (y en particular del establecimiento de la población) se produce no necesariamente por una normativa o prescripción del poder hegemónico, sino, justamente, por la disolución del mismo. El paso de población unificada a pueblos confrontados representa una deconstrucción del vínculo social, considerado durante el siglo XX como el núcleo retórico básico de cualquier sociedad distópica. Se revela, así, que lo que mantiene unidos a los seres humanos no es un discurso político ni religioso, ni si quiera una misma filosofía esencialista, como sucedía en el caso de las distopías clásicas, sino un frágil acuerdo de mutuo beneficio que, una vez quebrado en su lógica de consumo (la del mercado capitalista de uso y desecho), termina también con la obligatoriedad del contrato social que Rousseau imaginó para los seres civilizados.

De esta forma, las demodistopías catastrofistas tiene el potencial para revelar cómo las políticas de control y administración sociales enmascaran el verdadero egoísmo que identifica a los seres humanos. Son, en suma, formas literarias que nos ubican en un escenario intermedio entre la destrucción y la reconstrucción del mundo en donde las catástrofes naturales o artificiales son contrastadas con la fe y esperanza en que la humanidad sabrá sobreponerse a la adversidad. Sin duda existe un fuerte componente eutópico en esto que igualmente podría ser puesto a prueba frente a las necesidades de sobrevivir del ser humano, equilibrando así en la balanza el deseo por el *mejor* futuro a un

simple y precario deseo instintivo por *poseer* un futuro; dicho en otras palabras, el deseo animal de no morir.

La masa también adquiere una relectura dentro de este contexto escritural. Antaño manipulada verticalmente, al desintegrarse el poder central la masa se encuentra confrontada a la espantosa responsabilidad de su propio futuro. El que hacia el final de la novela se revele que Destral es un egomaniaco homicida y que Cenital constituye, al menos de forma sugerida, una proto-distopía en proceso de construcción, ya no es un evento histórico que recae sobre los hombros de un Estado abstracto, sino que es, directa y absolutamente, producto de la voluntad humana para ser sometida.

El miedo derivado de la precariedad no deriva en estados controladores y vigilancia extrema, sino en sistemas sociales frágiles, apenas sustentables y en constante conflicto con otros modelos igualmente agresivos y autárquicos. La política poco importa en estos mapas regresivos del infierno, su utilidad se prueba falsa, su necesidad se pone en duda y, más importante aún, la solidaridad humana misma se pone a prueba frente a la más urgente subsistencia.

El centro nuclear de la paradoja demodistópica, compartida en mayor o menor medida por el resto de las distopías, está en retratar la necesidad humana de funcionar como un conjunto de seres agrupados en sistemas de organización social con consciencia de que el riesgo de cruzar la línea entre la subsistencia y el desastre es muy alto. Cuando se produce el cruce de una humanidad que sobrevive gracias a su unidad hacia una que se ha vuelto contra sí misma anulando los vínculos de solidaridad que alguna vez la mantuvieron unida, el periplo irónico de la demodistopía se ha completado.

5.2. *La desintegración de la sociedad a partir del apocalipsis*

Cuando la crisis se convierte en apocalipsis no solo el mundo, sino que la raza humana en general se ve afectada. “Crisis” da a entender que todavía existe cierta reversibilidad o alternativa plausible para salir del entrampe o el problema que acongoja a la sociedad, mientras que en el caso del apocalipsis, no existe ninguna alternativa restitutiva posible. En otras palabras, este tipo de novelas catastrofistas se encuentran más allá del punto de no retorno y representan, por lo tanto, una de las prefiguraciones literarias que más tensión generan en la esperanza del impulso utópico.

El tema de la vida después del final definitivo es uno de los tópicos más amplios y que más atención ha recibido a lo largo del tiempo tanto en su vertiente religiosa (el fin del

mundo) como en su registro ficcional. En el contexto específico de la literatura de la ciencia ficción anglosajona del siglo XX, podemos señalar que a partir de una primera exploración de lo postapocalíptico en torno a lo que Domingo llama “el temor a la epidemia” (2008: 143), la forma literaria, ya hibridada con otras temáticas populares de la ciencia ficción durante la segunda mitad del siglo XX (como el apocalipsis nuclear o ecológico), se expandió hacia diversas áreas. La catástrofe se convirtió en un recurso narrativo vinculante, es decir, en una herramienta para hablar de diferentes temas desprendidos de la experiencia de carencia extrema asociada al fin del mundo, canonizando así un motivo recurrente aprovechado por todas las áreas de la ciencia ficción. La literatura norteamericana vio surgir toda una corriente de literatura especulativa conspirativa³⁸ que centraba el auge de la catástrofe en un intento premeditado de los diferentes Estados para controlar a la población, mientras que, por otro lado, perseveró el tema de la unidad eutópica-conservadora de la supervivencia de la raza más allá de la adversidad tal como venía gestándose a mediados del siglo pasado.³⁹

Las escasas novelas postapocalípticas que pueden llegar a ser distópicas en el siglo XXI se ocupan del tema de la disolución de la sociedad y del vacío que su recuerdo deja en los supervivientes del mundo acabado. Son novelas como *The Pesthouse* (2007) de Jim Grace o *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, en donde el viaje es a ninguna parte y el espacio de la esperanza parece haberse disuelto para siempre en la angustia de la no restitución. A diferencia de las novelas de mediados de siglo que reafirmaban la estirpe guerrera y adaptativa de la raza humana frente a las adversidades más monumentales, enmascarando en la lucha un aire utopista al más puro estilo conservador de Moro, las distopías postapocalípticas del nuevo siglo nos enfrentan a la realidad del fracaso más allá de toda duda y contemplan con aire sombrío el futuro de la extinción como la única alternativa posible para el hombre en una Tierra destruida para siempre.

³⁸ Domingo asocia este tipo de literatura a las experiencias de terror global experimentadas por la humanidad hacia fines del siglo XX y principios del XXI, particularmente al reconocimiento mediático del SIDA como enfermedad incurable y a los atentados terroristas del once de Septiembre del 2001 en Estados Unidos.

³⁹ La industria del cine, particularmente, se ha visto tremendamente proclive a experimentar con el tema del fin del mundo con intenciones y resultados mixtos. Las narrativas filmicas épicas norteamericanas como las de *El día de la Independencia* (1996), *El día después de mañana* (2004) y *2012* (2009) recurren todas al lugar común de la reinstauración del *statu quo* conservador y neoliberal de la democracia parlamentaria tras la superación de la crisis. En estos casos la catástrofe es solamente un obstáculo a superar y el fin del mundo no es realmente tal, sino solo una manifestación eufemística de los fantasmas ideológicos que han poblado el discurso norteamericano de independencia y sustentabilidad desde la formación del imperio capitalista. En otras palabras, ninguna diferencia discursiva hay, filmicamente hablando, entre los extraterrestres invasores del siglo XXI y los estalinistas de la Guerra Fría o los terroristas de Al-Qaeda que hicieron explotar el *World Trade Center*.

La destrucción es, justamente, uno de los factores claves en la descripción del mundo de *The Road*: una carretera, un largo camino circular que los seres humanos transitan sin esperanza de que llegue a ninguna parte. Simbólicamente se trata de un camino que ha perdido su función, una función dada por el mundo civilizado: la de conectar y permitir el traslado de un lugar a otro. El universo de McCarthy ha relegado la simple noción de “lugar” al olvido, pues no existe realmente diferencia alguna entre los espacios que transitan el protagonista de la novela y su hijo, todos igualmente cubiertos de ceniza, en estado de putrefacción y listos para colapsar sobre si mismos en cualquier minuto.

Como lectores somos testigos de una panorámica tan reiterativa como angustiante. Las casas, graneros, supermercados, tiendas y demás sitios que los personajes visitan a lo largo de su progresiva búsqueda por “el sur” se reúnen todos bajo una sola categoría semántica, la del cementerio. Así pues, si no existen lugares, tampoco existen fronteras y si no existen fronteras, tampoco existen realmente caminos. Lo único que hay son materialidades dispersas como basura a lo largo de un territorio que se juzga infinito, una distribución entrópica del caos en sí mismo, consumiéndose lenta y paulatinamente con cada rayo de luz de mañana. En este mundo, la distopía no es una sociedad injusta, sino la injusticia de que no exista una sociedad.

Lo que diferencia a *The Road* de la mayoría de las demodistopías y novelas postapocalípticas en general es su profundo sentido de desarraigo con la idea de esperanza. Sin duda alguna Moylan la calificaría como antiutópica, aun tras su debatiblemente optimista final. No estamos aquí en el universo post-petróleo de *Cenital* en donde la escasez obliga a una reestructuración de la sociedad, como tampoco nos encontramos frente a un cataclismo devastador pero breve. El mundo de McCarthy no es realmente ni un mundo devastado ni precario, es un mundo agónico que tiene absoluta certeza de su muerte; certeza compartida a la vez por los personajes de la novela. La esperanza, tal como la entendiera Bloch, como una proyección de lo que aún está por ser, parece aquí, más que nunca, inverosímil.

La catástrofe de la novela (si es que podemos inferir que existió en primer lugar pues el autor mantiene el origen del apocalipsis en el completo misterio) no ocurrió y luego se desvaneció sino que continúa ocurriendo durante años. A esto nos referimos cuando hablamos de un mundo agónico con certeza de muerte: la Tierra que imagina el McCarthy se ha ido descomponiendo paulatinamente a lo largo de los años a tal punto de estar ya casi por completo acabada. Los lectores contemplan no solo el desesperanzado viaje de

un padre y su hijo hacia ninguna parte en busca de un poco de esperanza, sino también los últimos momentos de un planeta que está pronto a expirar.

He walked out in the gray light and stood and he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the interstate earth. Darkness implacable. The blind dogs of the sun in their running. The crushing black vacuum of the universe. And somewhere two hunted animals trembling like ground-foxes in their cover. Borrowed time and borrowed eyes with which to sorrow it. (McCarthy, 2006: 130)

Esto obliga a cambiar el enfoque habitual con el que se enfrentan las novelas catastrofistas desde una óptica épica a una mítica. Las narraciones épicas contemplan siempre un futuro en donde el cambio es posible, aunque sea casi por completo inalcanzable como en el caso de las distopías críticas. Las distopías míticas, en cambio, abren su narración con el completo cierre de cualquier posibilidad exploratoria respecto a cualquier cambio posible, volviéndose “pesimistas” a ojos de Moylan.

The dystopia that works with an open, epical strategy maintains a possibility for change or identities a site for an alternative opposition in some enclave or other marker of difference, or in some way in its content or form manages to establish an estranged relationship with the historical situation that does not capitulate; whereas the anti-utopia-as-dystopia that recycles a closed, mythic strategy produces a social paradigm that remains static because no serious challenge or change is desired or seen as possible. (Moylan, 2000: 157)

El contraste utópico/antiutópico que para Moylan es clave, se ve en *The Road* constantemente puesto en duda en las interacciones del protagonista con su hijo. Por un lado está la visión del padre, preocupado y encargado de velar por la seguridad del más pequeño, pero profundamente desconfiado de cualquier otro ser humano con el que cruzan camino, mientras que por otro lado su hijo muestra en reiteradas ocasiones una constante empatía y preocupación por el bien de los otros tanto como por el suyo propio.

Discursivamente, el padre emplea una estrategia mítica a la hora de definir e interpretar el nuevo mundo que habita. Conoce a los seres humanos, aquellos con los que vivió cuando la civilización aún no se desmoronaba, y, por lo tanto, sabe que no puede arriesgarse a confiar en nadie, pues así como él cuida lo que considera sagrado, sabe que otros harán lo mismo. Pistola por delante, el padre amenaza primero y pregunta después. En su discurso no existe posibilidad alguna de ningún cambio ni restitución; tras la disolución de la sociedad todos los hombres son los lobos del hombre.

El niño, por otro lado, mantiene viva una esperanza que podríamos calificar de épica. Simbólicamente es la semilla del nuevo mundo, el representante de una nueva era que no conoce a los “viejos” seres humanos de los que le habla su padre. De forma

especialmente pragmática ambos desarrollan una forma de entenderse sin tener que entrar a dar explicaciones morales complejas bajo el simple recurso de etiquetar a todos los demás de “buenos” o “malos”. Ellos son “buenos” y todos los que sean como ellos –aquellos que “lleven el fuego”, único slogan esperanzado que el padre le traspassa a su retoño– podrán estar a su lado. Aquellos que, por otra parte, hayan optado por volverse caníbales, torturadores, esclavistas, ladrones o asesinos son considerados “malos” y, por lo tanto, peligrosos.

De alguna forma la pareja es alegórica y paradójica: desesperanza y esperanza viajan por el mismo camino eterno y sus encuentros son casi siempre desencuentros en donde el poder y el amor se confunden peligrosamente en la paranoia persecutoria del padre y el terco optimismo idealista del niño: “After a while he fell back and after a while the man could hear him playing. A formless music for the age to come. Or perhaps the last music on earth called up from out of the ashes of its ruin” (McCarthy, 2006: 77).

En el sistema binario de Moylan todo el viaje de los protagonistas se puede resumir en la pregunta por el triunfo de lo utópico o de lo antiutópico. El apocalipsis de McCarthy represente un cambio de etapa en donde el padre mantiene un cierre mítico propio del hombre hobbesiano mientras su hijo persevera en la esperanza épica del reencuentro con lo humano. El sur, vagamente referido como nada más que una coordenada, representa el objetivo de los caminantes, el punto de llegada. Sin embargo, como no existen lugares ni fronteras, como los nombres de todo se han perdido para siempre, el encuentro con el sur solo puede conllevar decepción.

Cuando el padre muere y su hijo queda abandonado a orillas de una playa anónima, el cierre mítico se lleva a cabo y la narración vuelve al tono desolador del comienzo, echando por tierra todos los reiterativos intentos del niño por reconectar a su progenitor con su esencia humana. Pareciera que todo el camino recorrido fue solamente una profecía de autodestrucción esperando a ser cumplida, una en la que lo que se vaticina no es solo el fin del mundo, sino el fin mismo de lo humano; la extinción del alma. Sin embargo, el niño es acogido por un grupo de viajeros que revelan haber estado siguiéndoles la pista desde hace algún tiempo. Nuevamente se abre la esperanza épica en la forma de dos pequeños más que acompañan al grupo y la posibilidad de una nueva familia prometeica para la humanidad.

La pregunta, sin embargo, es si esto es suficiente o es solamente un triste consuelo. McCarthy no elabora más allá del encuentro y queda a disposición del lector escoger si es que la nueva agrupación será, realmente, la semilla de una nueva humanidad o si, por el

contrario, simplemente vagarán por el camino hasta convertirse en cenizas con el resto del planeta.

El final abierto dificulta el poder llegar a una interpretación total de la narración, lo que en realidad significa que es en este punto cuando el lector debe hacer su propia apuesta por el futuro, afrontando la extinción con resignación o mirando hacia el mañana con fe irracional.

Sea cual sea el caso, lo distópico en la obra de McCarthy está trabajado en tres planos diferentes: a nivel de escenario, en los EEUU agónicos que presenta, a nivel discursivo, en el choque mítico-épico entre padre e hijo y a nivel metaficcional, en la reflexión misma por ubicar la esperanza en alguna coordenada espaciotemporal⁴⁰. En los tres planos lo que encontramos es la incesante lucha de la esperanza por mantenerse viva contra un universo agobiante de expectativas pesimistas, pero quizás lo más distópico de todo no es eso, sino el hecho de que la esperanza ya ni si quiera puede optar por un espacio en donde existir –ni si quiera el de lo inefable, que el padre inconscientemente elimina del universo lingüístico y psíquico al decir respecto a su hijo que :“[...] if he’s not the Word of God, God never spoke” (5). En tal caso, si no existe un espacio para la esperanza, tampoco existirá un espacio para la raza humana tal y como la conocemos.

5.3. *La desintegración de lo humano*

Otra forma de afrontar el tema de la disolución es a través de la narrativa posthumanista y su teoría en torno a la redefinición de la especie. Interdisciplinaria en su raíz, la teoría posthumanista se nutre tanto de la cibernética, la informática y la teoría de la virtualidad como de la literatura y los estudios culturales que de esta se han desprendido desde la segunda mitad del siglo XX con una sola pregunta en mente: ¿Qué significa ser humano?

La perspectiva posthumanista es amplia y busca, más que reflejar una cierta teoría específica, referir al nuevo “estado” del ser humano en un universo en donde las prácticas y los planteamientos humanistas, considerados hasta entonces como los pilares del desarrollo de la especie, se han vuelto obsoletos. Esta nueva visión, si bien tiene sus raíces a mediados del siglo XX, ha llegado a adquirir especial relevancia durante las últimas

⁴⁰ Este rasgo metareflexivo es posible verlo también en las distopías críticas que trabajan justamente con la ambigüedad en la definición de los conceptos morales de bueno y malo y la necesidad de interactuar con ambos al momento de proponer un espacio ficcional en conflicto.

décadas del mismo, iluminada por los enormes avances de la ciencia y la tecnología en los diversos campos del saber. Es una perspectiva de análisis y entendimiento del mundo y el ser humano por completo en sintonía con la nueva realidad de la información del siglo XXI.

Uno de los textos seminales del posthumanismo es *The Posthuman Condition* de Robert Pepperell, publicado en 1995. Aquí, el autor intenta explicar las múltiples significaciones del término a partir de su relación con los diversos ámbitos que condicionan la realidad humana:

First, it is used to mark the end of that period of social development known as humanism, and so in this sense it means ‘after humanism’. Second, it refers to the fact that our traditional view of what constitutes a human being is now undergoing a profound transformation. It is argued that we can no longer think about being human in the same way we used to. Third, the term refers to the general convergence of biology and technology to the point where they are increasingly becoming indistinguishable. (Pepperell, iv: 2003)

Pepperell entiende el posthumanismo como un nuevo “estado” del ser humano en su más amplio sentido, desde lo biológico hasta lo metafísico. Se trata de una filosofía que no solo redefine el objeto observado, sino, también, al observador de acuerdo a nuevas reglas y paradigmas derivados de descubrimientos científicos que solo apenas estamos comenzando a comprender, como la cartografía genética o las teorías nacidas a partir de los descubrimientos de la física cuántica. Como señala Pepperell, la disolución de las antiguas certezas materiales newtonianas y finitas nos han despojado de la falsa seguridad nacida del ilusorio control sobre el universo a nuestro alrededor: “Now we are somewhat like children who have lost their parents: there is nothing and no one to turn for comfort and security. Soon we may even be spared the certainty of death (though not taxes)” (169).

Cuando hablamos de literatura posthumanista, por lo tanto, no nos referimos a un tópico particular, sino a una consciencia analítica presente en la narración que se inspira, atiende o al menos reconoce la relevancia de los planteamientos y problemas derivados del cambio de paradigma producido a partir del giro posthumanista. Dado que mucho de lo que inspira los planteamientos de esta corriente nacen de la evolución de la ciencia y la tecnología y la cada vez mayor simbiosis que esta mantiene con la realidad humana, los tópicos literarios de la ciencia ficción que versan sobre estos temas son especialmente sensibles a proveer una lectura posthumana sobre la sociedad ficcional. Esto no quiere decir, sin embargo, que la literatura posthumanista esté limitada a la inclusión de ciertos elementos estructurales; después de todo, mientras la narración siga operando desde una óptica humanista, no importa que los personajes sean robots, ordenadores o ciborgs.

El posthumanismo toma por cierta la intuición que guió al *cyberpunk* en sus inicios: el futuro es aquí y ahora. A tal punto es esto cierto, que uno de los “mandamientos” del “Manifiesto Posthumanista” incluido en el texto de Pepperell, reza: “The future never arrives” (177), presumiblemente dado que no existe un futuro más allá del eterno aquí y ahora. Bajo esta premisa, cualquier literatura posthumanista, si bien puede reciclar cuantos clichés tópicos desee del mundo de la ciencia ficción, es en esencia una literatura preocupada con la toma de conciencia de la realidad humana en todos sus niveles, desde la molécula más ínfima representante de un sistema celular, hasta las organizaciones socio-políticas más universales. Es posible argumentar, incluso, que la literatura permite, a través del ejercicio de la imaginación, llevar los planteamientos posthumanistas más allá de los límites empíricos que limitan a la ciencia, especialmente en lo que concierne a la eventual organización de una sociedad posthumana.

Esto hace de las narrativas distópicas un campo de cultivo especialmente fértil para la imaginación posthumanista, pues permite extender problemas o planteamientos de la filosofía del movimiento que se encuentran aún en etapa larvaria hacia nuevos horizontes: ¿cómo se organizaría una sociedad en donde humanos y máquinas debiesen convivir armónicamente? ¿Qué significaría para la organización política de una nación redefinir las características esenciales de la humanidad? ¿Cuáles son los peligros que pueden derivarse de este tipo de organizaciones?

Vale la pena recordar que el modelo distópico clásico es, por regla general, pro-humanista. Durante la primera mitad del siglo XX y, aunque en menor medida, también presente en aquellas de la segunda mitad, la respuesta frente a las injusticias sociales derivadas de un materialismo utilitarista y tecnófilo es el descubrimiento por parte de los protagonistas de una realidad esencial olvidada que, de una u otra forma, se opone al establecimiento hegemónico. Este redescubrimiento, que hemos llamado “epifanía humanista”, se ve profundamente problematizado desde el posthumanismo, pues, al redefinir los límites de lo humano dentro del marco de la ficción, también se debe definir su esencia, lo que elimina la solución relativamente simple de reafirmar aquellas características predispuestas por el humanismo como esencialmente distintivas de la especie. La distopía posthumanista, por lo tanto, conecta esta redefinición ontológica del sujeto humano con la sociedad en la que habita, impidiendo mediante una deconstrucción previa de los componentes mismos de “lo humano”, un cambio en el sistema social. En otras palabras, la determinación discursiva de lo micro, establece los límites de la evolución de lo macropolítico.

Todo esto, sin embargo, es todavía demasiado vago como para ser aprehendido de forma efectiva por la literatura. Para comprender mejor la evolución del posthumanismo conviene referirnos brevemente a su nacimiento y crecimiento. N. Katherine Hayles en su texto *How we became posthuman* (1999) plantea que el desarrollo de la cibernética, inspiradora espiritual del posthumanismo, evolucionó en corrientes sucesivas a lo largo del siglo XX en tres diferentes movimientos: desde 1945 a 1960, enfocada en la homeostasis, desde 1960 a 1980 trabajando con la teoría de la reflexividad y desde 1980 al presente en donde el tema central ha sido la virtualidad (1999: 7). En cada una de estas corrientes el objetivo central ha sido el desentrañar la relación existente entre ser humano e información. Durante la primera época el concepto de homeostasis llevó a los científicos a plantear la posibilidad de que las máquinas eran capaces de mantener estados homeostáticos similares a los seres vivos mediante la influencia de *feedback loops*, es decir, solamente mediante la acción de información sobre el sistema⁴¹.

Posteriormente la discusión tornó hacia el fenómeno de la reflexividad, centrando la atención en la problemática del observador como parte del experimento. En síntesis, lo que promueve esta visión es la conciencia de que sujeto y objeto forman parte de un mismo sistema y que no están realmente aislados, sino que dicho aislamiento es producto exclusivo de una conveniente convención metodológica que no contempla al sujeto como parte de su creación. Un buen ejemplo de la importancia de la reflexividad lo podemos encontrar en el experimento del gato de Schrödinger, en donde el animal no vive ni muere con certeza sino hasta que el investigador abre la caja en donde se encuentra para constatar el acontecimiento, efectivamente determinando el resultado gracias a su intervención. La metáfora de la simbiosis del investigador con su experimento puede ser extendida hacia cualquier actividad creativa en donde obra y autor se fusionan, como en los dibujos replicantes de Escher o “Continuidad de los parques” de Cortázar en donde el sujeto es al mismo tiempo determinado por el objeto, lo que lleva a una infinitud teórica peligrosa, pero aún más importante, permite el surgimiento de la idea de que los sistemas primarios (organización del cuerpo y del espacio) pueden ser replicados por los sistemas superiores

⁴¹ Hayles define la cibernética como el encuentro de la teoría del control del siglo XIX con la recién nacida teoría de la información a mediados del siglo XX. Será justamente el campo de la información – posteriormente bautizado como “informática – el que guiará las reflexiones críticas del posthumanismo en torno a los paradigmas de presencia/ausencia y patrón/azar, pues si todo es en esencia información, el ser humano podría, al menos en teoría, transmutar desde su carcasa mortal a una de mayor durabilidad en el tiempo, consiguiendo así la inmortalidad permanente. Ver: Pp. 8 – 15.

en una escala de progresión sucesiva⁴², llevando así a la noción de sistemas auto-organizados mediante el procedimiento de la autopoiesis, o la “autocreación”.

La autopoiesis representa un estado avanzado de la discusión sobre la reflexividad que data originalmente desde 1960 a partir del trabajo de Heinz von Foerster y la obra de su vida posteriormente reunida en *Observing Systems* (1984). Posteriormente Humberto Maturana y Francisco Varela serían los encargados de ofrecer una teoría autogenerativa de sistemas a partir del proceso autopiético en *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living* (1980), culminando así con la segunda vertiente teórica de la cibernética (10).

La última línea teórica de la cibernética, aún en desarrollo a juicio de Hayles, es la que se ocupa del fenómeno de la virtualidad que básicamente reinterpreta las posibilidades auto generativas de los sistemas autopiéticos no solo como una replicación o reproducción de sistemas de primer orden hacia sistemas más complejos, sino como sistemas en sí mismos evolutivos. Ya avanzado el conocimiento y las herramientas técnicas en el campo de la informática, la teoría de la virtualidad puso mucho énfasis en el papel de la información como el material primero de todo sistema autogestionado; sin embargo, como advierte Hayles: “[...] living in a condition of virtuality implies we participate in the cultural perception that information and materiality are conceptually distinct and that information is in some sense more essential, more important and more fundamental than materiality” (18).

Bajo esta premisa, toda evolución posible es básicamente una repetición de patrones informáticos predeterminados con anterioridad, o alteraciones azarosas dentro de los mismos. Cuando estas alteraciones suceden, existe la evolución más allá de la replicación, la creación de productos –“criaturas” en palabras de la autora– originales al menos en su conformación informática. El espacio virtual, por tanto, se convertiría en el primer sistema homesotático (estable), autopiético (auto-organizado) y evolutivo⁴³

⁴² Bajo este paradigma sería factible llevar a cabo una replicación constante de sistemas de orden primario, como la organización celular, y expandirlos hacia sistemas de órdenes superiores, como una organización social, por ejemplo. La base de la hipótesis está en que si no existe aislamiento entre sistemas de diferente orden, sino comunicación, por lo que las propiedades de los sistemas basales son heredadas a los sistemas superiores al momento de su conformación, lo que nos permite pensar en sociedades que funcionan bajo la lógica de estabilidad homeostática del cuerpo, lo que, en última instancia, permite la autosustentabilidad orgánica de sistemas no orgánicos.

⁴³ Las tres corrientes de la cibernética no se contraponen unas a otras sino que han evolucionado en paralelo, permitiendo su progresivo avance. A este tipo de funcionamiento Hayles lo denomina “seriación”, concepto que toma de la antropología arqueológica y que explica la posibilidad teórica de la coexistencia de variables no contradictorias al interior de una misma teoría. El cuadro de la página 16 explica con exactitud la interrelación entre homeostasis, reflexividad, autopoiesis y virtualidad al interior de los estudios cibernéticos. Ver: Pp. 13 – 18.

imaginado por la cibernética, visión que incluye en su ideario la posibilidad de que este sea, también, una replicación evolutiva de la misma realidad material⁴⁴.

Pepperell también data el inicio del posthumanismo a partir de los años 40 con el movimiento cibernético inspirado por Norbert Wiener, pero, a diferencia de Hayles, amplía las influencias del mismo hacia diferentes aspectos de la cultura occidental desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX, prominentemente la teoría del relativismo de Einstein, la física cuántica de Heisenberg y el cubismo de Picasso (162). Todas estas nuevas teorías de la realidad, aprehendidas desde la matemática teórica, la física empírica y la práctica artística, hablan de las diferentes posibilidades que tiene la realidad de configurarse y reconfigurarse más allá del control del ser humano. Al igual que Hayles, Pepperell intenta explicar cómo el universo físico, hasta mediados del siglo XX todavía sólido y newtoniano, se ha transformado progresivamente en un espacio de incertidumbres y potencialidades más que de certezas.

El sujeto, al igual que el espacio, también ha visto una progresiva reconfiguración de sus antiguas características, homologando en gran medida la materialidad del cuerpo con la información que permite su existencia. El sujeto, como una extensión informática del mundo, existe dentro de este al igual que todos los demás componentes “físicos” de la realidad. Nacida desde una consciente interdisciplinariedad, la alternativa para definir el posthumanismo es como una filosofía científico-cultural que tiene en el centro de sus reflexiones la constitución –ontológica y epistemológica– del ser humano como un sistema bioinformático evolutivo.

La literatura tiene un papel central dentro de la expresión de los planteamientos posthumanistas, pues permite ampliar y dar forma concreta a conceptos profundamente abstractos a través de la creación de universos posibles más aprehensibles por el ser humano promedio que no posee un gran conocimiento ni informático ni cibernético:

Literary texts are not, of course, merely passive conduits. They actively shape what the technologies mean and what the scientific theories signify in cultural contexts. They also embody assumptions similar to those that permeated the scientific theories at critical points. These assumptions included the idea that stability is a desirable social goal that human beings and human social organizations are self-organizing structures, and that form is more essential than matter. The scientific theories used these assumptions as enabling presumptions that helped guide inquiry and shape research agendas. (Hayles, 1999: 21)

⁴⁴ Vale la pena señalar que Hayles rescata a partir de esta concepción de virtualidad posibilidades teóricas que incluyen al ser humano como componente reflexivo de un sistema cósmico mucho mayor: “Some theorists, notably Edward Fredkin and Stephen Wolfram, claim that reality is a program run on a cosmic computer” (11).

La obra literaria de rigor de los posthumanistas, que ya hemos analizado anteriormente, es *Neuromancer*, escogida como punto de referencia literario por la forma en que representa y otorga visibilidad a elementos claves para la teoría, como los sistemas autopoieticos, la relación entre información y materialidad y, por supuesto, su creativa y profética perspectiva de un espacio virtual evolutivo. La fuerte presencia de la saga de Gibson, sin embargo, no agota el amplio espectro de tópicos posthumanistas que la literatura ha explorado a lo largo del tiempo.

Dentro de los muchísimos motivos que podrían resultar de interés para el posthumanismo, hay dos que han sido recurrentemente explotados por la literatura: los robots y los clones. Dentro del primer grupo el autor obligado es el conocido bioquímico y escritor Isaac Asimov, creador de las tres famosas leyes de la robótica y que cuenta a su haber con un extenso repertorio de novelas, compilaciones, relatos breves y ensayos de divulgación en torno al tema, dentro de los que podemos rescatar *I, Robot* (1950), *The bicentennial man* (1976), *The Robots of Dawn* (1983), *Robots and Empire* (1985) y *Robot Dreams* (1986) entre otros.

Como variaciones del motivo de los robots, pero cercanos en su constitución, se encuentran los andróides a los que Phillip K. Dick lanzó a la fama con su conocida obra *Do androids dream of electric sheep?* (1968) posteriormente adaptada al formato fílmico en la cinta *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

Los clones, por otro lado, han gozado de una fama y presencia literaria menor. Es extraño encontrar una obra durante el siglo XX que dedique tanta atención y reflexión a la presencia de los clones como Asimov⁴⁵ dedicó a los robots en su momento, mientras que en el siglo XXI es posible notar un resurgimiento del motivo a partir de reflexiones

⁴⁵ Desde una perspectiva de análisis utópico, la mayoría de las obras de Asimov podrían ser clasificadas como eutopías o al menos utopías críticas. Lo cierto es que el espacio de la esperanza para la convivencia de las formas biológicas y mecánicas nunca está del todo cerrado y lo que se desprende de su obra es más un anhelo de armonía que una desconfianza intrínseca a la comunicación entre las dos “especies”. En más de algún caso, como *I, Robot* y *The bicentennial man*, la frontera que separa a los seres es flexibilizada, propiciando así la discusión posthumanista en torno a la inteligencia artificial y la constitución prioritariamente informática del universo. Bajo este paradigma, la convivencia entre seres humanos, robots, andróides, *cyborgs*, clones y demás formas posthumanas sería factible una vez llevado a cabo el necesario giro filosófico-ontológico que ha definido al ser humano desde la Ilustración (en palabras de Hayles, la visión “humanista liberal” del ser humano).

Existen alternativas distópicas a este escenario, siendo una de las más famosas la saga fílmica *Matrix* que comparte la visión constitutiva informática de Asimov, pero otorga una perspectiva diferente a la convivencia de las especies al realizar el giro paradigmático en dirección a la lógica matemática de las máquinas en vez de la definición humanista del ser humano. Esto provoca que el escenario cambie y que la adaptación, en vez de producirse hacia la integración de lo biológico en lo mecánico, resulte en una eliminación de lo primero en pro de una hegemonía de lo segundo. La historia de cómo Neo se convierte en el meta-patrón informático de la matriz y posteriormente en una suerte de “mesías” del mundo real, es solo el último eslabón evolutivo en una historia de conflicto y poder en donde las máquinas se han establecido como las absolutas dominadoras del universo ficcional.

críticas posthumanistas que buscan cuestionar las ideas clásicas y trascendentalistas de la ontología humana en base a los avances científicos proporcionados por la cibernética, la manipulación genética y la informática.

Dos obras al mismo tiempo distópicas y posthumanistas, publicadas el mismo año, se vienen a la mente al momento de pensar en los nuevos clones del siglo XXI: *Never let me go* (2005) de Kazuo Ishiguro y *La possibilité d'une île* (2005) de Michel Houellebecq. Ambas trabajan con dedicación y en sus estilos particulares el tema de la inserción de estos “nuevos humanos” al interior de sociedades democráticas, capitalistas y neoliberales; sin embargo, preferimos la novela de Ishiguro por sobre la de Houellebecq como representante de este apartado por el mayor énfasis y visibilidad que da al conflicto del ser posthumano en relación con su espacio social, mientras que en el caso del autor francés, el hallazgo de la clonación abarca una enorme temporalidad y diferentes puntos de vista que condicionan una mirada mucho más caleidoscópica del fenómeno en cuestión.

En el caso de la novela de Ishiguro los clones viven una vida aparentemente buena durante su infancia y juventud casi por completo en la ignorancia de su origen, protegidos y al mismo tiempo preparados para afrontar su futuro al amparo de instituciones gubernamentales cuya función es básicamente la de existir como criadero para futuros donadores de órganos. No es esta, sin embargo, la realidad del instituto Halisham; espacio privilegiado para los protagonistas de la novela que viven en una suerte de internado privado en la Inglaterra de los años 70 donde reciben educación, alimentación y protección como si de niños normales de clase acomodada se tratase.

Hacia la mitad de la novela se le revela al lector la verdadera razón de la existencia de los clones como donantes de órganos, forzados pasar por múltiples operaciones hasta “completar” sus ciclos respectivos y morir. La realidad de su inexorable muerte es revelada de forma gradual a los protagonistas, para quienes el proceso de la iniciación a la adultez implica, necesariamente, asumir su propia mortalidad.

Toda la tragedia de la obra está en el hecho de que los clones, a ojos del lector, son realmente humanos, en parte por el hecho de que la narración no provee elementos distintivos que permitan separar a ambos “tipos” de seres, por lo que al momento de revelarse el inevitable destino de los personajes, este resulta moralmente chocante. La experiencia vital de Kathy, narradora única de la novela, así como de sus dos amigos, Ruth y Tommy, es, en síntesis, un largo viaje de treinta años, relatado en forma de *racconto*, hacia una muerte trágica y socialmente incomprensible.

Los rasgos distópicos de la novela de Ishiguro son de profundo carácter evocativo, pues toda la reflexión social en torno a la realidad de los clones se lleva a cabo fuera del foco de la narración, lo que hace que la política gubernamental en torno a estos nuevos seres sea especialmente misteriosa y ominosa, permeándose a través del desarrollo de la anécdota más como una neblina que cubre todo el relato que como un punto de conflicto resoluble. El orden social de esta Inglaterra ucrónica ha aceptado y ha legislado sobre la vida de los clones, redefiniendo la ontología de lo humano en base a su origen, lo que inevitablemente deriva en un sistema social que ejerce represión biopolítica sobre sus propios habitantes. La segregación y separación en la arbitraria “calidad” de los humanos determinada por su origen, así como su función suplementaria de unos para la vida de otros, recuerdan a las políticas de selección y administración de los recursos biológicos del régimen nazi.

Se trata, sin duda, de un Estado distópico, pero dado que la presentación del mismo no es de forma explícita ni violenta, como sucede en la mayoría de las distopías, y dado que la resistencia de los protagonistas tampoco está presentada como una narración épica de liberación contra la opresión, sino como una silenciosa y resignada tragedia, es muy fácil olvidar que tras ese sistema social existen reglas y leyes que facultan y permiten que la injusticia acontezca en primer lugar.

Hacia el final de la novela nos enteramos de que el proyecto de Hailsham había sido un intento político por subvertir el orden distópico establecido en el sistema social al intentar probar de forma objetiva, mediante la educación y la crianza, que, si no en su génesis, por lo menos en constitución esencialista, los clones eran iguales a los humanos pues poseían, teóricamente, alma. El experimento social, sin embargo, fracasa, revelando con ello lo más distópico de la sociedad ficcional de Ishiguro, pues, de acuerdo a las palabras de la ex directora de la institución, esto sucede debido únicamente al egoísmo humano:

Sí, hubo debates. Pero cuando la gente comenzó a preocuparse de..., de los *alumnos*, cuando se paró a pensar en cómo se os criaba, o si siquiera tendríais que haber sido creados, entonces, digo, ya era demasiado tarde. No había forma de volver atrás. A un mundo que había llegado a ver el cáncer como una enfermedad curable, ¿cómo podía pedírsele que renunciase a esa cura, que volviese a la era oscura? No se podía volver atrás. (Ishiguro, 2005: 322)

Si reunimos el análisis posthumanista con la visión distópica presentada en la obra, es posible entrever que una hipotética evolución de la raza o cambio en el paradigma ontológico definitorio de lo humano repercutiría impredeciblemente en todos los modelos

de interacción social imaginables. Los clones de Ishiguro son sujetos posthumanos, reconocidos social, legal y políticamente como una especie diferente, pero dicha atribución, lejos de permitirles explorar la vida con posibilidades originales y particulares –que sí encontramos, en cambio, en *La possibilité d'une île* a través de los relatos reiterativos de los respectivos clones de Daniel–, los condena a una existencia breve y reductible solamente a su cuerpo.

Los clones, por lo tanto, se convierten en “hombres sagrados”⁴⁶, denominación que vincula y refleja el contacto de la lógica distópica con la regresiva y racista política de la sociedad ficcional. Los “verdaderos” seres humanos son aquellos que nacen con un “alma”, mientras que los clones, por haber sido “fabricados”, carecerían de la misma. Se trata de una discusión que, indirectamente, confronta los postulados dogmáticos de la política humanista con los problemas derivados de una sociedad posthumana.

La novela de Ishiguro revela un lado oscuro, represivo y castigador del humanismo progresista idealizado durante los siglos XIX y XX. Frente a la presión de un elemento posthumano, la sociedad, lejos de adaptarse al nuevo paradigma, lo rechaza y refuerza el viejo estatuto humanista a través de la segregación y el sacrificio. En otras palabras, no se lleva a cabo uno de los postulados centrales del manifiesto posthumanista: “In the posthuman era many beliefs become redundant –not least the belief in human beings” (Pepperell, 2003: 177), lo que en última instancia termina en la inversión distópica de los ideales positivos del humanismo.

El problema central de la novela no es, como parece en un inicio, metafísico, sino discursivo. El “alma” ha quedado reducida a una mera excusa; el rechazo a que los clones puedan optar a la trascendencia es una decisión política que permite la solución de un problema extremadamente pragmático y práctico que tiene que ver con la salud de la población. La justificación del sacrificio, por lo tanto, se produce dentro de la discursividad de una filosofía que permite y racionaliza la debacle moral de matar a otros para asegurar la propia supervivencia, pero esta filosofía, lejos de servir al propósito de intentar develar la realidad última del ser humano, separa, clasifica y administra los cuerpos con la finalidad de obtener beneficios últimos de orden material.

⁴⁶ Michael Bolin en su artículo “On Humanity’s Frontier: Memory, Empathy, and Narrative in Kazuo Ishiguro’s *Never let me go*”, utiliza una expresión de Giorgio Agamben para explicar la funcionalidad social de los clones al interior del mundo narrado: “Once humans have been dehumanized, they become what Giorgio Agamben calls *homines sacri* – “sacred men” – who, having been stripped of their humanity and of the basic legal protections that all humans enjoy (which we today call “human rights”), can be killed at will”. Ver: Bolin, M. “On Humanity’s Frontier” en <http://undergraduateresearch.ucdavis.edu/explorations/2010/bolin.html>.

Never let me go pone de relieve las inevitables consecuencias de la modificación de un sistema social basado en un tema tan sensible como lo es el de la especie y la constitución ontológica de la misma, evidenciando en ello el temor de que si el ser humano es efectivamente divisible en su constitución material, espiritual y mental (es decir, si se quiebra con la visión “humanista liberal” de lo humano), el cuerpo puede ser considerado como un recurso natural más, es decir, un producto de mercado con precio y utilidades determinadas que puede ser adquirido y desechado según resulte conveniente.

Es justamente esta conciencia lo que hace de la obra de Ishiguro una distopía posthumanista. El foco narrativo testimonial es utilizado para delatar los vicios de un humanismo convertido en ideología dogmática. Todo el aparataje social es develado en su esencia última como “juegos de lenguaje”, en palabras de Lyotard, condenando así la irrelevancia de las prácticas discursivas políticas esencialistas derivadas de un humanismo defensivo y atrasado. La narrativa de Kathy es un testimonio posthumano ofrecido como reflejo de la incapacidad del proyecto humanista-liberal de adaptarse con eficacia a los cambios sociales derivados de los nuevos descubrimientos científicos.

En el centro de la lógica distópica la relevancia de la constitución mental y espiritual de los clones es ninguna, pues solo representan la replicación de patrones ya originados espontáneamente dentro del sistema incapaces de evolucionar (los “posibles”). Dada que su función como entidad es simplemente la de proveer un material, se puede prescindir de ellos como productos desechables fabricados a voluntad por los propios seres humanos “originales” de acuerdo a la ley del mercado.

Esto va directamente en contra con los postulados posthumanistas que promueven la idea de que el “ser” se define a partir de: “[...] the sum of active thoughts or sensations occurring in the cognitive medium, reinforced by a certain stability over time” (Pepperell, 2003: 139). Esto significa que “this sense could emerge in any system that meets the necessary conditions” (140), razón suficiente para plantear que los clones, independiente de su “calidad” transcendental, sí poseen los requisitos suficientes como para calificar como seres. Aún más, Pepperell determina que para que los seres puedan experimentar un “sentido”, dicho sentido debe poseer “a similar motivational context to drive its existence” (141), fuerza que está representada dentro de la novela en el amor que Kathy y Tommy sienten el uno por el otro. El rechazo del sistema social de reconocer esta fuerza como una capaz de dotar de sentido la existencia de dos seres, además de no

reconocer el subjetivismo operante en todo juicio sobre el sentido mismo⁴⁷, revela lo distópico de la sociedad ficcional y realza la crítica escéptica que se hace sobre el humanismo defendido a ultranza.

Así, podemos decir que la realidad de la novela distópica posthumana pone de relieve la capacidad humana de resistirse al cambio por temor a que este signifique la pérdida de lo que lo constituye y define. En términos generales, se trata de una actualización contemporánea sobre el tema de la seriación de la primera mitad del siglo XX; solo que, mientras antes la crítica estaba puesta sobre el tema de la homologación de la individualidad en la masa y el control que este proceso suponía, la distopía posthumana va un poco más lejos y convierte esta determinación en políticas públicas que incorporan y reflejan lo peor de la sociedad postindustrial.

Por último, y quizás más importante, la distopía posthumana revela las falencias y vulnerabilidades del sistema social humanista. Frágil y proclive a convertirse en ideología, el posthumanismo muestra el humanismo en su faceta más oscura, como un antropocentrismo retrógrado e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos. De alguna forma, entonces, estas distopías hablan tanto del futuro que, para teóricos como Pepperell y Hayles, llegará indiscutiblemente dentro de no mucho tiempo, como, al mismo tiempo, critican la incapacidad del presente para adaptarse socialmente y de forma efectiva a una realidad nueva en donde el ser humano se convierte, poco a poco, en un concepto anticuado y en desuso.

Es indudable que la forma literaria de la distopía ha evolucionado enormemente desde sus humildes comienzos como un mero motivo de la ciencia ficción. Proveyendo excelentes argumentos críticos en torno a los diferentes niveles de lo que constituye a la humanidad, desde lo más personal hasta lo más colectivo, las obras contemporáneas han reconocido este potencial oculto de la distopía y se han comunicado con él, entregando al canon literario interesantes hibridaciones temáticas y formales como las que aquí hemos examinado.

La actualización de tópicos conocidos por el mundo de la literatura a la nueva luz de una cada vez más presente visión distópica del universo ha permitido generar nuevas

⁴⁷ Para Pepperell la única forma en que podemos determinar que “algo” está “disfrutando” de un sentido vital es a través de o su testimonio personal o el juicio externo que sobre esta criatura se haga. En ambos casos opera un subjetivismo central que no puede ser obviado.

perspectivas críticas respecto a lo que consideramos factible y aterrador al pensar en el futuro del mundo y de la raza humana en general, pero por sobre todo, ha obligado a reestructurar la siempre cambiante pregunta por la esperanza y la fe en el porvenir.

Las conclusiones tempranas que podemos desprender de este breve análisis histórico a través de la evolución de lo distópico son múltiples. En primer lugar, vale la pena destacar que, temáticamente, la distopía es bastante estable. Más que encontrarnos con nuevos temas *per sé*, lo que se evidencia con las diferentes formas distópicas es una voluntad escritural despierta a las múltiples maneras en que estas ideas se han ido actualizando con el tiempo. Podemos ver un ejemplo claro de esto al comparar la idea general de la seriación, que ya hemos comentado durante el análisis de la novela de Ishiguro: en la época de Huxley, esta idea se correspondía con el novum de la producción en serie bajo el modelo fordista, mientras que para la visión posthumanista el tema se ve ampliado por una filosofía tecnófila en donde la seriación es solo parte natural de un proceso cultural de homologación mucho mayor que decanta en el racismo. En ambos casos, sin embargo, lo que los protagonistas buscan es una restitución esencialistas de sus cualidades humanas (con éxito en la lectura humanista y fracaso en la posthumanista), lo que conecta, a su vez, con los conceptos políticos y económicos de las prácticas utilitaristas: ¿cuál es el bien común? ¿Quién lo determina? ¿Por qué?

Otro de los grandes temas de las distopías clásicas, el ejercicio del poder, también se ve actualizado en las diferentes novelas, conservando en todo momento su característica opresora central. No importa si se trata de Winston Smith o Case, el cowboy cibernético, o, incluso, el padre y el hijo de *The Road*: en toda distopía existe un conflicto latente entre el sujeto y su espacio social, así como una lucha permanente entre lo hegemónico y lo contracultural. Las variaciones son estilísticas, formales y especialmente atingentes a los nuevos referentes que pretenden reflejar, pero, en esencia, recuperan gran parte de los mismos temores que los seres humanos comenzaron a experimentar con el advenimiento de la industrialización y el concepto de la vida moderna.

Esta estabilidad temática, sin embargo, no debe ser interpretada como una rigidez autoimpuesta; todo lo contrario, pues si hay algo que podemos aprender de la evolución de la distopía, es que estos son temas universales que se desprenden de una experiencia cultural y social inagotable que los seres humanos tenemos en común. Las variaciones en las formas en que el poder puede hacerse patente de forma injusta en una sociedad son infinitas, de la misma forma que el conflicto moral frente a la felicidad y la libertad trasciende los límites exclusivos de la experiencia moderna de principios del siglo XX. Son

cuestiones esenciales propias de la constitución de una sociedad, temas que, ineludiblemente, de una u otra forma, se encuentran siempre sobre la mesa y evolucionan a lo largo del tiempo. Las distopías, en este sentido, recuperan los temas pendientes y los retratan a través del espejo retorcido de la imaginación cruenta de la sociedad destruida a causa de sus propias faltas. En otras palabras, mientras sigan existiendo sociedades imperfectas, es bastante seguro que seguirán produciéndose distopías.

De esta forma llegamos al final de la primera sección del presente estudio, en donde la intención ha sido desentrañar los diferentes motivos, corrientes literarias, temas e ideas que han influenciado los universos de pesadilla a lo largo de más de un siglo, con el afán de entender cómo elementos reiterativos de la psique colectiva humana se han ido plasmando a lo largo del tiempo con una presencia inquietante en el acontecer histórico de la sociedad postindustrial. La investigación cronológica nos ha dotado de contexto y una primera entrada temática hacia lo que estas obras comparten, sin embargo, así como los temas son reiterados y actualizados, también existen otros componentes específicamente literarios que podemos determinar como propios de la forma literaria distópica: ¿Qué sucede con los personajes? ¿Cómo se constituye el tiempo especulativo distópico y qué relación tiene con la realidad? ¿Cuál es la relación entre la voluntad y la acción en estas novelas? ¿En qué nivel se produce la crítica distópica?

En la segunda sección de este trabajo intentaremos responder estas y otras preguntas desde una perspectiva teórica en busca de respuestas que puedan permitir una descripción científicamente coherente y relevante de los componentes más importantes de las distopías literarias con el afán de promover una visión lo más pluralista posible del fenómeno, entendiéndolo tanto como un producto derivado de la capacidad del ser humano de imaginar el futuro, como, también, una forma literaria específica, con una función clara y un proceder único.

II. CONFIGURACIÓN LITERARIA DE LO DISTÓPICO

1.0. EL PROBLEMA DE DECIR “DISTOPÍA”

En 1969 el arquitecto griego Constantino A. Doxiadis escribió *Entre dystopia y utopía*, un breve ensayo respecto al entonces actual estado urbanístico de la ciudad de Atenas. Su conclusión fue que la ciudad solo podía ser calificada como distópica dado su confuso entramado de calles serpenteantes, rascacielos bloqueando toda vista posible desde la elevada Acrópolis y, por sobre todo, su completo desvío del plan urbano clásico original enfocado en la construcción de la polis.

Este ejemplo ilustra dos fenómenos recurrentes cada vez que se utiliza el concepto “distopía”: primero, la presunción errónea de que distopía significa necesariamente lo contrario a utopía –y el absoluto desconocimiento de las diferencias entre este concepto y el verdadero “buen lugar”, la eutopía– y segundo, la idea igualmente equivocada de que distopía significa simplemente “un peor lugar”. Ambos problemas ilustran la problemática que se deriva de la polisemia inherente al concepto “distopía” que, más veces que no, ha causado amplios disentimientos respecto a los límites del fenómeno y sus manifestaciones a lo largo del tiempo.

Hemos adelantado ya una serie de relecturas académicas del fenómeno distópico que se han sucedido durante la segunda mitad del siglo XX, todas intentando aunar criterios respecto a qué “es” o cómo abarcarlo, desde la básica “sociedad basada en peores principios” (Suvin, 1973), posteriormente conceptualizada como “antiutopía” (Kumar, 1987), reinterpretada más adelante como una forma de “educación del deseo” (Levitas, 1990), finalmente llevada hacia la función del “sueño social” (Sargent, 1994) y extendida transversalmente a través de la historia de la humanidad como una “energía cultural” de renovación y rechazo a la muerte (Jameson, 2005).

Sin desmerecer las excelentes aproximaciones culturales provenientes de las escuelas marxistas, utopistas y de estudios de género, es fácil reconocer que aun cuando las reflexiones son pertinentes y acordes al espíritu utopista, rara vez aportan al campo de

la teoría literaria con herramientas específicas al momento de afrontar los diferentes componentes que se ponen en juego al escribir distopías. Existe un consistente desorden metodológico y una significativa confusión terminológica que solo puede ser atribuida a una falta de exploración estrictamente formal del fenómeno escrito (falta que algunos investigadores han sabido complementar mejor que otros), siendo quizás el error más común la incorrecta generalización de lo distópico en fórmulas estáticas, como suele suceder constantemente al tomar como única referencia los trabajos de los distópicos clásicos. Esta discutible taxonomía basada en una igualmente inestable y confusa composición de género, ha llevado a otros teóricos culturales, como Moylan, Baccolini y Sargent, a considerar como fundamental el aspecto crítico de la distopía independiente de su presentación, priorizando la función del texto por sobre su estructura, evidenciando así un vacío en el campo de los estudios literarios a partir de la segunda mitad del siglo XX que ha sido atendido escasamente por parte de los demás campos del conocimiento y la Academia.

Lo que sucede con el arquitecto griego Doxiadis es un claro ejemplo de la reproducción de un paradigma científico que se ha preocupado de cultivar una “idea” de distopía en detrimento de proporcionar una definición formal y funcional de la misma, homologando el término de forma bastante ligera a un subjetivo y vago “estado” de “peor” calidad social, lo que hace un flaco favor a la teoría literaria que busca la mayor especificidad posible independiente de las convenciones retóricas que hayan derivado de la popularidad de la expresión o su repentina relevancia en los diferentes campos del saber.

La distopía no es simplemente una palabra elegante para referirse a un lugar o situación peor; se trata de un “peor” bastante puntual, con muchos artífices, funciones y variables que se ponen en juego desde diferentes perspectivas con objetivos diversos. El problema radica en que el concepto, a medida que han avanzado los siglos XX y XXI, se ha hecho cada vez más visible y peligrosamente popular en el medio académico y cultural, igual como sucedió con la eutopía desde el siglo XVIII, lo que ha llevado a una eventual adjetivación del sustantivo, privando así a la distopía de especificidad en pro de volverla masivamente funcional.

Tampoco se trata de abogar por una especie de puritanismo metodológico, aséptico a cualquier aporte exterior al campo propio de la literatura. Absoluta certeza tenemos de que lo literario se nutre y vuelve constantemente sobre la sociedad referencial; sin embargo, pareciera que es solo este proceso, el traspaso de ideas de un medio a otro,

el que es considerado como relevante, obviando el acontecer textual como una mera cáscara carente de importancia.

Es así como hemos pasado de una expresión nicho, nacida en un contexto político pero popularizada gracias a su vinculación con las producciones literarias de la ciencia ficción, a un adjetivo que es presumiblemente posible adherir a cualquier sitio, experiencia o personaje, independiente de su realidad o contexto sociocultural, e, incluso, de su estatuto de realidad, idea, práctica o ficcionalidad explícita o aparente, para significar un estado degenerativo del ser contemporáneo en contraste con un antiguo estado de normalidad o bienestar que es apreciado como positivo.⁴⁸ Aun si, como muchos críticos culturales claman, esto es señal de que la sociedad actual es cada vez más distópica, es necesario reconocer, al menos en un plano académico básico y elemental, que la realidad del mundo físico y la ficcional requieren de diferentes aproximaciones para poder ser correctamente aprehendidas por el intelecto. En otras palabras, no podemos obviar la dimensión literaria de lo distópico como algo secundario, sino que debemos traerlo al frente del debate teórico y atender a sus particularidades como corresponde.

El arquitecto, al utilizar el concepto de distopía, no está pensando en las razones que llevan efectivamente a una distopía a nacer en primer lugar, por lo que no es realmente una sorpresa que hable de la ciudad de Atenas como una especie de paraíso perdido desgastado por la modernidad desde un punto de vista arquitectónico. Sin embargo, para que la ciudad sea efectivamente distópica haría falta mucho más que algunos desacuerdos urbanísticos y, ciertamente, no basta compararla con el plan griego clásico para concluir, por falaz oposición de contrarios, que si aquella era una Edad Dorada de la arquitectura todo lo que devenga en el futuro y que no reproduzca el mismo plan de construcción será, por definición, distópico.

Se agrega al problema de la polisemia conceptual y de la adjetivación el que podríamos denominar como la “flexibilidad” del concepto, queriendo decir con esto que la amplitud de fenómenos (y, por tanto, de contextos posibles) que influyen o que pueden ser influenciados por una representación distópica son tan amplios que tienden a superar cualquier límite metodológico predispuesto para abarcarlos. Roger C. Schlobin, por ejemplo, en su ensayo “Dark Shadows and Bright Lights” se propone la noble pero difícil tarea de descubrir un patrón común tanto para eutopías como para distopías que explique la generación y preservación de las mismas a lo largo del tiempo. Tras una apresurada

⁴⁸ Es prudente apuntar que los críticos de la escuela utopista norteamericana consideran a las distopías como formas literarias potencialmente positivas en su visión del futuro, lo que se contradice con el efecto retórico y discursivo de marcar lo distópico solamente como un presente degenerado y cerrado en su negatividad.

revisión bibliográfica de algunas obras consideradas por él como trascendentales, llega a una lista tentativa de dieciocho fenómenos:

[...] dystopias and utopias certainly pervade everywhere and can be produced by the following: reactions to anxiety and discontent, suffering and pain, blocked and failed social systems, tyrannical languages and symbols, oppression of gender and color, dehumanization, loss of the “American dream”, science and machines, materialism, antithetical cultures, ideologies, and colonialism. They can also be produced by natural historical conflict and by the pursuit of human autonomy, change, control of information, and beauty. Finally, they can be self-inflicted or self-generated. (Schlobin, 2004: 14)

En otras palabras, la conclusión que podemos extraer del trabajo de Schlobin es que prácticamente todo lo que es el ser humano es o puede llegar a ser es catalizador para el nacimiento de eutopías, utopías y distopías por igual. Quizás intuyendo lo vago y general de su lista, hacia el final del ensayo el autor se decide por un componente central: “Thus, utopias will always celebrate the power of individual will, and dystopias will negate it” (15). Esto es también debatible, pues, ¿podríamos asegurar que en una distopía crítica como *The Handmaid’s Tale* existe efectivamente una negación de la voluntad, aun cuando esta está perfectamente viva en la figura de Offred y su amado, o de la esperanza misma en el futuro, simbolizada en el recuerdo de Luke? También podríamos preguntarnos cuánto se celebra esta misma voluntad individual en *The Dispossessed*, donde la figura del doctor Shevek, héroe y mártir atávico, es constante e incasablemente acosada por los organismos coercitivos no solo del planeta en el que es extranjero, sino que también por parte de sus propios compatriotas.

Esta consideración nos devuelve a lo que apuntábamos hacia el inicio de esta investigación en torno al “sueño social” e individual de Sargent y Jameson respectivamente. Lo utópico, sea en su forma positiva o negativa, es una característica humana que se ha manifestado culturalmente en una gran variedad de productos y prácticas sociales, sin embargo, estas diferentes “formas” pertenecen a diferentes campos del saber, por lo que su relación ha de estar siempre mediada por jerarquías de influencia específicas. Solo para expresar con claridad la importancia de la especificidad literaria en el análisis de la distopía, imaginemos que fuera posible depurar la escala de influencias utópicas que permiten la existencia final del producto distópico literario a partir del reconocimiento de las capas culturales superiores que lo determinan.

Si el humano, con toda su complejidad espiritual y psíquica, fuera la primera capa original del fenómeno (pues de él nace la voluntad utópica), cada una de las infinitas manifestaciones de este impulso, fueran estas sociales, económicas, políticas, artísticas, o

de cualquier otro tipo, representarían capas respectivas de orden secundario. Luego, la manifestación específicamente literaria vendría a ser una tercera capa depurada del fenómeno en su expresión artística, al interior de la cual encontraríamos dos subdivisiones de cuarto orden e inspiración filosófica que Moylan define como utopía y antiutopía. Más adelante, en un quinto lugar, se encontraría la ya conocida diferencia entre eutopía y distopía, tras la cual devendrían progresivamente las diferentes marcas textuales de sexto, séptimo y octavo orden que nos permitirán diferenciar entre las distintas formas textuales que hemos mencionado durante la primera sección de este trabajo y que explican la evolución cronológica de esta forma literaria.

El ejercicio solo pretende mostrar cómo el concepto “distopía”, entendido bajo parámetros tan amplios como los propuestos por Schlobin, puede tener presencia en todas las capas de su sistema originario, desde el ser humano y su deseo utópico, hasta un producto literario específico, así como también en los demás sistemas derivados de dicho deseo, lo que hace de lo distópico una herramienta teórica tremendamente flexible y adaptable, pero peligrosamente etérea al momento de buscar su concreción explícita sincrónica.⁴⁹ La representación distópica, gracias a su polisemia, puede adaptarse a cada uno de estos infinitos contextos específicos, manteniendo en cada cual una identidad semántica, si bien emparentada entre sí con los demás campos de la experiencia humana, específicamente exclusiva para cada uno. Así, lo distópico literario, si bien puede ser intelectualmente aproximado por otros campos del saber, demanda una perspectiva específica a su expresión escrita.

Para conseguir la densidad analítica que requerimos es necesario llevar a cabo un estudio acabado del fenómeno distópico a través de una desfragmentación del mismo desde un punto de vista pertinente para el campo intelectual literario. Solo a través de la desmantelación de los componentes que hacen funcionar a la distopía escrita será posible obtener una versión de esta que no se encuentre contaminada por puntos de vista sesgados por otras áreas del saber o confusamente limitados en su ambigüedad discursiva.

Así, la intención de la siguiente sección será buscar los componentes textuales básicos de la forma literaria distópica, aislarlos en diferentes y subsecuentes capas significativas, desde lo más simple y particular hasta lo más complejo y generalizado, para posteriormente proveer una visión general del fenómeno en la literatura con bases en

⁴⁹ Este es un esquema tentativo que no pretende ser exhaustivo ni específico, sino que busca ilustrar la compleja red de influencias culturales que ha llevado a la progresiva adjetivación del término “distopía”, lo que ha derivado en una lamentable pérdida de la especificidad literaria de la forma en cuestión.

estrategias y herramientas teóricas propias del campo que permitan una aplicación y análisis independientemente del contexto de producción de cada obra particular.

Esto no quiere decir, sin embargo, que nos limitaremos a un simple análisis estructuralista de carácter enumerativo. Todo lo contrario, pues lo que buscamos es una destilación pura de las formas que permiten el funcionamiento efectivo del texto, es decir, lo que Lubomír Doležel denomina la “*intensional function*” del texto narrativo: “Intensional function is redefined as a global regularity of texture that affects the structuring of the fictional world. Textural regularities generate intensional structuring of fictional worlds, complementary to, and no less important than, their extensional structuring” (Doležel, 1998: 139).

A través de un análisis que permita establecer cuáles son y cómo están constituidas las regularidades (y variabilidades) textuales que componen la textura del texto distópico es que podremos, en última instancia, aventurar una verdadera hipótesis en torno a su funcionamiento y la extensión de su influencia. El análisis, por lo tanto, estará siempre enfocado desde un punto de vista preocupado por entender y establecer la composición del sentido de la obra distópica.

Metodológicamente se procederá a partir de una esquematización estructural de los procedimientos textuales en tres capas: formal-estructural (tiempo, espacio, personajes y acción), discursiva y, finalmente, genérica-funcional. En cada una de los apartados buscaremos las representaciones literarias, miméticas y no miméticas, nucleares y representativas del fenómeno literario, aislando los diferentes significantes en matrices de significado que, agrupadas en red y constituidas en base a las diferentes variables culturales que influyen en el sistema literario, permiten finalmente la existencia de las distintas formas distópicas que conocemos.

Si el objetivo de este apartado se cumple a cabalidad, podremos contar con un modelo que posea la especificidad necesaria para afrontar la distopía desde cualquier frente en el área de la literatura y para explorar su variedad en contextos culturales occidentales distintos tanto cronológica como geográficamente, sin vernos atados de antemano a teorías o influencias externas que simplemente se resignen a buscar reflejos o génesis proféticas de las obras en la sociedad, acercándonos más hacia una correcta diagramación del complejo fenómeno utopista y sus múltiples representaciones en el mundo moderno y postmoderno por igual.

2.0. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA DISTOPÍA

2.1. *Espacio: de lo sólido a lo líquido*

Probablemente de todos los elementos estructurales presentes en la distopía literaria el espacio es el que juega el papel más preponderante. El que la palabra griega “*topos*” esté presente en el nombre mismo de la forma literaria no es ninguna casualidad; de una u otra manera en el espacio es donde se concretiza la propuesta distópica, en donde se pone en marcha y donde finalmente se resuelve para bien o para mal. Sin embargo, ¿qué caracteriza y diferencia al espacio literario de la distopía?

Lo primero que es necesario destacar del espacio distópico es que, a diferencia del eutópico, cuenta con una corporeidad empírica. El “no-lugar” original queda relegado a una sarcástica ironía, pues es justamente a partir de la destrucción de dicha noción que la distopía nace como una suerte de irremediable consecuencia. Ningún espacio aspira o es planificado como una distopía en potencia, esto solo sucede como consecuencia de la irresponsabilidad y la negligencia humana, lo que hace que el espacio en la obra distópica posea siempre un carácter crítico muy profundo.

El espacio en la distopía se construye como un cuerpo cultural. No existe, por lo tanto, el mero escenario: todo espacio es significativo y remite, de una u otra forma, a la relación del ser humano consigo mismo o con su entorno. Es por esto que el espacio distópico se encuentra generalmente socializado al interior de las narraciones en la forma de diferentes “sociedades” ficcionales, puesto que la única forma en que podemos decodificar sus cicatrices es a través de la determinación de la presencia del ser humano, presencia que, en última instancia se vuelve sobre sí misma a modo de alegoría.

El espacio, entendido como el lugar en donde el ser humano ha actuado, contiene en sí, de manera implícita, las características esenciales de la especie. Es el cuerpo extendido y simbólico de la humanidad completa, una universalización del ser humano absoluto. Por

lo mismo, cuando el espacio es violento, opresivo o castigador contra el ser humano, se trata de una proyección de la automutilación de la raza, de su odio y de su incoherente deseo de autodestrucción. De la misma forma, más allá de los límites de lo distópico, el espacio puede abrirse, y en esto reposa la esperanza de lo utópico, hacia un nuevo lugar: una nueva humanidad.

Por esta razón esencial es que el espacio distópico es siempre un espacio en disputa. Sea que se trate de una representación utópica o antiutópica, la extensión de lo distópico es invariable: absolutista, pretende devorarlo todo con su pesimismo y negar cualquier otro tipo de espacialidad social que no sea la del orden distópico global. La resistencia mínima, es decir, la lucha atómica, expresada generalmente de forma alegórica en la resistencia del hombre común al ordenamiento de la masa, representa el núcleo de esta confrontación eterna entre el espacio social (Estado) y la voluntad individual (sujeto), entre lo público y lo privado, entre la alienación maquinista y la esencia humana.

La confrontación no debe ser necesariamente una abiertamente hostil, armada o violenta. Puede tratarse, y en la mayoría de los casos esto es lo central de la narración distópica, de una lucha simbólica entre poseer y no poseer esperanza. Sin embargo, aún frente a los protagonistas distópicos más pasivos, como Offred o Guy Montag, el conflicto se encontrará siempre presente y será generalmente adelantado o sugerido como parte de las reflexiones, diarios o monólogos internos de los mismos personajes. Que su resolución sea positiva, negativa o no genere ningún impacto, forma parte del acontecer literario y el campo de la peripecia o acción.

El conflicto por el espacio, por lo tanto, se configura como un conflicto que la propia humanidad debe resolver en torno a sí misma. La representación narrativa de este componente remitirá siempre a la constitución social del sistema distópico, lo que explica la general obsesión de este tipo de narraciones por el orden discursivo de la sociedad. Es a través de la representación de dicho orden que el espacio puede hacerse visible a través del contraste entre lo civilizado y lo no civilizado, haciendo evidente las grietas culturales entre lo que el ser humano considera “deseable” y lo que le resulta repugnante.

La primera base sustancial de cualquier espacio distópico es, como ya adelantamos en un comienzo al hablar de la génesis simbólica del antiutopismo, la estabilidad, pues es justamente a partir de esta falsa preconcepción (entiéndase, haber alcanzado el orden social perfecto) que se genera el conflicto narrativo. La rigidez inherente del sistema (su *statu-quo*), degenera en el conflicto interno entre sujeto y sociedad, lucha que podemos caracterizar en términos generales como un conflicto de origen moral en donde el sujeto,

como ser privado, busca la restitución de un estado de derechos sociales que le permitan operar con la suficiente libertad como para no ver comprometida su integridad física, espiritual o mental en un espacio social caracterizado por la limitación de dichos derechos en pro de una visión cultural, generalmente cuestionable, basada en el mayor mito temático de todas las formas distópicas: “el bien común”, sea en forma de paz, progreso, productividad, estabilidad, o cualquier otra manifestación retórica de un estado conservador.

A diferencia de las eutopías, sin embargo, y su tendencia retórica a evocar épocas doradas, las distopías nacen y se nutren de la modernidad postindustrial, por lo que el único espacio que conocen y que desean conocer es el de la civilización. Así, la oposición civilización/naturaleza, tal como la podemos ver en las narraciones de Huxley y Bradbury, representa una ampliación del choque inicial entre sujeto y Estado. En otras palabras, la peripecia de encuentro y violencia entre el sujeto y el espacio que habita es sugerida al lector como un choque cultural que no está sucediendo exclusivamente en el momento de la ficción, sino que ha sucedido y, probablemente, seguirá sucediendo permanentemente.

Thomas Henry Huxley, biólogo británico del siglo XIX y abuelo del conocido autor de *A Brave New World*, comentaba en su trabajo la violenta relación entre civilización y naturaleza en medio del debate evolutivo surgido a raíz de los aportes de Charles Darwin desde un punto de vista ético. Más de un siglo después, John Huntington, en su trabajo sobre la obra de H.G Wells retoma sus palabras para explicar cómo el mismo contraste persiste a lo largo de la ciencia ficción de la primera mitad del siglo XX:

Civilization is the expression of human intelligence devising an order, based on ethical ideals, different from nature.

Nature, Huxley argues, is devoid of ethical significance. It is the human intellect that creates the categories of desert and blame on which any ethical system is based, and the absence of intellect in lower life makes any ethical considerations irrelevant in nature. There are no morals to be drawn from nature; nature Huxley would eloquently argue in *Evolution and Ethics*, is an ethical horror. (Huntington, 1982: 13)

Resulta particularmente interesante rescatar la última expresión de Huntington al parafrasear a Huxley: “horror ético”. Similar caracterización se podría llevar a cabo al describir el espacio distópico desde el punto de vista del sujeto individual en donde sus derechos, éticamente validados por una experiencia milenaria de la raza en sociedad, se ven vulnerados significativamente por las instituciones de poder que gobiernan el mundo.

Ni Huntington ni Huxley son excesivamente optimistas en su consideración de la civilización: “He is also aware of the unheroic aspect of modern civilization, the loss of the ‘frolic welcome’” (Huntington 1982: 15), más, aun así, desde un punto de vista ético

e intelectual, se trata para el británico del estado en el que el ser humano puede o, más importante aún, *debe* vivir. La civilización es el espacio designado para la raza humana en contraposición al mundo animal y, por tanto, debe ser aceptado como el único “hogar” posible para que esta pueda desarrollarse a cabalidad.

El choque entre civilización y naturaleza es mucho más fácil de comprender desde un punto de vista culturalista si seguimos esta perspectiva en donde se nos dice que: “Civilization represents, not merely an alternative to nature, but an anti-nature ordered by the human will and intellect” (1982: 15). ¿Cómo, entonces, ese espacio idealmente construido por y para los seres humanos, guiado por la voluntad e inteligencia, deja de ser un “hogar” y pasa a convertirse en una pesadilla? Cuando la civilización pierde su civilidad, el “horror ético” cambia de posición en el mapa binario, regresando a aquellos que inicialmente buscaban evadirlo al apartarse de la naturaleza.

La paradoja en cuestión es que en el universo ficcional de la distopía el ser humano rechazado es aquél que se ha “naturalizado” desde el punto de vista de la civilización hipertecnificada, es decir, aquél que defiende su esencia humanista por sobre su funcionalidad. El paradigma civilizatorio ha redefinido la ontología del ser humano, ontología que defendida a ultranza y demandada en el paroxismo de la hiperfuncionalidad coercitiva del Estado distópico obliga al sujeto a volver a la naturaleza, es decir, a ser un animal, o a desaparecer.

De este conflicto primario nace la separación inicial entre sujeto y civilización, una alienación que se hace eco del sentimiento de abandono frente a las promesas incumplidas de la modernidad. La narración distópica vuelve sobre este estigma, la irónica involución del progreso civilizatorio y la progresiva degradación del espacio social de hogar a terreno baldío. El sujeto que no se siente parte de su espacio es aquél que está incapacitado para habitarlo y, al mismo tiempo, incapacitado para realizarse en un plano individual que pueda compenetrarse armónicamente con su funcionalidad social. Esta imposibilidad de habitar un espacio es lo que Dennis M. Weiss denomina “*homelessness*”.

A partir de la teoría de Martin Buber y Robert McDermott, Weiss argumenta que el ser humano contemporáneo está incapacitado para sentir el universo moderno como su hogar. Esto no quiere decir que no pueda vivir en él; todo lo contrario, es, de hecho, muy eficiente al momento de funcionar dentro de diferentes sistemas sociales, pero no así de hábil cuando se trata de sentir ese universo como “su” propio espacio: “With the introduction of infinite space, we are no longer able to form an image of the universe, no

longer able to transform it from a cold and meaningless space into a place, a home, an abode” (Weiss, 2004: 68).

Esta “soledad ontológica”, en palabras de Weiss, comparte mucho del sentir tanto del ser humano post revolución industrial como con los protagonistas de las distopías, pues se refiere sintéticamente a la sensación de extrañamiento con el lugar habitado, una suerte de no reconocimiento recíproco entre el ser y su construcción. Las distopías llevan este sentimiento de orfandad y separación entre el ser humano y el sistema social en que habita hasta el extremo de la destrucción o la reforma, siempre de la mano de una tensión que no se libera hasta que no sucede algo que remueve los cimientos políticos acordados arbitrariamente y que sostienen a la civilización.

De los sentimientos de separación, alienación, extrañamiento y orfandad nacen políticas culturales que delimitan el funcionamiento del espacio, administrándolo de acuerdo a sus propios objetivos. Conceptos de “frontera”, “otredad” y “subyugación” son material conocido y explorado por la teoría postcolonial desde hace largo tiempo sobre los que no nos extenderemos particularmente, pero sobre los que sí vale la pena hacer un acápite concerniente a la relación entre espacio y distopía.

Publicada por primera vez en 1516, *Utopía* dista apenas de unos escasos 24 años del “descubrimiento” de América, evento que por supuesto influenció la perspectiva de comunicación cultural entre espacios divergentes que Moro adoptaría dentro de su obra, particularmente en torno a la idea de intercambio cultural entre la isla del rey Utopos y sus vecinos europeos más cercanos. Para Gabriela Schmidt todo se resume en un asunto de “retro-traducciones culturales”: los utopianos traducen a los visitantes europeos desde su propio paradigma cultural idealista y estos, a su vez, los retrotraducen a ellos desde una perspectiva renacentista enfocada en la Grecia clásica, sin acabar de entenderse de forma efectiva los unos a los otros. Sin embargo la autora rechaza la hipótesis de Peter C. Herman (1999) de que Moro estuviera, efectivamente, anticipando las ideas postcoloniales (2009: 40).

A comienzos del siglo XX, época en que las distopías comienzan a consolidarse como formas literarias, Amar Archeraïou en *Rethinking Postcolonialism* (2008) detecta una insistente presencia de temas postcoloniales en la narrativa de la época que, de acuerdo a su esquema cronológico, va desde 1890 a 1930, época en que los fundadores de la distopía y nuevos padres de la ciencia ficción publican sus trabajos. Sin ir más lejos, el propio Archeraïou menciona a H. G. Wells entre los autores del período encargados de renovar la crítica postcolonial en el mundo moderno (118).

No es descabellado pensar, por tanto, que muchos elementos nucleares para la crítica postcolonial hayan encontrado un camino no mimético alternativo a través de la ciencia ficción de inicios de siglo y su maduración en las distopías de la segunda mitad. En efecto, la presencia de fronteras y limitaciones espaciales y discursivas en las distopías sirven para separar, segregar y etiquetar diferentes “tipos” de seres humanos, tal como similares estrategias de segregación cultural denunciadas por el postcolonialismo sirvieron en su momento para privar de libertad o subyugar a sectores de la población a lo largo de la historia de la humanidad que no respondieron de forma sumisa a la imposición de los dogmas del mundo civilizado. El símil más evidente de estos dos procesos lo encontramos en la obra de Huxley donde el espacio Otro es administrado por el hegemónico y en donde los habitantes del primero se ven manipulados y definidos por el centro civilizatorio.

Con la noción de límites culturales en mente y reconociendo el vínculo narrativo entre espacio y sociedad (espacio social), proponemos a continuación cinco tipos de representaciones espaciales distópicas que, como veremos, se mueven paulatinamente desde una concreción absoluta hacia una progresiva disolución de los márgenes y de los límites que atan y constriñen a la humanidad a un solo y único sistema de valores y visión de mundo hegemónico. Metodológicamente reconoceremos estos espacios como coexistentes, pero con marcadas preferencias temáticas a lo largo del tiempo.

Espacio centralizado: Se trata del espacio en donde existen límites y/o fronteras físicas que establecen una separación explícita entre diferentes “tipos” de seres o poblaciones, humanas o no. De esta separación inicial nace una diferenciación clara entre distintos tipos de espacio, operando en la mayoría de los casos en torno a una lógica binaria que pone en evidencia los contrastes evidentes entre el espacio civilizado de la distopía con el bárbaro de la naturaleza o, lo que es lo mismo, las diferencias culturales existentes entre centro y periferia.⁵⁰ Por lo mismo, es en este tipo de configuraciones espaciales en donde más fácilmente pueden reproducirse los procedimientos culturales colonialistas.

⁵⁰ Se trata de una reproducción moderna del paradigma civilizatorio colonial que reafirma la noción de ciudades-nación, lo que a su vez es una reiteración del modelo cultural de ciudades-estado recuperado durante la Ilustración. Esta organización permite la ilusión de independencia cultural de un territorio determinado a partir de la separación del mismo del resto del mundo. Evidentemente opera bajo una lógica preglobalizada en donde las fronteras espaciales limitan la expansión ideológica a confines delimitados con anterioridad.

Es el tipo de organización espacial preferido por los primeros distópicos como Wells, Zamyatin y London así como por los escritores de la primera mitad del siglo XX. Su función es la de operar en el mismo registro narrativo que el de las eutopías que pretenden tergiversar (Platón, Moro, Campanella, Bacon), por lo que buscan reproducir los patrones espaciales de estas, optando por ciudades –símbolo indiscutido de la civilización postindustrial– cercadas, aisladas geográficamente o en estado de sitio.

Espacio pluricentralizado: Es aquél en donde los límites del espacio físico se encuentran condicionados por los límites ideológicos de la nueva sociedad globalizada.⁵¹ El pluricentralismo implica una presencia distópica múltiple, con focos espaciales delimitados no ya por fronteras físicas, sino ideológicas, que separan un lugar de otro (aunque pueden coincidir). Esto significa que puede existir tanto una sola forma social distópica localizada en diferentes células civilizadas a lo largo del mundo, como también diferentes proyectos distópicos/eutópicos existentes en un mismo tiempo pero en distintos espacios.

Este tipo de organización espacial integra en su metatextualidad la cuestión de los diferentes niveles sociales (micro o macroestructurales) al clasificar espacios distópicos de diversa índole y presencia cultural dependiendo de la escala en que se gestan y desarrollan. Así, es posible encontrar micro o macro distopías, que obedecen siempre a una lógica de contención social entre los diferentes niveles (las comunidades con menor “presencia” social son presionadas por las mayores con la finalidad de absorberlas), que pone en evidencia las relaciones conflictivas entre los diferentes espacios.

Las formas utópicas críticas utilizan esta estrategia con asiduidad para mostrar la oposición entre espacios ideológicos en lucha, como es posible constatar con los planetas alegóricos de LeGuin o las sociedades pre y post totalitarias de Atwood. La ambigüedad e indeterminación moral será central también para expandir la sensación de duda respecto a la localización del espacio distópico,

⁵¹ Domingo señala al respecto: “La traslación del Londres de Wells, Zamyatin, Huxley y Orwell a los Estados Unidos de Bradbury [...] nos anuncia el desplazamiento geopolítico del centro que se está dando durante ese mismo período. Ese desplazamiento se produce al mismo tiempo que la distopía se afianza en la globalización mundial, anticipándose a lo que efectivamente sucederá en el futuro, el desplazamiento del centro es una necesidad para la coherencia temporal de la distopía”. (2010: 68).

concluyendo en la mayoría de los casos que la civilización completa se ha convertido en una gran distopía.

Espacio líquido: Es aquél espacio social en donde el proyecto distópico se encuentra ubicado en un lugar indeterminado o en constante y rápido cambio o evolución siendo imposible cartografiarlo y fijarlo en un solo lugar específico. Representa una ampliación del modelo anterior que tiene en consideración el aspecto globalizado de la sociedad postmoderna, llevándolo hasta el extremo de lo efímero en la metáfora del ciberespacio como espacio de información sin reflejo físico en el mundo real que, sin embargo, lo condiciona e influencia constantemente.

De alguna manera el principio arquitectónico líquido de Novak, al que ya nos referimos con anterioridad, permite la construcción de un espacio paradójico que al mismo tiempo que existe (co-dependencia de la información con la realidad física), no existe (independencia estructural y de acceso). De esta paradoja nace lo distópico, pues al mismo tiempo que permite una liberación de la esperanza, al menos teórica, ata al ser humano a una existencia tiránica determinada por sus *links* físicos con el mundo real, es decir, con sus propios límites biológicos.

Es el espacio predilecto de la narrativa *cyberpunk* y la narrativa posthumanista pues se ajusta a cabalidad al contexto cultural de las sociedades hipertecnificadas e informáticas de la década del 90 en adelante.

Protodistopía: Será aquella en donde el proyecto distópico se ha disuelto o ha dejado de responder al orden lógico-funcional que lo caracteriza tras disolverse el espacio civilizado original. Dada la característica postapocalíptica de esta estrategia en particular es posible que en muchos casos nazcan, de la distopía caída (el mundo democrático neoliberal del capitalismo tardío en la mayoría de los casos), nuevos proyectos sociales que, dado el desorden o entropía de la organización social post-caída, siempre estarán condicionados discursiva y administrativamente por la experiencia distópica anterior, volviéndolas distopías en potencia o protodistopías reflejo de la original.

Como recurso narrativo este tipo de organización espacial se adecúa a casi cualquier tipo de novela postapocalíptica de índole universal; sin embargo su

carga distópica no estará necesariamente en el mundo destruido sino en las nuevas organizaciones sociales que surgirán a partir de este, como sucede en *Cenital* y *The Road*.

Espacio Otro: Esta categoría es más general que las anteriores y una constante en casi todas las obras distópicas. En términos amplios se refiere al espacio que se encuentra “más allá” de la determinación del sistema social. Dado que ya hemos establecido que el poder distópico supera con creces lo meramente físico, el espacio Otro puede encontrarse representado tanto como una reserva al interior de la distopía (Huxley), una comunidad que vive extramuros (Bradbury), una idea que no puede nombrarse (LeGuin) o, incluso, como una vaga dirección hacia algún lugar indeterminado (McCarthy).

La importancia del espacio Otro radica en que es la representación narrativa del impulso utópico al que aspiran los protagonistas distópicos. Por lo mismo, dependiendo de la posibilidad de acceso a este espacio potencial, o de la efectiva llegada al mismo, es que algunas novelas se juzgan como utópicas o antiutópicas.

No es sorpresa constatar que los diferentes niveles espaciales que exploran las distopías se corresponden con niveles de interacción social existentes en los diversos modelos socio-culturales en que vivieron sus autores. Raros son los casos como el de William Gibson, que, casi proféticamente, adelantó la idea de un espacio aún no existente en su contexto inmediato.

Si bien las fronteras se han vuelto más permeables y los espacios distópicos tienden con cada vez más insistencia hacia un derrumbamiento de la antigua determinación física del mismo, sea por medios catastrofistas o informáticos, en la construcción textual persiste la idea de que debe existir siempre un espacio que habitar. Las progresivas reconfiguraciones espaciales que comenzaron desde una perspectiva ilustrada del espacio como lugar material, físico y objetivamente abarcable y que han derivado, a lo largo del siglo XX y XXI, hacia las concepciones posthumanistas de un espacio auto-organizado e indistinguible en esencia del resto del universo y los propios seres humanos, no niegan la necesidad fundamental de la forma literaria de “localizarse” en algún lugar, sino que relatan la constante e incesante búsqueda humana por ubicarse a sí misma en el cosmos para preguntarse luego si es que puede vivir allí.

2.1.1. *El factor de la escala espacio-social*

Una de las concepciones erróneas más comunes en torno a la literatura distópica es que la escala narrativa de los acontecimientos y el espacio ha de ser, necesariamente, la de la totalidad de la sociedad presentada. De acuerdo a esta visión, no se podría hablar propiamente de distopía a menos que la escala del espacio “negativo” en la narración abarque la totalidad del espacio social representado, estimando, por tanto, que toda acción “menor” que se desarrolla al interior de dicho espacio suscribe, de forma apriorística, al orden hegemónico central de la sociedad.

En la base de esta equivocada concepción está la persistente idea de asociar la categoría de “distopía” exclusivamente a las obras de los distópicos clásicos, sin admitir posibilidades de evolución narrativa. Efectivamente, en las obras de Huxley, Bradbury y Orwell las sociedades distópicas se encuentran descritas con el detalle suficiente como para asegurar que su existencia socio-política ha sido por completo modificada, pero esto no quiere decir que la “escala” de la narración se vea atada, necesariamente, a la narración épica de restitución social-global. Incluso si comparamos la anécdota de Guy Montag con la de Winston Smith podemos constatar que el tono y la focalización de Bradbury es mucho más intimista y familiar que el de Orwell, lo que lleva a considerar, al menos tentativamente, que lo distópico puede manifestarse aún en escalas sociales menores a las del país.

Ya hemos sugerido en nuestra conceptualización del espacio social distópico que este puede existir en diferentes niveles representativos. Frente a la constitución del espacio en las distopías clásicas, por tanto, podemos hacer dos observaciones importantes:

1. La escala de influencia social total del fenómeno distópico representado en las distopías clásicas solo es útil y representativa de un tipo de espacio narrativo: el centralizado. Asociado a la idea de unidad social limitada por unidad física, la escala de los distópicos clásicos solo puede ser coherente en la medida en que la ficción permite definir las fronteras del espacio civilizatorio en torno a una unidad geográfica definida legal y políticamente, es decir, una construcción geopolítica de país o imperio. En las narrativas distópicas donde la noción política de “país” ha sido reemplazada por otras definiciones espaciales más versátiles (ciberespacio, postapocalipsis, planetas, etc...), esta escala se prueba o demasiado pequeña o simplemente anacrónica.

2. La escala narrativa del “país distópico” es un recurso que permite realzar la acción contracultural de los agentes narrativos, pues en la medida en que la sociedad “completa” se ha visto corrompida por la distopía, la peripecia del/los/la protagonista se vuelve de relevancia universal para ese sistema social, alzando la obra a la categoría de épica y a sus actores a héroes o mártires dependiendo de sus resultados. Por supuesto este proceder busca imitar la constitución estable de la sociedad occidental, racionalización que con el surgimiento de los modelos autorreflexivos y moralmente ambiguos de las utopías y las distopías críticas se vuelve, si no anacrónico, al menos potencialmente problemático.

En contraste con esto, Caroline Edwards (2009) propone una escala alternativa a la país-centralizada que denomina “microtopía” y que define como: “[a] heterogeneous number of ‘minor’ or local, synchronic historical moments of utopian transformation – through small– scale expressions of happiness, otherness and hope” (Edwards, 2009: 765), cuya función clave sería: “negotiating the small-scale group ties requisite to mediating between individual agents and the social totality” (2009: 776).

En la construcción microtópica subsiste de forma implícita la ambigüedad autorreflexiva que caracteriza a las formas narrativas críticas que define Moylan. En esta ambigüedad duerme, a su vez, la facultad de entregar una alternativa al prerrequisito cuantitativo de la escala moderna socio-políticamente aunada a la idea de país, optando por un sistema de relaciones de grupos humanos autónomos organizados en red, que no responden necesariamente, aunque pueden hacerlo igualmente, a una denominación macropolítica específica como país, imperio, o cualquier otra.

La teoría de Edwards permite la independencia de los espacios distópicos de sus designaciones políticas, lo que faculta, al menos potencialmente, el que estos puedan convivir entre sí, como sucede en *Cenital* o *The Road*, en donde diferentes proyectos sociales de menor escala se ven enfrentados unos contra otros en un mismo territorio. Esta idea se plantea en conflicto con las definiciones contemporáneas de distopía, especialmente con la de Sargent, que requiere que la descripción de la sociedad sea hecha con “considerable detalle”, sin especificar “cuánto” detalle es necesario y a qué nivel o con qué escala.

Una pregunta que sobreviene a este modelo alternativo es: ¿hasta qué punto podemos reducir las interacciones sociales como para hablar de microtopías o microdistopías? Eventualmente volveremos sobre este punto al hacernos cargo de este tipo de narraciones en el contexto español, por lo que por ahora solo diremos que mientras dos o más sujetos se reúnan en un grupo y se identifiquen como una comunidad autónoma e independiente, no en términos legales, sino simplemente nominativos, nos encontraremos ante una manifestación eutópica o distópica de escala menor.

Así, a modo de síntesis, podemos establecer que la escala de la obra distópica no ha de ser necesariamente la país-centralizada sino que admitimos la posibilidad de existencia distópica a niveles micro-sociales en donde los personajes no han de ser representantes de la totalidad de la sociedad, sino de una parte de esta, respetando su autonomía y forma de relacionarse con otros estamentos sociales, igual, más o menos distópicos/eutópicos. Así, mientras las descripciones espaciales/sociales sean realizadas con el detalle suficiente como para describir el núcleo de lo que define a cada uno de los determinados grupos microtópicos, y mientras ese núcleo se corresponda con el axioma de Suvin de “peor que el contemporáneo”, entonces se podrá hablar de distopía.

2.2. Tiempo especulativo y doble marco temporal

La atención que la crítica ha otorgado al tiempo literario de las narraciones distópicas ha sido mucho menor que la dedicada a describir el funcionamiento del espacio social. Esto no es casualidad; después de todo el sufijo mismo de la palabra sugiere una mayor relevancia del espacio sobre el tiempo, razón por la cual el tiempo literario distópico generalmente ha sido expresado en términos de relación subordinada, siguiendo la misma fórmula de Jameson que dicta que “in the postmodern time has become space” (1994: 21), lo que a su vez anula la oposición entre los dos conceptos. Suvin se abstiene de la crítica cultural pero coincide con esta descripción al apuntar que “all metaphors of time are spatial” (2003: 190).

Aun cuando la expresión del tiempo sea narrativamente espacial, este sigue siendo un componente literario y estructural diferenciado del espacio. La separación entre tiempo y espacio requiere que reconozcamos no solo la espacialidad del tiempo sino también la temporalidad del espacio, pues es posible plantear que es el efecto del tiempo sobre el espacio el principal responsable del nacimiento de la distopía. En otras palabras, la cohesión tiempo-espacio se ve vulnerada en las narraciones distópicas pues el tiempo, al

verse modificado, altera ineludiblemente al espacio de la narración. Esto entraña una evidente reflexión sobre el tema de la potencialidad y la posibilidad de existencia del mundo ficcional en relación con el referencial, apelando a un principio especulativo básico. Desde esta perspectiva, la Inglaterra o la España, de Ishiguro y Bueso respectivamente, si bien son espacios identificados con referentes reales, es la acción de un acontecer especulativo en un tiempo alternativo el que los ha convertido en espacios distópicos.

Desde la integración de las distopías al interior del género de la ciencia ficción a principios del siglo XX, estas sutilezas generalmente han pasado desapercibidas en contraste con las narraciones temporalmente reflexivas como aquellas dedicadas a los viajes en el tiempo⁵², sin embargo, es necesario reconocerlas para esclarecer la forma en que estos dos elementos narrativos centrales para las narraciones distópicas se condicionan el uno al otro a través de estrategias discursivas.

Todo estudio del tiempo en las distopías debe reconocer lo que Andreu Domingo denomina “doble marco temporal”: “[...] la primera, en la progresiva reducción del horizonte temporal en el que se plasma la distopía; y la segunda, en el doble plano temporal que impone la novela, es decir, al mismo tiempo que se proyecta en el futuro, aparece siempre el presente que se corresponde con el de la publicación de la obra (el del lector)” (2008: 66).

Esta doble temporalidad intra y extraliteraria genera un efecto paradójico con la lógica de la narración, pues plantea implícitamente que lo que está sucediendo en el texto es, por definición, completamente diferente a lo que ha sucedido en la realidad. Sin embargo, al mismo tiempo que se niega la factibilidad de los eventos narrativos, se plantean como evento verosímiles, lo que a su vez permite la formación de una eventual crítica de la sociedad a partir de los excesos retratados en este tiempo alternativo. Para comprender cómo el “doble marco temporal” permite el surgimiento de la crítica en la distopía debemos describir antes como el tiempo de la narración determina el contacto que el lector tiene con el mundo ficticio y como este contacto es, posteriormente, extendido desde la ficción hacia la realidad.

La gran mayoría de las distopías optan generalmente por una voz que narra en pasado y que habla de eventos que efectivamente sucedieron en algún momento de la historia de la ficción. El acto de la escritura representa, por lo tanto, una recapitulación de una historia que nunca sucedió y que vuelve a verse actualizada en el proceso de lectura,

⁵² *La máquina del tiempo* (1895) de H.G Wells representa un excelente ejemplo de esta mixtura, pues, al mismo tiempo que presenta un novum relacionado con el viaje del tiempo, funciona también como una obra con un alto grado de reflexividad social.

produciendo en el lector una convergencia entre el mundo posible de la narración y su propio orden de realidad. La narración, por lo tanto, permite crear una burbuja temporal en donde el tiempo posible se convierte, artificial y simuladamente, mientras dura el pacto de ficción, en una extensión del tiempo referencial del lector. De esta forma, se constituye como una verdadera “ventana” temporal hacia un futuro posible.

Este procedimiento se vuelve central para la consecución de cualquier objetivo crítico por parte de la narración. Al trazar una fábula en el futuro cronológico pero narrarla en pretérito, la narración permite, a través de una implícita inclusión del lector en el mundo ficcional, que se genere una “anagnórisis” que promueva, sin necesidad de decirlo explícitamente, conectar el mundo narrado con el referencial. Así, los problemas del mundo distópico pasan, poco a poco y a medida que la narración avanza, a convertirse en reflejos de los problemas del mundo real.

Al obligar al lector a reconocerse en su presente narrativo, las distopías permiten una apertura crítica no solo de orden sincrónico, sino frente a toda la temporalidad diacrónica de la historia. Jameson explica esto al señalar que la ciencia ficción, y por extensión las formas utópicas, incluida la distopía, “nos permiten aprehender el presente como Historia” (1982: 149), conectando así pasado, presente y futuro en una sola línea temporal anclada por la crítica de lo que es, ha sido y será, pues: “in the process of ‘making things unfamiliar’, of defamiliarizing objects of reality, dystopian fiction invites the reader to observe the dystopian world as the narrator observes it, not merely to sympathize, but also to judge”(Varsam, 2003: 206).

Volveremos más adelante sobre la importancia que tiene el contacto entre el mundo ficcional y el referencial. Por ahora, baste señalar que este “juicio” de la realidad y la historia está siempre propuesto en clave especulativa, lo que plantea la necesidad de que cualquier opinión vertida sobre un no-lugar sea expresada teniendo en consideración su no-tiempo. De esta forma, si el no-lugar es un espacio que aprovecha la referencialidad indirecta para desconectarse de los canales representativos habituales (miméticos, historicistas, realistas) para reconectarse posteriormente a través de la visión crítica del porvenir y devenir de la humanidad, el no-tiempo juega un papel central, si bien implícito, en este procedimiento.

En términos ontológicos, podemos señalar que la no-realidad acontece en un “paralelo posible” a la realidad referencial, en la medida en que su “diferencia” es al menos plausible desde un punto de vista racional. Las particularidades narrativas de cada universo ficcional, sin embargo, obligan a separar el tiempo histórico del ficcional, pues el no-

espacio y el espacio no pueden coincidir: su analogía está basada en diferencias, aun cuando ontológicamente existen a un mismo nivel (el de la posibilidad):

Unlike the fantasy tale or the mythological tale, SF does not posit another superordinated and “more real” reality but an alternative on the same ontological level as the author’s empirical reality. Therefore, the necessary correlate of the novum is an *alternate reality*, one that possesses a *different historical time* corresponding to different human relationships and sociocultural norms actualized by the narration. (Suvin, 1980: 148)

El no-tiempo es solo tal en la medida de que es un tiempo no realizado, sino “posible”. En literatura esto es llamado ucronía, forma narrativa hermana de la distopía con la que comparte muchas similitudes. Julián Pelegrín hace la importante distinción entre “historia contrafáctica” y “ucronía”, conceptos de apariencia similar, pero en realidad profundamente diferentes tanto en sus campos de aplicación como en sus objetivos:

Por un lado, ensayos académicos de carácter analítico, elaborados por historiadores y otros especialistas, y, por otro, discursos ficcionales que desarrollan tramas, escenarios y personajes bajo formas literarias, cinematográficas, dramáticas, etc. Generalmente la producción académica englobada en la primera categoría ha sido designada en las diversas lenguas mediante expresiones equivalentes a las españolas “historia contrafáctica” y, en menor medida, “historia virtual”, y las creaciones de ficción pertenecientes a la segunda bajo el neologismo “ucronía”, mientras que la denominación “historia alternativa” se ha venido aplicando indistintamente a unas y a otras. (Pelegrín, 2010: 5)

El neologismo del nombre “ucronía”, literalmente “no-tiempo” (*u-chronos*), Pelegrín lo atribuye al francés Charles Renouvier y a su obra *Uchronie* de 1857, novela que se distingue de las producidas hasta ese momento por utilizar “varios autores situados en nuestro marco temporal [que] construyen sucesivamente una utopía pretérita” (11), siguiendo así los pasos de la obra de Moro al buscar inspiración en las mismas fuentes clásicas que sirvieron de influencia al escritor británico en su momento.

La relación entre utopía y ucronía ha sido generalmente poco polémica dada la diferenciación clara y específica de sus herramientas de trabajo. Desde la crítica ucrónica existen, por ejemplo, obras consideradas como “ucronías distópicas” que expanden y nutren su mundo alternativo de los elementos ficcionales socio-políticamente comprometidos de las distopías. ¿Podríamos proponer entonces, esta vez desde la otra orilla de la reflexión teórica, que existan “distopías ucrónicas”?

Esta vinculación es ciertamente plausible, tal como lo ilustra Amy Ransom al plantear como elemento común a toda narración especulativa la necesidad de un “punto de divergencia” entre la historia oficial y la alternativa:

Both the uchronia and the alternate history explore their alternate timelines based upon a recognizable change in history [...]Such texts depict a universe in many ways parallel to that of consensus reality but altered – slightly or radically– upon the basis of what Henriot refers to as an "evenement fondateur". This founding event, commonly called a "point of divergence," or "p. o. d." for short, initiates the social and historical changes that the text then extrapolates. Presence of a clearly delineated p. o. d. generally defines (or excludes) a text as alternate history: how can you have the "alternate" if the train of history does not at some point turn off onto a sidetrack? (Ransom, 2010: 258 – 259)

El no-tiempo distópico, a diferencia del eutópico, demanda que en su génesis exista un p.o.d plausible, pues de este depende, en última instancia, la creación efectiva del “doble marco temporal”. Ransom defiende que este rasgo fundamental trasciende las formas ucrónicas “puras” y que es posible encontrarlo en toda la literatura especulativa: “Now, while I distinguish between uchronia, as a broader category which includes the construction of past, present and future alternate chronotopes, and the more specific form of alternate history, the most significant book-length studies of the form do not” (259).

Una de estas voces híbridas serían, justamente, las ucronías distópicas, o “distopías AH” (*alternate history*) que curiosamente parecen mantener intacta la estructura y recursos discursivos fundamentales (reconocimiento y extrañamiento) de la forma distópica: “Dystopian AH texts reassure the reader that she, indeed, does not live in the worst possible times and it justifies past historical events about which she feels ambivalent” (261).

Ransom pone en evidencia la nula necesidad de discutir respecto a la nomenclatura de dos formas literarias que comparten mucho más de lo que las diferencia. En efecto, el tiempo especulativo es fundamental para que el espacio especulativo de las distopías pueda existir, pues sin este “futuro/presente hipotético” no sería posible llevar a cabo la estrategia metanarrativa del “doble marco temporal” en la narración, negando así la anagnórisis narrativa del lector y, con ella, todo el potencial crítico que caracteriza a las obras distópicas. En otras palabras, es central que todas las distopías sean –al menos en términos de estructura narrativa temporal– especulativas. Reservaremos el término “ucrónicas” para aquellas distopías cuyo tiempo especulativo se encuentre expresamente ubicado con anterioridad al referencial del autor.

De la retroalimentación y comunicación armónica de estos dos elementos, el no-tiempo y el no-lugar (o, lo que es lo mismo, el espacio y el tiempo especulativo), depende la construcción narrativa efectiva de todo el aparato distópico, lo que inexcusablemente nos devuelve al cronotopo bajtiniano como génesis y célula madre de toda narración de

este tipo. Cuando la comunicación entre los dos elementos se vuelve fusión y ya no es posible distinguir ni separar el tiempo del espacio porque ambos se determinan de tal forma que no existiría coherencia narrativa si es que se disolvieran, lo más probable es que nos encontremos en presencia de una forma utópica.

A modo de ejemplo, de las obras analizadas durante la primera sección del estudio, *The Dispossessed* se ubicaría en un no-tiempo futuro, *Cenital* trasladaría su narración hasta el presente contextual del capitalismo tardío y *Never let me go* se ubicaría en el pasado ucrónico. Como ya hemos visto, todas estas obras poseen componentes distópicos en mayor o menor medida dependiendo de sus construcciones específicas, pero todas dependen, para efectos de verosimilitud, de que el espacio y el tiempo (o no-espacio y no-tiempo) sean acordes, coherentes y cohesivos entre sí.

2.3. Agentes narrativos y acción contracultural

Los personajes y la acción (“peripecia” en términos aristotélicos) de la narrativa distópica están estrechamente ligados por la noción de “agenciamiento” (*agency*), ideada por Gilles Deleuze. Los momentos claves de la evolución narrativa distópica, como la epifanía y el sacrificio, están motivados siempre por una voluntad que, si no podemos clasificar como política o ideológica, al menos debemos entender a la luz de la unidad mínima significativa que es el agenciamiento:

La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea ni el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es *el agenciamiento*. Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados. Los enunciados no tienen como causa un sujeto que actuaría como sujeto de enunciación, ni tampoco se relacionan con los sujetos como sujetos de enunciado. El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. [...] El agenciamiento es el co-funcionamiento, la «simpatía», la simbiosis. (Deleuze, 1980: 61)

El agenciamiento cumple una función clave: permite vincular, a través de acciones individuales, a diferentes colectividades (o devenires) generalmente relegados al olvido. En este sentido, la actuación de los protagonistas distópicos, en cuanto agentes, es central porque conectan y recuperan una experiencia minoritaria, generalmente vinculada a algún tipo de militancia moral, ética, religiosa, o política, perdida dentro del mundo distópico, y la actualizan a través de sus acciones, independiente de los verdaderos resultados que estas tengan sobre la sociedad en cuestión.

El agenciamiento en las distopías es tanto un componente positivo como condenatorio. Naomi Jacobs lo describe como “the capacity to choose for oneself and the capacity to act upon one’s choices” y agrega luego: “both capacities are compromised in dystopia because the spheres of thought and of action are so severely constrained” (2003: 92).

La limitación de la capacidad de tener una actitud agenciada nos remite nuevamente sobre lo que hemos identificado como el conflicto nuclear de lo distópico: la lucha entre el sujeto y el espacio social. Mediante la coerción, el Estado distópico limita o inhibe la capacidad humana de ejercer su agenciamiento, condenándolo por tanto a ser solo lo que se le ordena que debe ser. En la búsqueda por reinaugurar su libertad por elegir, los protagonistas de Orwell, Bradbury y Huxley se vuelven sujetos contraculturales y enemigos del régimen hegemónico que domina sus respectivos espacios ficcionales.

Moylan y Jacobs coinciden en una teoría del agenciamiento de corte intratextual que nace y se nutre de las influencias extratextuales presentes en forma de movimientos activistas, militantes y “cultura opositora”. Así, plantean que: “[...] the process that leads to the progressive resolution of the crisis involves an oppositional movement based in the concrete tendencies and latencies of the moment and not simply in abstract desire” (2003: 147).

Con esto ya podemos ir refinando nuestra definición inicial de conflicto distópico, apuntando ahora que este siempre implicará la confrontación –violenta o no– entre dos o más fuerzas culturales opositoras en donde una será la hegemónica y las otras serán caracterizadas como marginales o contraculturales. Cabe preguntarse entonces, ¿qué papel juega la figura del protagonista en narraciones que parecen estar exclusivamente guiadas por idearios refractantes del mundo real? Si el protagonista es solo una herramienta discursiva, ¿qué importa su existencia? ¿Podríamos intercambiar a los protagonistas de las distopías de Orwell y Bradbury sin afectarlas en lo más mínimo? En suma, ¿qué papel tiene el sujeto en todo esto?

El agenciamiento, en cuanto fuerza humana, es la capacidad de poseer voluntad. Dicha voluntad conecta, como ya hemos dicho, colectividades y devenires, pero, también, actualiza la presencia e importancia del actor individual. El enunciado agenciado (y aquí nos referimos no solo a enunciados hablados, sino también a acciones pensadas como enunciados) siempre tiene una relevancia significativa; es decir, no existe acción ni palabra pronunciada dentro del marco agenciado que sea “inocente” o que se encuentre libre de significación. Desde esta perspectiva, el protagonista distópico cumple un papel

trascendental, pues no es solo una herramienta ejemplificadora de discursos Otros, sino el gestor, defensor y propagador de su propio discurso, que incluye a toda la humanidad.

El protagonista distópico comparte una personalidad dual: es al mismo tiempo sujeto y parte del colectivo. Sus decisiones y acciones impactan tanto en él como en el resto de la sociedad, generando en su disposición narrativa un nuevo rol de “agente”. Como tal, aun cuando sus movimientos tienen repercusiones sobre el aparato social – pensemos en Case, el *comboy* digital de Gibson o en Destral–, su búsqueda sigue siendo siempre inherentemente identitaria, personal y subjetiva.⁵³

Aún con esto, la hipótesis del agenciamiento mantiene cierta vaguedad en la medida que su presencia parece subsumida o a los niveles más profundos del inconsciente humano (como instinto) o a las formas discursivas más elaboradas que la conciencia puede producir (como ideología). Es necesario, para anclar el procedimiento escritural agenciado al interior de la narración, que el vínculo entre el agente y el espacio se explique de forma tal que el movimiento de uno al interior del otro genere la progresiva evolución de la fábula gracias al procedimiento mismo, guiando la narración hacia una conclusión de orden crítico, sea esta positiva, negativa o simplemente neutral en su propuesta.

Suvin, que comparte esta visión, define las formas ficcionales distópicas como “procesos”, no “estados”. Esto quiere decir que, como procedimiento, lo único atestigable de un evento utópico es si está aconteciendo o no, más nunca su “cierre histórico”: “If utopia is, philosophically, a method rather than a state it cannot be realized or not realized – it can only be applied” (1979: 52). Este planteamiento pone mucho énfasis en la acción que acontece en la narración, pues solo a través de esta podemos detectar en qué medida la distopía avanza hacia uno u otro sector del espectro hegemónico/contracultural. En otras palabras, los personajes distópicos (especialmente los protagonistas), a través de sus acciones, movilizan los agenciamientos con los que se identifican en la narración.

La metodología de Suvin se concentra en proponer tres elementos a su juicio siempre presentes en todo formato utópico y que podemos entender como marcas de la evolución narrativa de la progresión agenciada de sus protagonistas: “a/ the place of the agent who is moving, his *locus*; b/ the *horizon* toward which that agent is moving; and c/

⁵³ Esto queda especialmente en evidencia en las narraciones posthumanistas donde el tema de la nueva identidad es clave. Lo que se persigue es la reivindicación de un nuevo “estado del ser”, aspiración que promueve el movimiento personal/colectivo. El sujeto sigue siendo agente y su objetivo sigue siendo el reivindicar su identidad, aun cuando esta identidad sea la de fundirse con el cosmos o relegarse a un ordenador de por vida en forma de patrón binario. Independiente del resultado, la búsqueda personal funciona narrativamente como una metonimia de una búsqueda social mayor.

the *orientation*, a vector that conjoins locus and horizon” (1990: 77). El *locus* es lo que en términos literarios denominamos el espacio de la narración, mientras que el horizonte sería su objetivo que, como tal, está expresado solamente en cuanto potencia. Como ya hemos señalado, ambos “espacios” debemos entenderlos más allá de sus límites físicos: se tratan, también, de espacios simbólicos y connotativos en donde la realidad se funde con los discursos que la determinan. La orientación, por otra parte, es probablemente el elemento al que Suvin dedica menos atención, resumiéndolo solo como un “vector” que reúne en sí el espacio presente y el devenir cronotópico.

Es posible analogar la orientación de la metodología de Suvin con el agenciamiento personal de los protagonistas distópicos al interior de la narración, dado que, como “síntesis” del *hic et nunc* y del posible devenir, el vector determina efectivamente “hacia dónde” (o cuándo) se dirigirá la narración. De esta forma, no existe realmente crítica posible sin una orientación que permita el movimiento, personal o colectivo, de él o los protagonistas de una novela distópica.

El evento narrativo de la epifanía, que ya hemos mencionado anteriormente pero no hemos definido como corresponde hasta ahora, representa el surgimiento simbólico del elemento de la orientación al interior de la narración distópica. Se trata del momento en que el protagonista de la novela “despierta” o se percata, por primera vez, de que el mundo en el que vive no es como debería ser. El acontecimiento generalmente es gatillado por una fuerte experiencia traumática externa (como le sucede a Guy Montag al constatar la quema de un ser humano) o un descubrimiento personal de orden interior (como el placer por escribir de Winston Smith), gatillando en ambos casos el nacimiento del conflicto de la narración a través de una progresiva desvinculación del protagonista con su *locus* distópico (una “primera liberación” de la hegemonía coercitiva) y la búsqueda de una nueva dirección hacia el horizonte especulativo.

El vector distópico siempre estará guiado hacia una confrontación, a través de la ficción, entre las diferentes voluntades puestas en conflicto. En este sentido, la orientación del discurso del protagonista distópico representa la nueva orientación hacia la que quiere redirigirse la sociedad. Acontece una individualización de la colectividad, una suerte de sinécdoque narrativa personalizada en un sujeto o un pequeño grupo de sujetos que son los encargados de redirigir las voluntades colectivas de la sociedad hacia otro *locus* más afortunado, o, si preferimos la lectura optimista, de “corregir” los errores del pasado para acceder a un mejor futuro.

De esta forma, podemos proponer una clasificación general de protagonistas distópicos atendiendo a las dos variables aquí propuestas: agenciamiento y acción. El agenciamiento, recapitulando brevemente, es la facultad de poder escoger, la “orientación” de los protagonistas que les permite conectar con aquellos devenires menores que no poseen representatividad en el espacio distópico. Para afectar a la sociedad el agenciamiento debe catalizarse en una o más acciones que generen uno o más efectos, sean estos positivos o negativos, sobre la población en su totalidad, los mismos grupos minoritarios o los propios protagonistas en cuestión.

Dado que no todos los protagonistas distópicos se agencian ni actúan de igual forma, estas dos variables pueden tener versiones positivas o negativas, creando así cuatro diferentes tipos de personajes para cada una de las combinaciones posibles. Con consciencia de que toda taxonomía es limitada en sus esquemas, lo que a continuación ofrecemos no pretende ser una explicación en detalle de todos los posibles tipos de protagonistas distópicos, sino solamente una aproximación a las actitudes más frecuentes de los mismos y a la forma en que estas se encuentran planteadas a lo largo de sus respectivas narraciones. Para facilitar la clasificación y el análisis, otorgaremos un nombre arquetípico a cada uno de los tipos de personajes aquí analizados, sin que esta taxonomía exprese necesariamente la totalidad de lo que los compone.

El héroe (+agenciamiento, +acción): Estos son los protagonistas prototípicos de la mayoría de las distopías que conservan una visión positiva sobre el porvenir o el presente. El héroe distópico tiende siempre a seguir un mismo proceder narrativo construido en tres actos: inicialmente es parte de la sociedad distópica, eventualmente despierta a las injusticias de la misma a través de una epifanía y finalmente derroca al poder hegemónico para establecer un nuevo sistema “mejor”.

Lo que hace del héroe tal es que pasa de la consciencia individual a la colectiva. Por esta razón es que este tipo de protagonistas son los que poseen un agenciamiento más claro, dado que explícitamente deciden representar a un sector de la sociedad incapaz de defenderse. Sus acciones, coherentes con esto, están potenciadas no por un interés personal, sino por un afán altruista de liberación que generalmente se identifica con la población oprimida. Cuando su accionar tiene éxito, el mundo cambia de peor a mejor, lo que hace de estos protagonistas los ideales para las distopías que Moylan determina como

“épicas”, o abiertas a la redención social, en donde lo que se plantea es que finalmente, sin importar el mal estado en que se encuentre el mundo, el ser humano siempre estará facultado para mejorarlo.

Los protagonistas de *Fahrenheit 451* y *Cenital* son buenos ejemplos de personajes héroes dado que pretenden transformar la sociedad en la que habitan a través de sus acciones, alterando el poder hegemónico y reemplazándolo por sus propios modelos sociales alternativos.

El mártir (+agenciamiento –acción): Cuando el agenciamiento del protagonista distópico no llega a convertirse en una acción transformativa sobre la sociedad ficcional, sea por incapacidad del personaje o por no verse permitido por el poder hegemónico, nos encontramos ante un protagonista mártir.

La tragedia inherente a este tipo de personaje está en que sus acciones, en lugar de transformar el mundo, acaban por destruirlo a él. Esto constituye una ironía en cuanto el agenciamiento, descrito siempre como el despertar necesario para todo cambio social, es para el mártir justamente lo que condiciona su perdición. Generalmente sucede que el mártir llega a acceder a la claridad derivada de la epifanía, pero nunca puede actuar en torno a esta. La acción transformativa derivada del despertar, por lo tanto, queda interrumpida, lo que hace del mártir una figura cautelar y pesimista que, a diferencia del héroe, no está facultado para cambiar el mundo porque el mundo no puede ser cambiado.

Dicho esto, también existe la posibilidad de que el martirio constituya en sí mismo la acción transformativa de la sociedad, pero en ese caso ya no estaríamos hablando de un mártir. Cuando el acto del martirio deja de ser trágico y se convierte en una acción agenciada y transformativa de la sociedad (es decir, en un acto de la voluntad del personaje), el protagonista se revela como un héroe redimido y no como un mártir.

Este tipo de protagonistas son más frecuentes en distopías “míticas”, es decir, en aquellas que se cierran en su propia fábula, y obras antiutópicas en donde el concepto mismo de utopizar es considerado inverosímil. El ejemplo más conocido de este tipo de protagonistas es el de Winston Smith, el trágico personaje orwelliano que tras reconocer la realidad pesadillesca de su sociedad es inhabilitado a actuar por la misma.

El escéptico/El inocente (-agenciamiento, +acción): Lo que caracteriza a este tipo de protagonistas es que, si bien sus acciones pueden transformar a la sociedad, esta no es su motivación principal. Se trata de personajes que se resisten a agenciarse o a identificarse con cualquier grupo que mantenga un punto de vista colectivo sobre la sociedad distópica (sea este crítico o aceptador), lo que tampoco quiere decir que se trate exclusivamente de personajes solitarios o ermitaños (pueden operar desde grupos neutrales).

El escéptico rechaza voluntariamente adquirir una visión agenciada sobre la sociedad y escoge operar desde el margen de la discursividad social. Esto quiere decir que puede tratarse de personajes nihilistas, individualistas, ignorantes, apáticos o simplemente indiferentes a lo que sucede en el mundo, lo que hace de sus acciones algo irónicamente significativo, pues muchas veces pueden afectar su entorno aún sin quererlo realmente. Para este tipo de personajes la epifanía distópica que caracteriza el inicio del agenciamiento es algo absolutamente irrelevante. Si existe, es descartada como algo menor, y cuando no se encuentra presente tampoco afecta las acciones del personaje. Cuando las acciones carecen de sentido, sin embargo, lo que se refleja es justamente cómo este vacío resigna a los personajes a la distopía a su alrededor.

También puede suceder que las acciones no estén dirigidas a mejorar el mundo a su alrededor, sino a mejorar su situación personal (económica, de supervivencia, salud, etc...), lo que eventualmente puede revelarse como un efecto dominó en donde la moraleja final es que ningún ser humano puede encontrarse realmente aislado de los demás, sea esto para bien o para mal.

El personaje del padre en *The Road* y Case en *Neuromancer*, constituyen ambos personajes escépticos que pretenden mantenerse lo más alejados de la sociedad en que les ha tocado vivir y que, sin embargo, se ven absorbidos por esta a lo largo de la narración.

El inocente representa una variación positiva sobre este tipo de personajes. En este caso el agenciamiento no existe porque el personaje ya se encuentra sintonizado de forma natural con todo lo que la sociedad distópica considera negativo. La denominación “inocente” pretende describir a personajes que, sin desear voluntariamente la restitución de un sistema social por otro, deciden vivir sus vidas de acuerdo a códigos morales autónomos que, en lugar de

basarse en la indiferencia o la resignación, operan sobre la esperanza y la confianza en los demás seres humanos.

En la práctica, sin embargo, sus acciones son declaraciones de principios más morales que políticos y, por lo mismo, más privados que públicos. El inocente sufre y rechaza el mundo distópico a su alrededor, pero nunca llega a convertir su pensamiento y sus ideas en discursos cuya finalidad sea transformar la sociedad. Cuando lo hace, pasa a convertirse en un personaje héroe o mártir.

El niño en *The Road*, así como Luke, el hijo de Offred en *The Handmaid's Tale*, como también algunos protagonistas de distopías españolas (Jacinto San José, el Eremita, Ludwig Jäger), son ejemplos de este tipo de personajes que contrastan la esperanza con el pesimismo, sin perder en ello el aire trágico que marca a la mayoría de estas novelas.

La víctima/El traidor (-agenciamiento, -acción): Este tipo de personajes no califican como protagonistas distópicos justamente porque ni se percatan de que poseen capacidad para actuar en la sociedad ni actúan sobre esta en ningún momento. Esta categoría, más bien, describe el estado en que la mayoría de los personajes distópicos no protagonistas vive: sin capacidad para defenderse, opinar ni actuar sobre el entorno social en el que habitan. También representa el estado pre-agenciado por el que la mayoría de los protagonistas debe pasar antes de llevar a cabo su epifanía, así como el de la mayoría de los personajes que todavía se encuentran bajo el poder del régimen distópico. Ejemplos clásicos son la esposa de Guy Montag, Mildred, y el torturador O'Brien en *1984*.

Estos modelos arquetípicos de protagonistas y personajes distópicos se encuentran siempre matizados por los contextos respectivos de las obras en que se ven insertos. Procederemos ahora, por lo tanto, a examinar cómo los personajes, en su calidad de componentes estructurales de una obra narrativa, forman parte del plan retórico distópico que conecta el universo ficcional con la realidad.

Gracias a la claridad operativa de nuestro modelo, podemos volver a la teoría de Suvin y comprender de mejor manera como el planteamiento cultural de la distopía como un “método” sugiere implícitamente que cada obra es, en sí misma, un modelo autorreflexivo de un experimento humano muy vasto y de larga duración, convirtiendo los elementos de su propia teoría en variables de dicha experimentación. Esto significa que las

obras utópicas, si bien pueden tomar la forma narrativa de ser “cerradas” o “abiertas”, en cuanto “procesos” nunca “terminan”, ni si quiera tras el fin de la narración, pues la cadena de acciones y repercusiones sociales, aquél choque entre cultura y contracultura, es infinito. Es decir, se trata de una acción extendida históricamente anterior a la ficción, que pasa por esta a través de los personajes y que la supera a partir de su extensión especulativa.

Es aquí donde entra en juego la naturaleza pragmática de las distopías. El proceso que conecta lo intraliterario con lo extraliterario, y que permite a su vez la existencia del doble marco temporal, la anagnórisis y en última instancia la crítica contracultural extraíble de la narración, es la retroalimentación que existe entre el lector y la obra: “Any utopian novel is in principle an ongoing feedback dialogue with the reader: it leaves to the reader the task of transforming the closing of the ‘complete’ utopia (and utopian novel) into the ‘dynamics’ of his [sic] own mind in his own world” (Striedter en Suvin, 1990: 75).

Podemos suponer, por lo tanto, que existe al menos un contacto de los componentes agenciados que se negocian entre la realidad y la ficción. El agenciamiento literario no solo es válido y necesario como componente narrativo, como motor de la acción y propulsor del sentido crítico de la obra, sino, también, como puente entre el sentido y la realidad. Si el agenciamiento, como la capacidad humana para poseer voluntad, es un componente universal para todos, quiere decir que permite la conexión entre el personaje de ficción que actúa (y sus acciones y elecciones) y los lectores. En otras palabras, si el agenciamiento conecta los devenires menores de las colectividades olvidadas, los protagonistas distópicos, en cuanto agentes, nos conectan con nuestra frágil colectividad humana. Nosotros somos, o al menos podemos ser, y en ello duerme la amenaza sobre la que reposa toda distopía, los desplazados, los inhibidos, los coaccionados, los reprimidos y los torturados por los que mueren los héroes y mártires de las distopías.

El análisis del agenciamiento distópico, por tanto, entronca perfectamente con la teoría de Suvin que promueve la interesante y al mismo tiempo problemática noción de que las utopías no pueden ni deben ser comprendidas como productos cerrados sobre sí mismos, aun cuando se presenten de esta forma. Se trata de una teoría que toma sus bases de la lingüística y el análisis del discurso, evidentemente privilegiando una vez más el aspecto socio-crítico de la obra por sobre su especificidad literaria. Aún con esto, es probable que esta sea la teoría que más se acerca a considerar los componentes textuales de las formas utópicas como necesarios y relevantes en la comunicación y función de las obras en un contexto sociocultural determinado, explicando y asumiendo como central

que su armónica comunicación y cohesiva construcción permite una reinterpretación de la realidad a partir de una relectura de la misma en clave especulativa, ficcional y crítica.

Con esto damos por concluida la sección dedicada al estudio de las formas estructurales básicas que constituyen la distopía. Evidentemente existen muchas variaciones que son específicas a los diferentes contextos culturales a lo largo del siglo XIX, XX y XXI, pero en síntesis todas trabajan con los mismos elementos fundamentales: espacio, tiempo, personajes y acción. A partir de aquí comenzaremos a evaluar cómo estos componentes se agrupan de acuerdo a estrategias retóricas y poéticas con la finalidad de generar estructuras discursivas contraculturales insertas en la ficción distópica.

3.0. EL DISCURSO DISTÓPICO

3.1. Una aproximación retórica a la distopía: la poética transideológica de la ironía

Durante este capítulo examinaremos los constituyentes discursivos de las formas literarias distópicas desde una perspectiva poética y retórica. Esto quiere decir que abordaremos el discurso distópico intraliterario así como la construcción narrativa del producto en su totalidad. No nos ocuparemos, en cambio, de hacer comentarios en torno a los temas específicos del discurso contracultural que generalmente se asocia a la forma literaria, por dos razones: primero, por ya habernos referido indirectamente a este durante el capítulo anterior y a su evolución durante la primera sección del estudio y, segundo, porque prácticamente la totalidad de la escuela norteamericana utopista ya citada se ha ocupado de resaltar la tematicidad contracultural de la distopía, proveyendo así un marco analítico cultural muchísimo más amplio del que se podría proponer aquí. En cambio, nos abocaremos a describir el funcionamiento de matrices retóricas literarias al interior de este macrodiscurso crítico, con la finalidad de esclarecer cómo estas estrategias permiten crear, en última instancia, distopías culturalmente relevantes.

Como ya hemos señalado en reiteradas ocasiones, la posición discursiva del fenómeno distópico es eminentemente crítica con la sociedad, sea esta directamente contextual u otra históricamente representada. El núcleo funcional de lo distópico se encuentra en la capacidad que la forma literaria tiene para hablar de la realidad de forma crítica e indirecta a través de la narración. Esta cualidad es transversal a todas las distopías literarias, así como su función principal, por lo que como analistas del fenómeno debemos considerar este como el elemento nuclear de la configuración retórica narrativa.

Nuestro planteamiento parte de la base de que las distopías son obras literarias situadas en el tiempo, es decir, que poseen una referencialidad que les es contextual y sobre la que buscan hablar constantemente. La consciencia metaliteraria de la obra vincula y

negocia sus significados intratextuales con la forma en que estos adquieren sentido en un contexto cultural específico. Sin tratarse propiamente de un análisis del discurso, no podemos dejar de evidenciar que existen ciertas afinidades vocacionales que se intersectan entre la narración y su voluntad crítica:

Their critique of discourse implies a political critique of those responsible for its perversion in the reproduction of dominance and inequality. Such a critique should not be ad hoc, individual or incidental, but general, structural and focused on groups, while involving power relations between groups [...]: any critique by definition presupposes an applied ethics. (Van Dijk, 1993: 253)

Ciertamente no pretendemos equiparar la escritura distópica con el análisis del discurso, pero sí resaltar que la hipótesis metodológica de Van Dijk propone una serie de elementos que resultan interesantes de considerar dentro de un contexto de análisis retórico crítico: primero, la vinculación entre discurso y poder, segundo, la vocación de análisis discursiva, amplia en su espectro pero precisa en sus consideraciones, y, por último, la presuposición de que toda crítica entraña, sino explícitamente, al menos de forma implícita, una ética aplicada. Este último punto es especialmente importante de tener en consideración pues representa el motor que mueve y que generalmente se encuentra detrás de todo texto distópico en el subtexto proveído por el punto de vista del autor.

La distopía, por lo tanto, nunca puede ser neutra, o, si lo es, debe tratarse de una neutralidad consciente, es decir, que contenga y exprese el punto de vista que el autor desea otorgar a la obra a través de su aparente pasividad. Sin embargo, como bien apunta Moylan al parafrasear a Sargent, la intencionalidad del autor es solo una parte del proceso interpretativo, siendo igualmente importante para la consecución del efecto la capacidad del lector para interpretar lo que el autor está intentando decir. En otras palabras, la intención autoral “invites at least an initial reading in terms of that perspective, and from there a more complex assessment can proceed by way of a further analysis of the text” (Moylan, 2000: 155).

Para lo que a nosotros nos interesa examinar, tanto la “ética aplicada” del autor, como la voluntad decodificadora del receptor, forman parte del más amplio proceso de configuración retórica de la obra literaria distópica en cuestión. En términos generales, podemos caracterizar este proceso como la codificación, por parte del autor, de un mensaje crítico a través de una construcción narrativa que debe ser decodificada por el lector mediante la interpretación de la obra. Sin embargo, no se trata de un mensaje explícito, dado que las sociedades distópicas operan, justamente, a partir de un desplazamiento de los significados convencionales, lo que significa que la narración encubre su sentido último

a través de procedimientos retóricos complejos. El lector, por lo tanto, se enfrenta a un sentido encubierto que no se encuentra explícitamente expresado a lo largo de la novela, sino que depende de su capacidad interpretativa para ser comprendido cabalmente.

Para que la distopía sea efectivamente tal, por lo tanto, el lector debe ser capaz de identificar lo que se propone en la sociedad ficcional, establecer una conexión con dicho contenido y, luego, decodificar el patrón lógico alterado de la narración para determinar el mensaje oculto tras la configuración de la obra. Este procedimiento general, que hasta ahora solo hemos esbozado, coincide con la retórica del discurso irónico, por lo que nos valdremos de las teorías generadas en torno a este para describir la forma en que se construye la retórica de la narrativa distópica.

En primer lugar, es necesario aclarar a qué concepto de ironía nos remitiremos, dado que existen muchísimas interpretaciones y reinterpretaciones del mismo a lo largo de la historia: “The word was defined as ‘saying the contrary of what one means’, as ‘saying one thing but meaning another’, as ‘praising in order to blame and blaming in order to praise’, and as ‘mocking and scoffing’. It was also used to mean dissimulation, even non-ironical dissimulation, understatement and parody” (Muecke, 1986: 17).

En términos bastante amplios, podemos decir que nos atendremos a los conceptos modernos del término (posteriores a la segunda mitad del siglo XVIII, de acuerdo a Muecke [19]), que básicamente conciben dos tipos de ironía: la que se produce a un nivel formal-semántico, que coincide con el modelo del tropo o figura literaria heredado de los griegos y los romanos, y la que acontece en un plano comunicativo-retórico/pragmático (Ballart, 1994: 267). En el primer tipo de ironías, calificadas también como “ironías verbales”: “[...] el significado literal (Sdo₁ de valor positivo) es actualizado en primer lugar y de acuerdo con la competencia del receptor; si ciertos hechos, de naturaleza variable, privan de consistencia a ese Sdo₁, la interpretación se encamina hacia un Sdo₂, construido a partir del Sdo₁, en la ocurrencia de una regla de transformación antonímica” (Ballart, 1994: 268), mientras que las ironías pragmáticas, o “situacionales”, ponen su énfasis en: “El acusado componente comunicativo de la ironía, con su corriente de complicidad entre emisor y receptor y, por otra parte, su gran peculiaridad ilocutiva” (1994: 277).

Dado que el objetivo funcional de lo distópico consiste en transmitir un mensaje crítico sobre la sociedad referencial a partir de la creación de sociedades ficcionales, el enfoque pragmático-retórico es el que resulta de mayor utilidad para abordar esta cuestión, dado que el desplazamiento de sentido de la narración no se produce a partir de una contrariedad semántica, sino a partir de un cambio en la lógica del discurso que determina

los significados. Se trata, por lo tanto, más de una reflexión en torno a cómo se producen los significados que definen la sociedad y la cultura que un cuestionamiento sobre los significados mismos.

Otras de las razones que guían nuestro enfoque más hacia el sector retórico que semántico es la amplitud que permite. El análisis semántico tiende a seguir un modelo de aplicación clásico heredado de Quintiliano, que comprende la ironía: “[...] as the elaboration of a figure of speech into an entire argument” (Muecke, 1986: 16), centrando la atención, por lo tanto, en la composición específica de enunciados cerrados e insertos dentro de textos más amplios. Para una caracterización más abarcadora, en la que podamos incluir, por ejemplo, una novela entera, el modelo pragmático nuevamente presenta considerables ventajas, pues permite comprender la obra en la totalidad de su dimensión discursiva.

Por último, otro de los aspectos que nos distancia del enfoque semántico es su tendencia a identificar la ironía con la mera antonimia, entendiéndola como un recurso que “funciona exclusivamente por un procedimiento semántico de inversión, bien del sentido de las palabras, por antífrasis, o por describir una situación diametralmente opuesta a la real” (271). Dado que lo distópico generalmente opera con enunciados de valor que solo adquieren sentido dentro de la lógica discursiva del relato, hablar de antífrasis resulta demasiado limitante. Muchas veces tanto narración como referencialidad pueden compartir significantes para significar cosas completamente diferentes a partir no de la reconstitución del sema, sino de las muchísimas variables que determinan las circunstancias comunicativas del discurso social.

Siguiendo la historia evolutiva de la perspectiva pragmática propuesta por Ballart, detectamos tres eventos importantes en la descripción de la ironía. El primero es la definición de Searle, probablemente una de las más claras y efectivas al momento de abordar el recurso irónico: “Stated very crudely, the mechanism by which irony works is that the utterance, if taken literally, is obviously inappropriate to the situation. Since it is grossly inappropriate, the hearer is compelled to reinterpret it in such a way as to render it appropriate, and the most natural way to interpret it as meaning the opposite of its literal meaning” (Searle en Ballart, 1994: 278). Si bien Searle aún se encuentra pensando en términos antifrásicos, destaca el papel que juega el mecanismo de interpretación del contenido por parte del receptor.

Esta visión es ampliada por Sperber y Wilson, quienes proveen a la teoría de la ironía con las importantísimas nociones de “empleo” y “mención”: “Cuando un hablante

emplea una expresión, está designando lo que esa expresión designa; por el contrario, cuando menciona una expresión lo único que está designando es la expresión misma, tomada en su valor metalingüístico” (279). Para Sperber y Wilson toda ironía es siempre una mención de otro enunciado sobre el que se pretende ironizar, lo que implica que textualmente se crea la apariencia de que se está reproduciendo un enunciado, cuando en realidad lo que se está haciendo es apelar a este de forma indirecta a través de su simple inserción dentro del discurso.

En el caso de la distopía, podemos detectar diversos niveles de aplicación de este principio. En términos generales, podemos decir que la distopía narrativiza (es decir “menciona”) discursos culturales reales en sus planteamientos ficcionales para ironizarlos. A primera vista pareciera que dichos discursos son alabados por la narración y caracterizados con valores positivos, cuando lo cierto es que son expuestos justamente para manifestar un rechazo a los mismos. Un macrodiscurso que la distopía tiende a “mencionar” constantemente es el del progreso, tema sobre el que ya nos hemos detenido, pero no es el único. Al mismo tiempo, y dependiendo del enfoque del autor, podemos encontrarnos con que los discursos mencionados son tratados con mayor o menor profundidad dependiendo de la narración, lo que nos otorga ironías de diversos niveles (baste simplemente pensar en la diferencia discursiva que existe entre el tratamiento profundo que Orwell hace de la guerra y la aproximación, mucho más implícita y secundaria, de la obra de *Bardbury*).

Por último, y prosiguiendo con la evolución de la teoría ironista, Ballart destaca los aportes de Alain Berredonner, quien adapta el concepto de la antífrasis dentro de un contexto comunicativo argumentativo. Así, “antifrástico” no significa directamente una inversión semántica, sino una oposición argumentativa: “En la notación propuesta por Berredonner, un contenido *p* puede funcionar como antífrasis siempre que sea previamente reconocido como argumento pertinente en una alternativa de conclusiones, *r* frente a *no-r*. Esta presentación del problema redefine la ironía como una contradicción de valores argumentativos” (282).

La ampliación del concepto de la antífrasis y su adaptación argumentativa representan herramientas retóricas muy importantes para la construcción de la obra distópica. Dado que hemos identificado un componente utópico que es central a la forma literaria, y que hemos determinado que dicho componente es esencialmente uno crítico en relación con la realidad referencial, sin duda podemos plantear que existe una retórica argumentativa implícita en la narración distópica. La idea de “valor argumentativo” es

especialmente útil, pues desecha la idea de la oposición semántica antifrástica y la reemplaza con la asignación de significados relativos, tal como lo hace la distopía al examinar la sociedad referencial y constituir la propia ficcional. No por nada Suvin y Sargent rechazan los conceptos de sociedad “mala” o “perfecta” y escogen los más amplios y relativos conceptos de “mejor” o “peor”. Las sociedades distópicas no son objetivas, sino representaciones e interpretaciones subjetivas que, justamente, operan en base a principios valóricos, morales, políticos, etc... que buscan una confrontación argumentativa con los existentes en el mundo real. Así, al mito optimista del progreso, lo distópico opone la miseria derivada de la industrialización; a la libertad democrática, la esclavitud totalitaria; a la sociedad ideal, la anonimidad de la masa; a la comodidad material, el sinsentido del consumo.

La ironía distópica presenta los contenidos conflictivos en base a los mismos valores argumentativos de la sociedad referencial (haciendo, por lo tanto, una “mención” de los mismos), para, a través de un mecanismo de disimulación, motivar al lector a llevar a cabo un acto interpretativo propio: “El enunciado irónico, sin embargo, no hace explícito el predicado que debería calificar peyorativamente a su enunciado previo; dicho predicado figura en el enunciado como un conjunto vacío y es la gesticulación e inflexiones vocales del hablante a los que compete dar cuenta de su existencia” (1994: 284).

Podemos identificar al protagonista distópico como el canal que motiva la interpretación irónica del mensaje ficcional, motivando que el receptor lea a través de sus acciones y reflexiones los valores que son sugeridos como negativos por parte del autor. Por regla general, a medida que la narración avanza, la ironía se va aclarando más y más, pues el protagonista adquiere mayor consciencia (y, por tanto, el lector también) de que su sociedad opera en base a principios lógicos alterados. Hacia el final de la narración, por lo tanto, es esperable que el lector se haya identificado completamente con el protagonista y pueda, como este, evidenciar los males de su propia sociedad a partir de lo que ha acontecido en la ficción.

Para aclarar con mayor profundidad esta conceptualización retórica sobre la ironía y su influencia en la distopía, vale la pena detenernos sobre los seis requisitos que Ballart determina como mínimos para el establecimiento de una ironía efectiva.

El primero es el “dominio o campo de observación”, principio que básicamente pretende establecer frente a qué tipo de ironía nos encontramos. Siguiendo la misma nomenclatura que Muecke, Ballart plantea mantener la diferencia entre ironías verbales y situacionales, buscando distinguir: “si el contrasentido irónico de un determinado pasaje

es producto de un empleo específico de las palabras del discurso o bien, por el contrario, del concurso de unos hechos, acciones o situaciones de significado disonante” (314). Esta diferenciación se ajusta a la que ya anteriormente habíamos distinguido entre ironías semánticas y pragmáticas, por lo que no vale la pena extendernos señalando las ya explicitadas ventajas que el segundo modelo presenta para la distopía en lugar del primero. Sí es necesario señalar, sin embargo, que esto no significa que no puedan existir ironías semánticas al interior de lo distópico, sino que estas se encuentran, al igual que cualquier otra figura o tropo literario, enmarcadas por una retórica discursiva superior de orden irónico pragmático.

El segundo principio que establece Ballart es el “contraste de valores argumentativos”, idea evidentemente motivada por la hipótesis de Berredonner y que se ajusta, también, a lo que ya hemos descrito con anterioridad, por lo que no es necesario extenderse en este punto.

Un tercer principio fundamental es la “disimulación”, que básicamente plantea la necesidad de que toda ironía se encuentre encubierta y sea expresada de forma indirecta por parte del ironista. Este es el principio básico de la narración distópica y una de las principales razones por las que el modelo requiere de una autonomía no mimética absoluta (al menos en apariencia). Al distanciar el mundo de la narración del mundo referencial, se crea la ilusión de que no existe contacto alguno entre ambos, proceso narrativo que sirve para encubrir el sentido último de la obra que se obtiene, justamente, a través de la comunicación efectiva entre estos dos universos.

El cuarto principio es el establecimiento de una “estructura comunicativa” específica para lo irónico. De acuerdo a Ballart: “[...] el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una lectura en clave irónica” (320).

La posibilidad de una doble vía interpretativa también se encuentra presente en la distopía dado que puede ser interpretada tanto dentro de los límites de su propio mundo ficcional, como también más allá de este. Parte del proceso de encubrimiento necesario para distanciar el sentido de la narración del lector es, de hecho, proveer de una “falsa” vía interpretativa simple, reducida exclusivamente a la acción de la narración, sin hacer explícitas otras alternativas de lectura. Este constituye uno de los principales problemas de las obras que se autodenominan distópicas sin serlo realmente, pues se trata de narraciones que no proveen de una segunda vía interpretativa a la narración, obligando al lector solo a

la lectura simple y literal propuesta no como un acto de disimulación, sino como un recurso narrativo unidimensional.

El quinto requisito mínimo que Ballart establece para la creación de una ironía es la “coloración afectiva”, es decir, que la expresión busque generar una emoción en el receptor que ayude a conseguir el efecto de la misma o coincida con el contenido del enunciado. Al respecto el teórico señala que no existe un solo tipo de emoción que se vincule con la ironía, sino múltiples: “Unas [...] pulsán la cuerda de lo cómico [...]. Otras apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector [...]. Otras persiguen sobre todo que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo” (321).

Esta dimensión de lo irónico la podemos vincular con las diferentes polaridades en el espectro de lo utópico y, por lo tanto, a la actitud general de la narración distópica frente a su contenido específico. En el caso de encontrarnos frente a obras distópicas épicas, abiertas a la restitución del porvenir (*Fahrenheit 451*, *The Road*, *The Dispossessed*), el tono de la narración y, por tanto, las emociones vinculadas a esta tenderán más hacia lo positivo y esperanzado. Por el contrario, en el caso de encontrarnos frente a distopías míticas, cerradas en sí mismas, (*1984*, *Neuromancer*, *Never let me go*) los sentimientos aludidos y el tono de la narración se encontrarán más en los dominios del pesimismo, la tragedia y la resignación. En cualquier caso, podemos atestiguar una amplia gama de emociones convocadas a partir de las diversas estrategias narrativas presentes en la narración.

Por último, el principio final que Ballart determina para la creación y el análisis efectivo de la ironía, es el de la “significación estética”:

Ahora bien, esa liberación del discurso [la lógica irónica], siempre que aparece en un contexto literario, debe responder a algún principio de necesidad, como cualquier otro ingrediente del arte, ciertamente. Por tanto [...], cabe decir que toda ironía lleva implícita una información que, al margen de la anécdota concreta a la que da forma, dice bastante del proyecto total que la obra representa. (Ballart, 1994: 322).

Este último punto pretende resaltar que la ironía, como cualquier otro recurso literario, tiene una finalidad última al interior del texto, y esa es una finalidad de sentido. Es requisito, por lo tanto, que al crear una ironía está responda a un sentido mayor que el simple acto de ironizar y que este sentido se condiga, también, con la situación o propuesta estética del texto. Para el caso de lo distópico, este principio se encuentra generalmente en la pregunta metadiscursiva por la ironía misma: ¿por qué es necesario ironizar en torno al progreso, la democracia o el capitalismo? Las respuestas, la mayoría de las veces, están vinculadas al sentido final que la obra pretende retratar: porque el progreso no progresa,

la democracia es una tiranía y el capitalismo es la institucionalización de la pobreza. Las sociedades distópicas, por lo tanto, son, también, estéticamente irónicas en cuanto emplazan, a través de sus construcciones ficcionales, las contradicciones culturales de los discursos que la obra literaria busca criticar (el bajo mundo *cyberpunk*, las ruinas postapocalípticas, los laboratorios asépticos, etc...).

A partir de la esquematización de los principios mínimos de la ironía de Ballart queda bastante claro que la retórica de la obra literaria distópica es esencialmente irónica y que busca expresar asignaciones de valores controvertidos a través de una ficcionalización de los mismos mediante procesos de encubrimiento de sentido. Lo que se pretende, en última instancia, es crear una narración que requiera y demande del lector un rol activo en la decodificación de los patrones lógicos alterados que determinan la configuración del mundo ficcional para obtener, en última instancia, el sentido crítico de la obra.

En concordancia con lo propuesto por Ballart y Muecke, Linda Hutcheon, especialista dedicada a la investigación de retóricas, discursos y poéticas políticas, amplía la aplicación de la ironía desde la literatura al plano de la cultura y, en particular, de la política: “My choice has been to look at what might be called the “scene” of irony: that is, to treat it not as an isolated trope to be analyzed by formalist means but as a political issue, in the broadest sense of the word” (1994: 2).

La hipótesis central de Hutcheon coincide con la de Berredonner en cuanto considera la ironía como un recurso esencialmente argumentativo, lo que eventualmente lleva a la teórica a plantear que la retórica del discurso irónico es “transideológica”, lo que quiere decir que opera: “[...] in the service of a wide range of political positions” (10), siendo imposible cristalizar la funcionalidad de la ironía como parte de un exclusivo marco de actividad política.⁵⁴ En términos de Sperber y Wilson, esto quiere decir que el acto de hacer mención de uno u otro discurso es semánticamente neutro, pero argumentativamente significativo. Por lo tanto, el sentido crítico de la mención irónica depende muchísimo de quién está ironizando y por qué, resaltando así, una vez más, la dimensión pragmática del discurso literario.

La narrativa distópica aprovecha la naturaleza transideológica de la ironía para proponer puntos de vista encontrados entre las promesas del pasado, el presente desilusionado y el futuro desmentido. Los argumentos distópicos son, al mismo tiempo,

⁵⁴ Vale la pena aclarar que al hablar de “política” no nos referimos exclusivamente a posiciones institucionalizadas (derecha/centro/izquierda), sino a posiciones militantes de cualquier tipo, sea a nivel personal o colectivo.

muy específicos y universales; hablan de situaciones precisas de la historia de la humanidad, pero las amplían de forma tal que parecieran insertas en una mayor red que describe los aciertos y fracasos de la historia de la humanidad. Son los discursos sociales, psicológicos, políticos, económicos, filosóficos y científicos del pasado, subvertidos por simple acto de evolución, paradoja que encuentra una excelente representación en el proceder irónico transideológico.

Como apunta Hutcheon, sin embargo: “The transideological nature of its politics [irony’s] can be used (and has been used) either to undercut or to reinforce both conservative and radical positions” (27). La distopía, por tanto, también puede ser transideológica en la medida en que su campo de acción cultural estará determinado por su función crítica. Si es utópica, generalmente se hará parte del macro discurso contracultural, si es antiutópica, rechazará la posibilidad de pensar en la utopía, y si es mixta, problematizará ambas preconcepciones graficando la forma en que se relacionan.

Lo interesante del concepto de la transideología en la distopía es que implica aceptar una adaptabilidad narrativa que no reconoce compromisos culturales previos. Como veremos más adelante, las categorías de hegemonía y contracultura sobre las que la distopía habla largamente, al igual que las más amplias categorizaciones de “conservador” y “liberal”, son convenciones discursivas profundamente variables, lo que determina que a partir de dicha variabilidad depende el tipo de sociedad que se verá representada en la narración distópica. Este “doble filo”, en palabras de Hutcheon, es, por lo tanto, una parte constitutiva central de la retórica del fenómeno.

En la misma línea de los planteamientos de Sperber y Wilson en torno a la “mención” y el “empleo”, Hutcheon plantea que la variación pragmática de los significados otorga la posibilidad de visualizar la vacilación en la decodificación del receptor, quién se ve forzado a negociar una interpretación entre lo “dicho” (*said*) y lo “no dicho” (*unsaid*): “We can and do oscillate very rapidly between the said and the unsaid”. Hutcheon llama a este acto interpretativo el “movimiento hermenéutico” (1994: 58) que es llevado a cabo por el receptor de la ironía, proceso que rechaza, también, la antífrasis como constituyente único de la significación: “The inclusive model need not have built into it the restrictions of the standard semantic notion of irony as direct inversion –that is, as the simple opposite or contrary to be substituted for the literal meaning. Ducks are not the opposite of rabbits; they are simply other, different” (61).

Para Hutcheon, por lo tanto, la ironía genera una nueva capa de sentido a partir de lo que se puede inferir de los enunciados expresados, verbalmente o en forma textual,

pero que nunca se aclara explícitamente. Esta noción, que desde una visión literaria se refiere directamente al contenido de la narración, se reproduce en la forma en que la distopía vincula su ficción con los elementos del mundo referencial que pretende criticar. La relación irónica de la distopía con su referente directo se sostiene sobre el mismo patrón de duda hermenéutica que plantea Hutcheon, pues es justamente del contraste cognitivo que se produce entre el *hic et nunc* y sus posibilidades ficcionales que se genera la crítica. ¿Quiere decir esto que el tiempo especulativo distópico es necesariamente “contrario” al presente referencial? De ninguna manera. Si así fuera no existiría vinculación temporal ni verosimilitud textual y, por sobre todo, no podría existir ironía pues el significante ficcional o se separaría definitivamente de la realidad –como sucede en las novelas de fantasía– o se identificaría finalmente con esta –como sucede en el realismo. Más adelante, en la sección dedicada a los mundos posibles, ahondaremos en estas distinciones y nos abocaremos a distinguir los procedimientos narrativos a través de los cuales se establece la comunicación entre ficción y realidad.

Se produce así el vaivén ambiguo entre lo que ha y lo que no ha sucedido, que genera, a su vez, ese espacio en blanco del discurso que es en donde se gesta la ironía crítica de lo distópico. De esta forma, podemos plantear que el verdadero sentido de la distopía no se encuentra únicamente ni en su ficción ni en sus referencialidad, sino en ese “tercer producto semántico”, hijo de lo dicho y lo no dicho que nace de su configuración retórica.

A modo de síntesis, podemos concluir que la distopía opera, retóricamente, bajo principios de encubrimiento y disimulación que apartan el sentido crítico de la obra del lector y requieren de su interpretación para adquirir coherencia. La forma en que esto se lleva a cabo es a través de estrategias narrativas en donde lo que se pretende criticar de la sociedad es expresado ficcionalmente en términos positivos, imagen que eventualmente, a medida que la narración progresa, comienza a revelarse como una falacia.

De esta forma, podemos aseverar que la retórica distópica funciona en dos niveles discursivos: intratextualmente, a través del establecimiento de las sociedades ficcionales (y sus propios discursos) que funcionan como la gran máscara de la crítica de la obra, y extratextualmente, a través de los procedimientos interpretativos en que estos contenidos son recibidos por el lector y eventualmente conectados con su propia experiencia. A partir de aquí nos dedicaremos específicamente a determinar cuáles son los elementos intratextuales de la retórica irónica que permiten establecer la primera capa de sentido falaz al interior de la distopía, reservando para más adelante la discusión en torno a los

procedimientos extratextuales que determinan el establecimiento del sentido de los contenidos de la narración.

3.1.1. Apertura retórica y “genre blending”

Antes de entrar de lleno en la configuración del discurso distópico intratextual, debemos reconocer que el proponer un modelo de lectura del fenómeno a partir de su configuración retórica nos obliga a aceptar una implícita apertura de este a estructuras narrativas versátiles y flexibles, tanto en términos de género como de configuración poética. Esta perspectiva nos lleva a resaltar dos características propias de la retórica distópica: primero, su permeabilidad estructural, necesaria para la adquisición o “apropiación” de recursos de estilo narrativos, y, en segundo lugar, su voluntad retórica metalógica.

La primera cuestión nos interesa porque la discusión respecto a la versatilidad genérica determina la posibilidad de la distopía de acceder y experimentar con diversos recursos del lenguaje. Particularmente interesante resulta esto al constatar que la narración distópica, salvo por la recursividad temática y formal de la tradición de la ciencia ficción, no expresa un rechazo explícito a formas poéticas indirectas alternativas de representar la sociedad, lo que la hace al menos potencialmente abierta a influencias provenientes de otros géneros de la literatura.

La segunda particularización relativa a la retórica metalógica de la distopía se desprende de la hibridación genérica y apunta a aclarar cómo el desplazamiento lógico de los contenidos condiciona la ya mencionada retórica irónica de la escritura. Este es un acápite, si bien breve, necesario, pues permite establecer con claridad que el tono de la distopía no es metasemático, sino, como diría Hutcheon, uno basado en una relación de diferencia entre lo expresado y el sentido de la expresión.

Podemos resumir el primer problema retórico en torno a los límites estructurales de la distopía en que si se admiten fronteras móviles y permeables para el mismo, las taxonomías establecidas pierden credibilidad con el tiempo y se vuelven obsoletas, mientras que, por el contrario, si no se admite la mixtura, las mismas taxonomías corren el riesgo de volverse no representativas, rígidas o limitantes de un fenómeno ya de por sí muy amplio e interdisciplinario. El hecho de que existan posiciones divergentes al interior de la Academia atestigua que este es, aún, un tema sin resolver.

La propuesta taxonómica de Sargent, que ya hemos examinado en detalle anteriormente y que es la más aceptada dentro de los círculos académicos, enfoca el asunto de los límites estructurales del utopismo literario desde la definición de género, posición por la que opta de forma absoluta:

Against Baccolini I insist that boundaries are still necessary. I am aware that they are more problematic than ever, but I am forced to conclude that without boundaries, we do not have a subject.

The most important boundary question is that of form. Scholarship on this aspect of utopianism must begin by treating it as a literary genre. Utopias are fiction even when they do not use one of the many fictional forms. (Sargent, 1994: 12)

La propuesta con la que polemiza Sargent, abierta a la permeabilidad y constante transformación de las formas literarias, es la que Baccolini establece en “Gender, Genre and Dystopia” en 1992 como una de las características centrales del movimiento cultural del siglo XX desde lo eutópico a lo distópico, posición que comparte con Jane Donawerth, quien la resume de la siguiente manera:

The borders of utopia and dystopia as genres are not rigid, but permeable; these forms absorb the characteristic of other genres, such as comedy or tragedy. In this sense, dystopia as a genre is the ideal site for generic blends. Conservative forms are transformed by merging with dystopia, a merge that forces political reconsideration, and traditionally conservative forms can progressively transform the dystopian genre so that it pessimism shifts from being resigned to being militant. (Donawerth, 2003: 29)

Ambas posiciones, si bien no encuentran acuerdo en torno a la ubicación específica de lo distópico, coinciden en describir la forma literaria como un “género” en sí misma (Donawerth) o parte de uno mayor (Sargent). Si bien no estamos de acuerdo con esta definición genérica, confusa y demasiado conveniente para los intereses teóricos particulares de la escuela cultural, aplazaremos su evaluación para más adelante para enfocarnos en lo que Donawerth y Baccolini denominan “*genre blending*”.

La hipótesis de las investigadoras plantea que la distopía sería una forma literaria en constante proceso de transformación a través de la apropiación o absorción de recursos literarios, narrativos y poéticos, propios de otros géneros. Esta capacidad de “adaptación” de la distopía, en palabras de Donawerth, le permite asimilar y transformar formas establecidas ajenas a sí misma para, mediante su influencia, modificar la siempre maleable estructura del relato distópico. El ejemplo utilizado es con la forma “conservadora” de la sátira clásica, adaptada y actualizada en la distopía moderna según la autora (2003: 40).

Otro ejemplo importante de absorción de estrategias retóricas lo podemos encontrar en la “apropiación” del recurso del extrañamiento, famoso en la teoría de la

literatura desde Todorov en adelante. La integración del concepto al interior de la teoría literaria utopista se la debemos a Darko Suvin, quién habla tanto desde la crítica cultural como desde la teoría de la ciencia ficción:

Utopia will be defined as the construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a *radically different principle* than in the author's community; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis; it is created by social classes interested in otherness and change. (Suvin, 2003: 188)

Inicialmente descrito por Shklovski como una estrategia literaria no mimética, el recurso literario del extrañamiento se volvió una idea mucho más reconocida a partir de la descripción del “*unheimlich*” (literalmente: lo “no familiar”) de Freud, concepto que fue utilizado en teoría literaria para describir el proceso de contacto y posterior rechazo/miedo/espanto del lector frente a una obra: “Frente a este tipo de relatos estarían aquellos en que se produce el efecto de lo ominoso [...], que se produce cuando nos alejamos del lugar común de la realidad y nos enfrentamos a lo *impossible*, cuando, como dice Freud, aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por simple fantasía” (Roas, 2011: 48).

En el caso de la distopía el objetivo del extrañamiento tal como lo describe Suvin es diferente; mientras lo fantástico pretende cuestionar los “límites de la realidad” mediante la subversión de los mismos (Roas, 2011: 107), a la distopía le interesa volver visibles discursos de que se han oscurecido dentro del espacio de la cultura, representándolos irónicamente (sea en forma grotesca, hiperbólica, paródica, etc...) con la finalidad última de generar una crítica de la realidad contextual a partir de estos.

El extrañamiento de Suvin, además, posee la cualidad específica de ser “cognitivo”, lo que da a entender que el efecto se genera justamente a partir de una sensación de ominosidad que se encuentra directamente expresada en clave racional. Por esta razón es que la ciencia ficción, que toma sus bases de la racionalidad cartesiana –esté o no de acuerdo con estas, las tense, o violente hasta el paroxismo absoluto–, representa la forma literaria ideal para manifestar un extrañamiento de semejante orden. Para el caso de la distopía, diríamos que este extrañamiento se encuentra adaptado aún más específicamente al orden del discurso, dado que, como veremos más adelante al examinar la noción de “novum discursivo”, la alteración especulativa de lo distópico no se produce preponderantemente en el plano de la realidad física, sino en la dimensión discursiva de la sociedad, lo que constituye una forma muy especial de extrañamiento cognitivo derivado,

justamente, de la irracionalidad que se esconde en la retórica intraliteraria del discurso distópico.

Volviendo sobre la idea flexibilidad estructural de Donawerth y Baccolini, podemos señalar, entonces, que a la base del planteamiento del “*genre blending*” está la idea de que la distopía no debe ser comprendida como un género, sino como un proceso retórico complejo. Luego, procede que para hablar de los límites del proceso retórico debamos hacerlo dentro de sus propios términos y no a partir de las arbitrarias convenciones de uno u otro género literario.

Al denominar la ironía como el recurso retórico principal de la distopía, implícitamente hemos aceptado que el mecanismo a través del que opera toda la narración es el metalogismo; es decir: “[...] metáboles que actúan sobre la lógica del discurso, categoría vecina de las antiguas «figuras del pensamiento»” (Ballart, 1994: 273). Al decir esto sugerimos que el verdadero “acto” retórico de la distopía se encuentra no en la forma en que condiciona el significado de los elementos narrativos, sino como estos solo pueden adquirir sentido a través de una relación interpretativa específica entre la lógica de la narración y la del lector.

El metalogismo irónico, aplicado sobre el texto distópico, nos da a entender que los planteamientos sociales de la narración no mantienen una doble significación, sino que la significación es la misma en ambos niveles (ficcional y referencial), solo que se encuentra subvertida por la aplicación de una lógica discursiva que es diferente a la del receptor/lector. El centro de esta disrupción lógica es lo que constituye el discurso distópico intraliterario sobre el que nos extenderemos más adelante.

Esta diferenciación distingue, por lo tanto, entre mecanismos metalógicos y metasemáticos, separando como procedimientos retóricos diferenciados la ironía de la metáfora o la alegoría. Como diría Hutcheon al respecto: “The major distinction to be made, as in the case of metaphor, is that allegory relies on an ‘aptly suggestive resemblance’ between the said and the unsaid, while irony is always structured in a relation of difference” (1994: 65).

A partir de esto podemos plantear que la distopía no puede constituirse como metáfora de la realidad, pues de ser así la sociedad ficcional solo existiría como una representación semántica indirecta de la referencial y no como una sociedad autónoma e independiente. La retórica irónica de lo distópico, de hecho, determina para su constitución no solo que los semas narrativos deban mantener su independencia ficcional-

textual, sino que, además, deben encontrarse expresados narrativamente de forma tal que no pueda suponerse una actitud ilocutiva alegórica por parte del autor.

El peligro de una distopía alegórica estriba en que al constituirse como tal, pierde su dimensión literal y pasa a constituirse solo como un relato de orden figurativo. En otras palabras, los significados ficcionales pierden su autonomía y función ficcional para convertirse solamente en significantes alterados poéticamente de significados referenciales, lo que va absolutamente en contra de la forma distópica.

A pesar de esto, consideramos, como la Escuela de Lieja, que es posible establecer una relación de convivencia entre los procedimientos metasemáticos y los metalógicos: “Los metalogismos en particular son procedimientos, operaciones, maniobras, que pueden repetir una operación metasémica y que pueden, también, aunque menos frecuentemente, prescindir de metasememas” (Grupo μ en Ballart, 1994: 274).

En el caso de una novela completa la palabra clave es “jerarquía”. Si el tono general y el procedimiento retórico de la ficción distópica se ajusta a los parámetros de la alteración del sentido lógico del discurso y no privilegia, en cambio, la sustitución semántica, podríamos admitir la presencia de diferentes elementos metafóricos o alegóricos al interior de la distopía, siempre y cuando estos no implicasen la alteración del modelo retórico principal.

A partir de esta relación jerárquica se podría argumentar que la competencia entre ironía y metáfora, de hecho, potencian una mayor profundidad interpretativa en la narración. Por ejemplo, es posible a través de la lectura de *The Handmaid's Tale* establecer una interpretación alegórica entre la revolución heroica de la protagonista (y el restablecimiento de lo femenino en una sociedad típicamente patriarcal) y el discurso oficial del feminismo (relación, por cierto, explícita en otros textos de la época), pero a la luz de las “*Historical Notes*”, la relación de semejanza se convierte en una de diferencia y la lucha revolucionaria deja de cumplir su objetivo a la luz de la irónica absorción de esta por parte de la historia oficial. De la misma forma, el sueño de Ruth y Tommy en *Never let me go* es que su arte, como metáfora del alma, les permita ser reconocidos como humanos a pesar de su condición posthumana, esperanza que es nuevamente convertida en ironía al constatar los fracasos burocráticos de Halisham y el hecho de que su búsqueda, en lugar de liberarlos, les enseña que nunca tuvieron ni tendrán oportunidad de ser libres.

La utilización de los recursos alegóricos, como también de la sátira, la hipérbole, el extrañamiento y la catacresis, entre otros muchos, revelan la capacidad de la distopía para acceder y hacer uso de estrategias narrativas con fines retóricos que van mucho más allá

de las limitaciones estructurales y formales del género de la ciencia ficción. En teoría, mientras la constitución metalógica de la narración se mantenga inalterada, el discurso literario distópico puede construirse por medio de la combinación de cualquier tropo, figura literaria o poética que no anule el efecto de identificación y rechazo que el movimiento entre lo dicho y lo no dicho de la ironía provoca; es decir, mientras las estrategias discursivas estén subordinadas y respondan al dictamen de lo irónico y del efecto crítico distópico, no deberían existir restricciones de estilo ni forma para el fenómeno.

Podríamos elaborar una larga lista de recursos literarios que la distopía subordina de diversas maneras, pero con estos breves ejemplos ha quedado claro que gracias a un sistema de jerarquía estilística funcional la estructura permeable del discurso distópico otorga a los lectores infinidad de combinaciones posibles y, más importante aún, a la distopía misma, como fenómeno literario, de una independencia y especificidad funcional usualmente poco reconocida.

3.2. Discurso distópico intraliterario: la lógica

Dado que hemos establecido que el encubrimiento retórico de la distopía se establece a partir de una alteración en la lógica del discurso interpretativo que contextualiza los enunciados, es necesario identificar de qué forma y cómo se produce dicha alteración. La importancia del metalogismo discursivo se encuentra, específicamente, en la constitución del discurso distópico intraliterario, puesto que las sociedades ficticias se construyen y operan principalmente en base a principios discursivos propios que alteran los procedimientos lógicos de significación como los conocemos.

Uno de los ejemplos que muestra con mayor claridad la alteración del orden lógico desde un plano de orden discursivo es el clásico “doble pensamiento” orwelliano tal y como es presentado en *1984*. Se trata de una práctica política y social del principio de ambigüedad que rige a la ironía –y que por tanto la produce– en donde se expone con claridad la arbitrariedad y convencionalidad del paradigma lógico distópico. Sin comprometer en ningún momento la verosimilitud del relato, las políticas de control estatal al interior de la narración de Orwell (la mayor parte de las veces exageradas hasta el punto del totalitarismo), obedecen a redes causales que se explican discursivamente en su irreductible simbiosis con una ideología extremista representada por el Partido Único.

Ejemplos de este tipo de discurso son los eslóganes contradictorios, los silogismos falaces, la deshumanización arbitraria e institucionalizada de parte de la raza, la censura de la historia y su registro, la abolición de los derechos humanos básicos, entre muchos otros. La justificación para este tipo lógica desviada la podemos encontrar en lo que Daniel Lei denomina “doxología”: “un tipo de saber opinativo, que luce más por la apariencia, la elocuencia formal, los lugares comunes, el impacto *ad hominem* y *ad populum* y que tiene que ver muy poco con la verdad, aunque se asevere permanentemente que se trata de ella” (2002: 57).

La distinción que detalla Lei nace de la diferenciación entre dos tipos de formas de decodificar el universo: la *episteme* y la *doxa*, siendo la primera la representante de la “verdad” de acuerdo a los paradigmas griegos de absoluto reconocimiento empírico, mientras que la segunda se corresponde con el ejercicio de la sofística y la práctica discursiva de disfrazar lo aparente como cierto, procedimiento que se emparenta bastante con las bases retóricas de lo irónico.

Si bien la perspectiva de Lei es estrictamente filosófica y en esto es profundamente clásica al momento de afrontar concepciones problemáticas como “verdadero” o “falso”, nos interesa su distinción entre epistemología y doxología porque describe perfectamente el funcionamiento del discurso distópico intraliterario. A través de diferentes estrategias discursivas, la distopía disfraza de cierto y empírico procesos históricos, políticos y sociales que no solo no han acontecido, sino que puede que nunca lleguen a suceder. Para lograr que dichos acontecimientos puedan ser percibidos por la audiencia como “posibles”, el discurso distópico debe hacer uso de herramientas doxológicas como el ya citado “doble pensamiento”, otorgando así categoría de *facto* a acontecimientos culturales que muchas veces solo cumplen una función al interior del texto como elementos retóricos irónicos o hiperbólicos.

El vínculo entre retórica y sociedad se produce en el momento en que un discurso doxológico, es decir, una opinión subjetiva, arbitraria, generalizada y vuelta popular, pasa a convertirse en ideología:

Pero *la* verdad así construida podría llamarse con mayor precisión *ideología*, esto es, un saber de integración total, donde las *cuestiones* filosóficas, transformadas en problemas de casuística, tienen canceladas su capacidad de construir nuevos interrogantes. Por eso, los paradigmas científicos y los sistemas filosóficos de legitimación (como el tomismo, el positivismo o el marxismo) han obrado históricamente como instrumentos de poder social tan pronto pasaron a incorporarse como parte del “sistema inmunitario” de la racionalidad imperante. (Lei, 2002: 66)

Jameson también está de acuerdo con el procedimiento doxológico de la transfiguración discursiva ideológica, si bien no es tan negativo como Lei al momento de asociarlo con el fenómeno utópico, llegando incluso a plantear que: “[...] perhaps it is imposible to write the Utopian text in the first place without its infusion by such ideological or wish-fulfillment impulses” (2005: 52). La perspectiva de Jameson se asemeja mucho a lo que Bloch propone en *Das Prinzip Hoffnung* y al papel del pensamiento “anhelante” como propulsor y catalizador de la voluntad utopista, evidentemente escapando de un mero procedimiento textual para referirse a la actividad utopista como un acontecer cultural. Así, mientras Lei considera la doxa como contraria a la episteme y, por tanto, más lejana de la “verdad”, Jameson articula su argumento desde un contexto en donde la verdad no es nada más que una interpretación, parte de un discurso autorizado por un poder vuelto hegemónico. Siguiendo la lectura de Althusser, parafrasea su definición de ideología como el camino que toda doxología ha de seguir: “[...] the Imaginary relationship of the subject to its Real conditions of existence” (2005: 49).

Es justamente esta “relación imaginaria” que para Althusser y Jameson determina la función principal de la ideología lo que en la distopía se encuentra alterado. Las condiciones de la relación han cambiado, pero no han cambiado, en palabras de Lei, para acercar al ser humano a una mejor y más completa realización de sí mismo y del mundo en el que habita, sino, por el contrario, para satisfacer los objetivos de diferentes grupos que, lejos de interesarse por la verdad, solo buscan su propio beneficio.

La lógica del discurso distópico, por lo tanto, no es la lógica ni del empirismo ni del racionalismo, sino la lógica de la opinión y del poder. En el trasfondo de esta sugerencia duerme la noción de que la lógica distópica es profundamente autoconsciente y que su prefiguración se encuentra siempre predeterminada por factores humanos no naturales ni, mucho menos, trascendentales. Así, cuando Winston Smith admite finalmente que $2+2=5$, lo que está admitiendo no es que la lógica de la realidad ficcional se haya quebrado de forma tal que un enunciado como ese pueda ser cierto, sino que ese enunciado falaz contiene en su expresión la verdad opinativa de un grupo, un sector o, inclusive, una persona que se beneficia de una u otra manera manteniendo la verdad bajo su control. Se revela, por lo tanto, que todo discurso sobre la lógica de la realidad, lejos de establecerse como verdad, simplemente valida posiciones de poder establecidas.

En términos textuales, este proceder discursivo faculta la alteración metalógica que la ironía requiere para funcionar en la narración, principalmente en un plano de adjetivación valórica (entendiendo esto como como valor argumentativo). En otras

palabras, el adjetivo calificativo “bueno” no deja de significar en la narración algo “deseable,” “positivo”, o en términos más amplios, “beneficioso”, sino que, dada la alteración lógica producida por la constitución de un discurso doxológico, pasa a vincularse calificativamente con elementos del discurso que, de acuerdo a la lógica referencial, resultan incoherentes.

Vale la pena repetir que esto no significa que acontezca un intercambio objetivo de los significados semánticos de las palabras. En la distopía “bueno” nunca se convierte en “malo”, sino que, a través de la narración, se deconstruye el encubierto acto argumentativo de la calificación, revelando en el proceso la relatividad inherente al concepto y su dependencia final a la lógica del discurso de quién establece los valores convencionales de los enunciados.

A partir de esto podemos establecer una relación de determinación entre la lógica, el discurso social y el establecimiento de la sociedad, dado que es justamente a partir de la variación en los planteamientos lógicos del mundo ficcional que se produce un nuevo discurso social acorde a estos que, eventualmente, lleva a la creación de la sociedad distópica presentada en la narración. Sin embargo, esto no explica cómo es que se produce o qué motiva el desplazamiento lógico inicial del discurso, explicación que debemos buscar en la proposición de otro tipo de elemento retórico-narrativo específico.

3.3. Discurso distópico intraliterario: el “novum discursivo”

Cuando nos preguntamos respecto a qué motiva o justifica el establecimiento del discurso distópico intraliterario, lo que nos estamos cuestionando es la credibilidad del mismo. La sociedad distópica debe convencer al lector de que opera bajo principios discursivos alternativos a los suyos propios, por lo que el factor de la verosimilitud toma especial relevancia al considerar este aspecto. Dado que las sociedades pesadillescas nacen en gran medida a partir de una variación en criterios de posibilidad —en cuanto se trata, efectivamente, de narraciones especulativas—, es responsabilidad de la narración establecer cómo estos diferentes criterios afectan la configuración discursiva de los organismos sociales presentes en la narración. En otras palabras, toda distopía debe encontrar una razón para explicar el desplazamiento lógico de su discursividad interna. Si dicha razón no es plausible o no se encuentra explicada adecuadamente, se corre el riesgo de que todo el discurso distópico intraliterario se desmorone por falta de bases.

La mejor forma de expresar cómo se construye la verosimilitud intraliteraria del discurso distópico es tomando prestado un concepto que Darko Suvin utiliza para definir el elemento central de la ciencia ficción como género: el “novum cognitivo”. De acuerdo a Suvin, el novum es: “[...] a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality” y luego agrega: “I mean a novelty entailing a change of the whole universe of the tale, or at least of crucial important aspects thereof” (Suvin 1980: 142).

En esencia, el novum busca explicar la integración de un elemento “nuevo” al interior de un sistema narrativo (entiéndase con esto, un universo ontológico) ya familiar. Por esto es que Suvin lo considera una categoría primariamente histórica (pues siempre ha existido novedad en la historia de la humanidad) y secundariamente estética (154). Al interior de una narración, el novum cumple la función de un catalizador de todo lo que es posible concebir como “diferente” del mundo referencial (y por tanto, “nuevo”) al interior de un mundo ficcional. En síntesis, se trata de una especie de “*aleph*” metaliterario que resume con su presencia todo lo que hace a ese mundo una variación ficcional de la realidad contextual, es decir, lo que otorga a la narración su cualidad especulativa.

Si bien Suvin advierte que toda metáfora poética es, en esencia, un novum en mayor o menor medida (142), solo en la ciencia ficción este recurso se vuelve tan importante como para justificar toda la extensión de un universo ficcional. El planteamiento del teórico asevera que toda narrativa de ciencia ficción podría, al menos en teoría, ser reducida a un núcleo metafórico que justificara su existencia; esto debido a que los diferentes “nova” producidos por la ciencia ficción deben, por regla, poseer una estrecha relación con la lógica racional, dado que esto los acerca al mundo real que comparten el autor y la audiencia:

[...] the validation of the novelty by scientifically methodical cognition into which the reader is inexorably led is the *sufficient* condition for SF. Though such cognition cannot, in a work of verbal fiction, be empirically tested either in the laboratory or by observation in nature, it *can* be methodically developed against the background of a body of already existing cognitions, or at the very least as a ‘mental experiment’ following accepted scientific, i.e, cognitive, logic. (Suvin, 1980: 143)

Nuestra perspectiva, si bien reconoce la importancia de los elementos formales narrativos, concibe el novum más como un elemento retórico que uno estructural, es decir, más como una estrategia discursiva que narratológica. Esto no quiere decir que desechemos la importancia “material” del novum sino que proponemos un correlato “inmaterial” presente en las narraciones distópicas que Suvin solo sugiere en su texto de

1980: “A SF narration is a fiction in which the SF element or aspect, the novum, is so central and significant that it determines the whole narrative logic (or at least overriding narrative logic) regardless of any impurities that might be present” (147).

Para Suvin un novum puede abarcar desde un simple objeto hasta una realidad espacio-temporal compleja, siendo el requisito principal que este genere una transgresión entre la realidad del lector y la ficcional que vaya más allá de una mera diferencia cultural entre las dos, operando en la narración (es decir, determinando) un cambio óptico de todo el universo conocido por el lector (147). Las consecuencias de un cambio tan extremo y radical separarían la realidad del lector de la ficcional a tal punto de generar un universo “alternativo”, o, como aquí lo hemos dado de llamar, una “divergencia especulativa”⁵⁵.

Para la distopía, particularmente, esta “transgresión óptica” que determina el punto de separación entre la realidad y la ficción, se da la mayor parte de las veces en el reino de las ideas más que en el material. Toda la lógica intraliteraria del sistema distópico rara vez es elaborada a partir de un elemento material exclusivo, siendo mucho más frecuente, en cambio, que exista un giro en la actitud o percepción frente a la realidad discursiva del mundo por parte de la humanidad, alterando la dimensión física solo como una consecuencia de un previo cambio de orden político, social o económico⁵⁶.

En otras palabras, planteamos un modelo alternativo al ideado por Suvin. Para el crítico es el novum el que determina los nuevos discursos de la sociedad ficcional, mientras que, a nuestro parecer, en la distopía el procedimiento tiende a funcionar a la inversa: son los nuevos discursos de la sociedad –“nova discursivos”, por lo tanto– los que determinan la administración de absolutamente toda materialidad. Así, aun cuando puede existir un correlato material en el universo ficcional, el novum distópico se encuentra la mayor parte de las veces representado por una nueva perspectiva o visión respecto a la realidad contextual que separa al lector de la obra y genera el proceso de extrañamiento cognitivo.

Otra particularidad del novum discursivo distópico es que debe, casi por regla, tener algún tipo de repercusión sobre el colectivo humano. Para que una obra sea distópica, ya lo hemos dicho en reiteradas ocasiones, debe enfrentar al ser humano con su entorno

⁵⁵ El novum es sin duda el principal mecanismo responsable del efecto del “extrañamiento cognitivo” que ya hemos mencionado. Esto se produce dado que a través del contacto del personaje con el novum, el lector es capaz de entrever las diferencias radicales entre su realidad y la de la ficción. El resultado es el alejamiento y reconocimiento simultáneo de dicha diferencia: el extrañamiento cognitivo.

⁵⁶ Indudablemente existen excepciones a la regla. En *Never let me go* la clonación actúa como novum material de la narración que lleva al posterior desarrollo del “novum discursivo” de la Inglaterra ucrónica de Ishiguro que genera el discurso distópico que atrapa a los protagonistas en la tragedia de sus propias vidas. Sin embargo, aún en narraciones en donde la materialidad determina la discursividad social, el foco siempre estará puesto en este último elemento, siendo el aparato físico nada más que una excusa narrativa para llevar a la descripción de la sociedad.

social en espacios de interacción públicos. Historias personales o anecdóticas, por mucho que utilicen objetos o creen escenarios pesadillescos proclives a ser clasificados como nova, mientras no representen un conflicto entre el ser humano y su realidad social no podrán ser nunca narraciones distópicas.

El novum discursivo debe operar en un espacio de visibilidad relevante para la narración y debe hacer ejercicio de un poder que le permita poseer vigencia al interior del mundo ficcional, generalmente en la forma de leyes o nuevas guías morales, ideológicas, filosóficas o éticas. Esa es la forma en que la transgresión óptica de Suvin se manifiesta en las distopías: apropiándose de espacios que el lector habita y transformándolos en lugares inhabitables e inidentificables para la audiencia. El correlato material, como ya se ha señalado, son generalmente nova propios de los universos ficcionales en cuestión ya alterados por nova discursivos específicos: el Gran Hermano de *1984*, nacido del novum discursivo de la hipervigilancia, el *soma* de *A Brave New World*, producto del novum discursivo de la felicidad inmanentista, los bomberos de *Fahrenheit 451*, resultado del establecimiento de un novum antihistórico, la fórmula de la simultaneidad del Dr. Shevek en *The Dispossessed*, producto del novum de la ciencia como ideología, los mecanismos de opresión sexual en *The Handmaid's Tale*, producido a partir del novum del control de la especie, etc...

Resumiendo: para que exista una distopía no es necesario que existan viajes espaciales, mutantes, máquinas del tiempo ni ningún tipo particular de “*gadget*” propio de la ciencia ficción. Lo que sí es fundamental que exista en toda distopía es un discurso distópico que: a) hable sobre la distopía, la defina y justifique su existencia intraliterariamente y, b) modifique el paradigma lógico-racional del universo ficcional en comparación con el referencial, por lo que de existir un novum literario este será, generalmente, primero discursivo y en segundo lugar material.

Orwell y Bradbury, más que Huxley, hacen sendos usos de nova discursivos distópicos que pretenden justificar un nuevo orden de mundo mediante una alteración de la percepción del mismo en base a estrategias discursivas. Si el novum de la ciencia ficción es básicamente una metáfora, el novum discursivo de lo distópico puede ser expresado sintética y simbólicamente como una falsa analogía (“guerra es paz” en el caso de Orwell, “conocimiento es peligro” para Bradbury, “matar es vivir” en la mayoría de las distopías postapocalípticas, etc...) o un silogismo igualmente falaz en caso de propuestas más parabólicas, irónicas o alegóricas (el novum de *Neuromancer*, por ejemplo, no está en el

prostetismo posthumanista ni en la presencia del ciberespacio, sino en un complejo silogismo cultural que define toda la experiencia del capitalismo tardío como distopía).

En el caso de representaciones distópicas híbridas, como las de Atwood o LeGuin, los *novum* discursivos tienden a estar oscurecidos por la contraposición entre diferentes discursos de poder, por lo que el *novum* central está tanto en la confrontación dual de estos diferentes discursos (Urras vs Anarres), como en la dialéctica, es decir, la relación oposicional que estos generan en su diálogo.

El concepto del “*novum* discursivo”, como se ve, es central para la composición coherente y verosímil del discurso distópico intraliterario. Sin embargo, es claro también que esta discursividad no puede mantenerse ligada únicamente al texto. Tal como plantea Hutcheon y Ballart, la ironía retórica trasciende, con creces, la dimensión literal del texto y se expande sobre los diferentes confines de la discursividad cultural, sobre la que actúa y opera tanto a favor como en contra.

Los planteamientos críticos de la forma distópica, por lo tanto, tienen también una importante dimensión extraliteraria que es necesario desatacar. Evidentemente esto nos retrotrae a los discursos culturales y, en especial, a los planteamientos del discurso utópico. Sin embargo, como ha quedado evidenciado por el análisis al discurso intraliterario, está claro que lo distópico no representa una simple reproducción actualizada y acrítica de los puntos de vista optimistas del pasado. Las sociedades distópicas, construidas en base a principios de control, abuso del poder y establecimientos políticos totalitarios, revelan una problematización importante de los antiguos principios utópicos a partir de la inserción de la ideología en la narración. A continuación, pues, nos extenderemos sobre el asunto de la problemática que existe entre los discursos culturales utopistas e ideológicos, buscando establecer el lugar que la distopía habita en medio de esta disputa.

3.4. Problemática discursiva extratextual: ideología y distopía

Antes de adentrarnos en la discusión teórica entre ideología y distopía es necesario recalcar que esta se sostiene sobre definiciones de orden funcional y filosóficas, muy diferentes a las distinciones formales literarias a las que hasta ahora nos hemos remitido. No es, por tanto, el contenido de las obras lo que es realmente importante en este apartado, sino su interacción con el resto de los discursos culturales que se encuentran operando en la realidad referencial a partir de las variadas expresiones posibles del impulso utópico en

la literatura. A partir de este contacto, pues, podremos evidenciar la verdadera dimensión extraliteraria de lo distópico como parte de un discurso cultural situado.

En términos generales, el discurso utópico y el ideológico representan las dos caras de la imaginación por el porvenir, una centrada en la evolución del presente y, la otra, preocupada de su estabilidad a lo largo de la historia. La negociación entre estas dos visiones del futuro depende, en gran medida, de la esperanza que se tenga puesta en este y en la forma en que esta esperanza es liberada o manipulada por los poderes fácticos de la sociedad.

El núcleo del conflicto está en que ambas posiciones se construyen como metodologías discursivas contradictorias para afrontar los problemas del devenir histórico. Marx y Engels, por ejemplo y desde una posición estrictamente ideológica, no veían una comunicación directa entre su ideario y los procedimientos establecidos por las eutopías socialistas de Owen, Fourier y Saint-Simon, considerando el idealismo de las mismas tremendamente peligroso. Su posición, en cambio, reposaba sobre la idea de una dialéctica histórica en donde tras el inevitablemente establecimiento de un grupo en el poder, otro grupo, nacido del inconformismo frente al orden hegemónico, eventualmente se haría con el mismo y potenciaría un equilibrio histórico entre las fuerzas conservadoras y las liberales.

Marx y Engels, sin embargo, no llegaron nunca a leer las nuevas eutopías y distopías del siglo XX ni a concebir los métodos escépticos y profundamente irónicos y críticos de sus autores. La confianza en la dialéctica histórica, especialmente tras el establecimiento definitivo del sistema neoliberal en Occidente y el fracaso absoluto de los sistemas de izquierda derivados en gran medida de la corrupción de los ideales del movimiento, se ha quebrado inapelablemente y las formas distópicas son una prueba de esto.

El papel que la distopía juega en este escenario es ambiguo. Ya hemos establecido con anterioridad que la voluntad transideológica, así como la variabilidad en el espectro de lo utópico y lo antiutópico, impiden la fijación de la forma narrativa distópica como estrictamente ideológica o estrictamente utópica. Más precisamente, la narrativa distópica, especialmente a partir de los modelos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, desarrolla una consciencia metadiscursiva que en lugar de alinearse con una u otra metodología discursiva, utiliza su espacio ficcional para confrontar ambas posiciones en una constante lucha. Así, lo distópico se preocupa menos de alinearse con una u otra posición, que

considera igualmente parciales y artificiales, y más de evidenciar los conflictos culturales e históricos derivados de la incomunicación entre estos dos conceptos.

Ideologie und Utopie (1929), del sociólogo húngaro Karl Mannheim, fue el primer texto teórico en abordar de forma explícita la problemática existente entre estas dos visiones del porvenir. Contemporáneo de Lukács y lector asiduo, al igual que admirador, de la obra de Marx y Engels, pero profundamente influenciado por el método sociológico de Weber, muchas de sus reflexiones pueden rastrearse como desviaciones del rechazo original del marxismo frente a los planteamientos del socialismo utópico de mediados del siglo XIX en un intento por reivindicar el pensamiento utópico al interior del ideario marxista. Su mayor aporte fue la claridad metodológica con la que identificó y describió la funcionalidad social de los conceptos de ideología y utopía al interior de su propio sistema de análisis denominado “sociología del pensamiento”.

El análisis de Mannheim comprende tanto a la utopía como a la ideología como sistemas: “[that] contain within itself the whole system of thought representing the position of the thinker in question and specially the political evaluations which lie behind this system of thought” (Mannheim, 1954: 177). De esta forma, la función principal de cualquier sistema ideológico o utópico es la de vincular las ideas de un determinado grupo humano con la situación social con la que este se identifica: “We begin to treat our adversary’s views as ideologies only when we no longer consider them as calculated lies and when we sense in his total behavior an unreliability which we regard as a function of the social situation in which he finds himself” (1954: 54).

Estas ideas predeterminadas por la situación social influyen a su vez en la percepción de la realidad de los individuos, lo que de acuerdo a los planteamientos del húngaro puede generar nociones a favor de la misma o en contra: “All those ideas which do not fit into the current order are ‘situationally transcendent’ or unreal. Ideas which correspond to the concretely existing and *de facto* order are designated as ‘adequate’ and situationally congruous” (1954: 175).

Tanto ideología como utopía formarían parte del primer grupo de “ideas trascendentes”, pero la diferencia radical entre ambas estaría en el hecho de que mientras las utopías logran o promueven el cambio del sistema o *statu-quo* imperante, las ideologías no lo consiguen: “Ideologies are the situationally transcendent ideas which never succeed *de facto* in the realization of their projected contents” (175).

Las utopías, por lo tanto: “[...] are not ideologies in the measure and in so far as they succeed through counteractivity in transforming the existing historical reality into one

more in accord with their own conceptions” (176), diferenciación que genera un binarismo irreconciliable entre las dos posibilidades, proponiendo que toda idea puede ser ideológica o utópica dependiendo exclusivamente del criterio de aplicabilidad fáctica de las mismas sobre la sociedad empírica en que dichas ideas entran en acción.

Sin embargo, dada la definición maleable de la realidad con la que esta teoría opera (“[...] a concrete historically and socially determined reality which is in constant process of change” [179]), Mannheim reconoce que toda idea, ideológica o utópica, será determinada como tal dependiendo exclusivamente del punto de vista desde donde se examine, concluyendo así que: “It is always the dominant group which is in full accord with the existing order that determines what is to be regarded as utopian, while the ascendant group, which is in conflict with things as they are, is the one that determines what is regarded as ideological” (183).

Esta dualidad pone de relieve la funcionalidad discursiva del ideario utópico, definida por Mannheim como una estrategia utilizada por el grupo social dominante para nombrar aquellos proyectos sociales “irrealizables” con la finalidad de mantener el *statu-quo* social inalterado. No es de extrañar entonces que la simpatía marxista del autor esté con lo que él denomina la “mentalidad utópica”, parte central de cualquier proyecto revolucionario, denunciando las ideologías como “a phenomenon intermediate between a simple lie at one pole, and an error, which is the result of a distorted and faulty conceptual apparatus, at the other” (54).

Mannheim reconoce cuatro tipos de mentalidades utópicas que se suceden históricamente: milenarista (*chilist*), liberal-humanitaria, conservadora y socialista-comunista. La mentalidad milenarista, rescatada de las prácticas religiosas que antecedieron e influenciaron a los socialistas utópicos durante el siglo XIX, estaría asociada a la “experiencia” utópica como un anhelo de quiebre individual con el tiempo presente e histórico hacia un nuevo tiempo derivado de la experiencia orgiástica religiosa, generando así una utopía donde “the imposible gives birth to the posible, and the absolute interferes with the world and conditions actual events” (192). De marcada prefiguración teológica, Mannheim vincula este tipo de idealización futura específicamente a la práctica religiosa anabaptista de Thomas Münzer durante el siglo XVI, a la que declara como “a step in the direction of modern revolutionary movements” (190) por su incisiva y revolucionaria práctica de movilidad social.

La segunda mentalidad utópica histórica es la liberal-humanitaria que, Mannheim sostiene, propone a la “idea” como producto lógico-racional guía de todo progreso

humano (197). De manufactura positivista, la idea revolucionaria del progreso mediante la razón es la forma en que el nuevo orden se hace presente, planteando la posibilidad de cambiar el mundo a partir del pensamiento exacto: “Socially, this intellectualistic outlook had its basis in a middle stratum, in the bourgeoisie and in the intellectual class” y luego agrega: “Bourgeoisie liberalism was much too preoccupied with norms to concern itself with the actual situation as it really existed. Hence, it necessarily constructed for itself its own ideal world” (199).

El movimiento paulatino de la expectativa milenarista a la liberal-humanitaria lleva a la mentalidad utópica a plantear la creación de la utopía como un proceso social y político más que una experiencia de epifanía religiosa espontánea, promoviendo por primera vez la idea de que la realización de la utopía occidental “is the culminating point of historical evolution” (202), llevada a cabo mediante el mito del progreso, tal como lo entiende Ruth Levitas. Los problemas de esta proposición ilustrada son los que hemos mencionado anteriormente como marcas de la experiencia moderna y que Mannheim resume en dos: poder y violencia.

Resulta interesante que, frente a este aparente fracaso del proyecto utópico ilustrado, Mannheim proponga como siguiente forma de mentalidad utópica la conservadora, a la que inicialmente niega cualquier posibilidad utopista dado que su conformismo la obliga a funcionar necesariamente como una ideología. La explicación que finalmente da el sociólogo es que la mentalidad conservadora produce una suerte de respuesta reactiva en los momentos en que las fuerzas desestabilizadoras utópicas promueven el quiebre del *statu-quo* actual: “Thus, there arises a counter-utopia which serves as a means of self-orientation and defence” (207).

Si recordamos la caracterización transideológica de las ironías distópicas, pensar en eutopías conservadoras como reacciones imaginarias a proyectos sociales revolucionarios, no resulta tan extravagante. Es, de hecho, posible plantear que con un leve cambio en la actitud narrativa aquello que es originalmente representado como ideal puede subvertirse literariamente en una parodia o sátira crítica del estancado modelo social imperante.

Como ya adelantamos al inicio de este capítulo, el componente transideológico permite equilibrar las fuerzas dispares de la energía utópica, moviendo el péndulo narrativo desde lo conservador a lo liberal (o de lo establecido a lo ascendente, en palabras de Mannheim) de forma ecuánime. Esta idea plantea la problemática sugerencia de que, en teoría, podrían existir distopías conservadoras, planteamiento que al menos superficialmente se opone a la idea de la lucha contracultural promovida por los estudios

utopistas. Si tenemos en cuenta, sin embargo, que todo proceso de “lucha contracultural” acontece dentro de un contexto narrativo que reconoce la polaridad utopía/ideología, queda claro que la inicial y simplista asociación de “contracultura” con “liberalismo” es falaz, pues, de establecerse un régimen liberal, la respuesta “ascendente” conservadora sería igualmente utópica en su caracterización.

La formulación de “contra utopías”, sin embargo, es un procedimiento que Mannheim detecta especialmente dentro de los sistemas de poder conservadores que gobernaron durante la modernidad. El mecanismo se basa en emular los planteamientos de los nuevos grupos sociales (que Mannheim había identificado durante el período ilustrado como “progresistas”), promoviendo supuestas “ideas” utópicas ya presentes en el sistema operante: “[...] they provided an intelectual interpretation of an attitude toward the world which was already implicit in actual conduct but which had not yet become explicit” (208). Con estas ideologías disfrazadas de utopías, el sistema político conservador progresista fue capaz, durante el siglo XIX en Europa y América, de promover como el mejor futuro posible la mantención implícita del sistema social que entonces ostentaba el poder. En otras palabras, en términos discursivos, el mejor futuro posible se convirtió en el presente.

La última forma de la mentalidad utópica es la asociada al proyecto socialista-comunista que, para Mannheim, comparte mucho con la idea liberal, al menos en teoría. Como esta, la mentalidad utópica socialista cree efectivamente que la utopía se encuentra en el futuro, derogando el procedimiento conservador de identificar el actual sistema como el “mejor posible”. A diferencia del liberalismo, sin embargo, que creía en el progreso como la única vía de evolución histórica, el socialismo plantea su utopía en un momento histórico específico: “the period of the breakdown of capitalist culture” (216).

Si para los milenaristas la esencia de lo utópico estaba en lo espiritual y la experiencia “fuera del tiempo” y para los liberales se trataba de un asunto intelectual y calculable, los socialistas sostienen que la base de su utopía es “a glorification of the material aspects of existence, which were formerly experienced merely as negative and obstructing factors” (217). La reinterpretación materialista de la sociedad, por tanto, tiene como prioridad la creación de un sistema económico acorde a las necesidades de los diferentes miembros de la sociedad desde el que emanaría, como una suerte de fuente de reciprocidad, la justicia social negada por el sistema liberal y sostenida por las falsas utopías conservadoras una vez quebrado el sistema imperante capitalista.

El modelo de mentalidad utópica de Mannheim, si bien provee un interesante panorama de comportamiento ideológico general en Occidente, ha sido criticado por su excesivo binarismo y estrechez conceptual. Ruth Levitas, por ejemplo, juzga la propuesta del húngaro como ineficiente, alegando que: “[...] the categorization of ideas into those that change and those that support the existing state of affairs is extremely crude. It leaves no space for ideas which may be neutral, or whose relationship to the present is ambiguous or paradoxical” y luego agrega en una suerte de nota de regreso a la realidad: “[...] actual utopias are contaminated with ideological elements” (2011: 87- 88).

Si bien el binarismo excluyente de la teoría de Mannheim resulta forzado, es exitoso al momento de poner de relieve la intrínseca naturaleza conflictiva de los modelos ideológicos y utópicos desde su funcionalidad como mantenedores o destructores del orden social establecido en el poder. Como Levitas, sin embargo, juzgamos que “a favor” y “en contra” son categorías demasiado simples para comprender la complejidad de procedimientos y modelos sociales que han cambiado ampliamente durante el tiempo y que han debido admitir el compromiso de muchos de sus ideales en el proceso para convertirse en fuerzas de cambio presentes en la sociedad occidental.

Aun así, esta separación más simbólica y conceptual que realmente práctica entre evolución vs estatismo, derivada de la fuerza original de la lucha de clases y la revolución en la teoría de Marx y Engels, se convertirá en un pilar fundamental para comprender la relación entre utopía e ideología que Paul Ricoeur retoma en 1975 durante sus *Lectures on Ideology and Utopia*.

El papel de Ricoeur es central en una discusión en la que “the words [ideology and utopia] were mostly used separately. [...] In his 1975 lectures on the subject, the French philosopher Paul Ricoeur brought them back together” (Sargent, 2010: 121). Como una continuación a la discusión iniciada por Mannheim, Ricoeur se integra al debate reconociendo los aportes centrales del sociólogo húngaro en torno a la configuración funcional, discursiva e histórica de los aparatos ideológicos y la mentalidad utópica.

Ricoeur le critica a Mannheim, al igual que Levitas, la amplitud de su concepto de ideología, tan vasto que se termina volviendo contra sí mismo y el que lo practica: “He [Mannheim] tried to enlarge the Marxist concept of ideology to the point where it becomes a perplexing concept, because it includes the one who asserts it” (Ricoeur, 1986: 159).

El problema de la autocontención del enunciante como parte de su enunciado ideológico genera, a juicio de Ricoeur, una paradoja donde “the concept is extended and universalized such that it involves anyone who claim its use” (159), impidiendo de esta

forma una evaluación confiable de la realidad, que Mannheim define desde un comienzo como “situada” y “distorsionada”.

El primer problema del francés al abordar el tema es uno de objetividad vs subjetividad. Ricoeur juzga que si bien Mannheim llega a reconocer que el poder de sus propuestas descansa en la noción de subjetividad evaluativa, pues toda ideología es un vínculo entre ideas y situaciones sociales y experiencias personales, comete el grave error de buscar validar su propia postura –la de autoproclamado “sociólogo del conocimiento”– como privilegiada para evaluar los componentes ideológicos históricos “desde fuera”, es decir, desde un lugar discursivo no comprometido ideológicamente, algo que para Ricoeur resulta conceptualmente imposible:

Mannheim’s attempt to develop a nonevaluative concept of ideology situates his well-known distinction between relationism and relativism. This distinction did not in fact make the breakthrough that Mannheim thought it would, but was his own desperate attempt to prove that he was not a relativist. [...] Mannheim’s attempt is to say that if we can see how systems of thought are related to social strata, and if we can also correlate the relations between different groups in competition, between situation and situation, system of thought and system of thought, then the whole picture is no longer relativist but relationist. (Ricoeur, 1986: 167)

El intento de validar su propia visión como relacionista es para Ricoeur inefectivo pues comete el error de pensar al observador como un ente “trascendental”, capaz de elevarse fuera de la influencia de la ideología que, paradójicamente, ha sido definida como siempre presente y de relevancia ontológica por Mannheim. Si no es coherente pensar al sociólogo –ni a ningún otro ser humano– con la capacidad de trascender su propio tiempo y situación histórica, “then a *practical* concept is what must be assumed” (1986: 173). Para Ricoeur, la única solución práctica a la paradoja de autodeterminación de la ideología está en la utopía y, más específicamente, en las diferentes formas de movilización y destrucción del *statu-quo* de la mentalidad utópica.

Ricoeur discute, sin embargo, la facilidad con la que Mannheim equipara y diferencia ideología de utopía en base a un antojadizo criterio de lo que considera realizable (utópico) de lo que no (ideológico). Desde su perspectiva “this criterion is odd, because when we attempt to apply it in society, it is often reversed” (176), revelando así la faceta discursiva y subjetiva de toda energía utópica e ideológica. El que la funcionalidad, así como la posibilidad de volverse “real” de uno u otro proyecto social, dependa exclusivamente de qué “bando” social se encuentre utilizando qué discurso (progresistas vs conservadores, mayorías vs minorías, legisladores vs población, etc...), es lo que lleva a Ricoeur a concluir de forma contraria a Mannheim.

En primer lugar, el francés resalta la confrontación existente entre las dos fuerzas sociales (conservadora y revolucionaria), de tal forma que: “[...] it is always a utopia which defines what is ideological, and so characterization is always relative to the assumptions of the conflicting groups” (178). Ricoeur, a diferencia de Mannheim, no tiene problema en admitir explícitamente lo relativista de su posición, condicionada no solo histórica sino social y experiencialmente a las vivencias de los diferentes grupos que pugnan por hacerse con el poder social.

De forma concordante, la diferenciación del sociólogo húngaro entre ideas que “preservan” un orden o lo “destruyen” resulta demasiado abstracta y general para Ricoeur. El francés entiende la discusión como una que habla estrictamente del poder y de quién lo mantiene y como lo utiliza, condenando algunas ideas de ideológicas y otras de utópicas dependiendo de sus propios intereses. Así, la pregunta en torno a la mantención o revolución de los sistemas sociales gracias a proyectos especulativos es, en última instancia, una cuestión de legitimación de poder: “The question is not only who has the power but how is a system of power legitimized” (179).

Por último, si toda discusión en torno a la utopía e ideología es en esencia una discusión respecto a la legitimación de sistemas de poder, entonces el criterio de “realización”, que para Mannheim es tan central al momento de diferenciar utopía de ideología, es en realidad intrascendente, pues ni las utopías son planos empíricos y fácticos ni las ideologías son sistemas impermeables al cambio. En palabras de Ricoeur: “The decisive trait of utopia is then not realizability, but the preservation of *opposition*. [...] The preservation of distance between itself and reality” (180).

Así, la verdadera función discursiva de lo utópico para Ricoeur se encuentra en el debate y la crítica permanente de la realidad contemporánea frente a sus posibilidades más que en la realización empírica de sus ideales. Aún con esta importante disquisición, el francés es mucho menos crítico con la propuesta ideológica de Mannheim dado que finalmente admite implícitamente una funcionalidad conservadora de las ideologías, a las que entiende hacia el final de su reflexión como sistemas de poder social legitimado.

La relevancia de esta discusión es general para toda la teoría utopista, incluidas las distopías. Si bien ni Ricoeur ni Mannheim se detienen a establecer diferencias formales entre los diferentes “tipos” de productos utópicos, dado que plantean sus teorías desde y hacia discursos sociales operantes (el impulso utópico es uno de estos) y no hacia productos culturales nacidos a favor o en contra de dichos discursos, igualmente podemos establecer ciertos parámetros representativos de las particularidades narrativas distópicas.

En primer lugar, es común para cualquier distopía moderna que esta se establezca en un espacio y tiempo histórico en que lo ideológico, entendido como lo plantean Mannheim y Ricoeur, es más poderoso o posee mayor influencia sobre la población que lo utópico. Segundo, este estado social ideologizado debe ser, por regla, represor de los intentos utópicos privados o públicos de sus habitantes. Finalmente, y más importante, la resolución será necesariamente ambigua: lo eutópico puede tanto superar como ser superado por lo distópico. A diferencia de las eutopías puras, en las distopías el “bien” no es unívoco y está, más que nunca, supeditado a la consciencia discursiva de los sujetos que lo utilizan como herramienta de legitimación de poder social.

Dada su naturaleza transideológica, las distopías poseen la facultad de ubicarse de forma independiente en el espectro conservador/revolucionario. La consciencia metadiscursiva que caracteriza a las formas narrativas las obliga a reconocer tanto lo eutópico operante en los discursos sociales ascendentes como lo ideológico. Especialmente afines con los últimos, el componente ideológico es central en toda narración distópica, presentándose como el principal antagonista al cambio en la forma de poder de dominación legitimado, usualmente a través de la violencia o prácticas relacionadas u homologables al totalitarismo.

Es en este plano que debemos reconocer que la oposición entre utopía e ideología adquiere siempre en la modalidad distópica la forma de la lucha por el poder, eco de la lectura de Ricoeur. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XX esta lucha se vuelve más y más difícil de identificar, dado que los movimientos periféricos-ascendentes, retratados durante la primera mitad de siglo en la figura de héroes/mártires revolucionarios como Guy Montag o D-503, pierden claridad frente a los respectivos regímenes que buscan antagonizar.

Si las distopías incluyen en sus narraciones el espíritu rebelde de reforma social que tanto Ricoeur como Mannheim identifican como utópico, ¿qué se puede decir de las eutopías clásicas? ¿No son acaso ideológicas en comparación, atestiguando la permanencia de un sistema social rígido e inmóvil? De la oposición entre utopía e ideología se desprende esta paradoja, pues si todo sistema requiere de cierta “movilidad” y autocrítica en sus cúpulas políticas para mantener vivas alternativas de evolución utópicas, aquellas supuestas “eutopías realizadas” en la ficción y la realidad resultan tan inamovibles como ideológicas.

Para que una eutopía pueda aspirar a ser perfecta debe, por definición, nunca realizarse por completo. Tal como Marx entendía la evolución socialista como un proceso, no un estado, la perfección sin posibilidad de cambio es irónicamente imperfecta

generando así un proceso de degradación lógica que se encuentra a la base de todas las distopías del siglo XX. Esta es la paradoja que conecta el impulso utópico narrativo de las distopías con la crítica social situada en un contexto moderno pre y post industrializado y capitalista, pues toda distopía se construye de forma ideologizada con la finalidad de prevalecer a lo largo del tiempo como una suerte de reflejo negativo de aquellos sistemas ideológicos que se han cristalizado en totalitarismos de diversa índole. La paradoja queda resumida en la creación de un sistema social que se dice perfecto pero que, justamente por no admitir ni permitir la intervención del impulso utópico en su plan evolutivo, se vuelve tan imperfecto que se convierte, por uso de la razón lógica progresista, en su opuesto, es decir, en distopía.

Si bien no es posible encontrar una salida lógica a la paradoja de Mannheim, es posible preguntarse por el factor utópico en las distopías y su capacidad efectiva de reforma social, pues estas formas literarias sí han reconocido la ambivalencia de la perfección y han criticado su inmovilidad. Las distopías solo pueden existir como obras de ficción, no como proyectos sociales, dado que aún los proyectos más rechazables son pensados siempre con la idea de “mejoría” en mente, mientras que los sistemas legitimados distópicos son siempre planteados desde un apartado negativo y crítico, es decir, como sistemas que “deben” cambiar. La irónica resolución de la paradoja está en que mientras más perfección clama un sistema legitimado distópico, más imperfecto es y más necesidad de cambio, representado en la energía utópica, requiere para estabilizarse con los principios morales que lo rigen. Si lo eutópico representa el anhelo por mejorar la sociedad, lo distópico representa el fatal error de creer que dicho anhelo puede alguna vez llegar a concretarse.

Esto se ha visto graficado por el constante movimiento de lo utópico a lo antiutópico de las distopías durante el siglo pasado, culminando en el paroxismo escéptico de las distopías críticas de los 90. No quiere decir esto que por ser antiutópicas las distopías de finales del siglo XX y principios del XXI sean exclusivamente ideológicas por oposición. Todo lo contrario: si las nuevas formas distópicas se han alejado progresivamente de lo utópico para acercarse a lo antiutópico, lo han hecho con la misma consciencia narrativa y política con la que a principios del siglo pasado se enfrentaron a los problemas ideológicos de la sociedad liberal postindustrializada. La diferencia estriba en que, en la actualidad, tras la caída de los grandes proyectos utópicos asociados al marxismo (lo que Moylan llama “el fracaso de la izquierda”), el utopismo inocente e ingenuo despierta la misma desconfianza que el peor régimen totalitario. La credibilidad y

el prestigio de la esperanza en el cambio social se han visto mermados más allá de cualquier restitución posible. Así, mientras la manipulación eugenésica en Huxley era considerada una herramienta política al servicio de la preservación del poder de un régimen totalitario, en Ishiguro esta se vuelve una trágica condición de existencia para la raza. Lo que había de mártir en Winston Smith y D-503 se convierte en la muerte sin sentido del padre en *The Road* y en la caótica masacre del caníbal Máximo a manos del ecologista Destral en *Cenital*.

El movimiento es sutil pero devastador. Trasladando el mal moral desde el discurso ideológico a la constitución misma del ser humano, lo utópico se ha contaminado, como bien apunta Levitas, para siempre de ideología o, más bien, ha revelado que en su propia configuración discursiva tiene las mismas posibilidades de convertirse en esta una vez legitimado su poder, destruyendo con esto cualquier ingenua aspiración a una pureza moral absoluta en cualquier tipo de organización social. Lo que las distopías han dicho en su consistente movimiento desde la fe a la desesperanza es que los sueños pueden degradarse y que toda eutopía, sin importar su nivel de idealismo, estará siempre en riesgo de verse corrompida por la eterna oposición entre la preservación de la calma y la inevitable convulsión del cambio histórico y social.

4.0. MÁS ALLÁ DEL ESTATUTO GENÉRICO DE LA DISTOPÍA

Para cerrar esta sección dedicada a la configuración literaria de la distopía, dejaremos por un momento los elementos particulares que la conforman para enfocarnos en la forma en que estos componentes deben ser interpretados a la luz de una lectura académica.

A lo largo de este estudio hemos sugerido en reiteradas ocasiones que la conceptualización de la distopía como género o subgénero ligado formalmente a la ciencia ficción representa un problema bajo el prisma de una metodología de análisis que reconoce la importancia de la funcionalidad del texto a la luz del impulso utópico. Sin embargo, también hemos atestiguado que las clasificaciones que intentan reconocer dicha influencia, generalmente tienden a obviar o a generalizar los aspectos centrales de la configuración literaria como redundantes. La pregunta obligada, por lo tanto, es, ¿qué tipo de clasificación podría definir en su totalidad un fenómeno tan complejo como la distopía literaria? Sin duda debe tratarse de una taxonomía que reconozca el funcionamiento y los procesos representacionales de los modelos sociales a través de la ficción, y que reconozca como igualmente relevantes tanto los elementos de determinación extraliteraria como aquellos propios del mundo ficcional. En otras palabras, es necesaria una categoría interdisciplinaria que abra la literatura al contacto con lo filosófico, lo político y la teoría social al mismo tiempo que reconozca las particularidades específicas de cada narración.

Esto nos retrotrae al problema que mencionábamos al inicio de esta sección en torno a la falta de especificada literaria para referirnos a la distopía como un producto único y los vacíos metodológicos que de este proceder se han desprendido, representados en las limitaciones teóricas de las lecturas formalistas y las funcionalistas-culturales respectivamente. Indudablemente motivadas por diferentes objetivos y agendas, podemos, sin embargo, establecer un punto en común para ambas posiciones: su aceptación de lo

distópico como un género o subgénero literario, noción que explica, en alguna medida, las limitadas proposiciones académicas literarias en torno a esta.

El género, de alguna forma, funciona como un resguardo muy conveniente para la teoría, tanto formal como utopista. Se trata de una categoría establecida apriorísticamente y con cierto prestigio histórico que permite identificar, o que, de hecho, determina ciertas características de lo distópico como centrales, creando así, de forma más o menos explícita, la noción de que lo distópico se constituye primero como una entidad temático-formal y, en segundo lugar, funcional.

La subordinación de la función a la forma, pues, ha facultado históricamente a la teoría literaria para hablar de distopía solo a partir de los componentes formales que, supuestamente, la definen. El problema de esta aproximación es que no busca comprender cómo la forma entraña una función específica ni cómo ambas dimensiones de la ficción se encuentran abocadas a conseguir un objetivo en común.

El modelo taxonómico de la ciencia ficción, que ha sido el encargado histórico de agrupar las narraciones distópicas desde su nacimiento y posterior popularidad, tiende a disminuir la importancia de la distopía frente a sus formas hermanas. Scholes y Rabkin, por ejemplo, describen la utopía como un subgénero “de influencia” a la par con la fantasía y los mitos: “In addition to myth and fantasy, science fiction has drawn upon the literary heritage of a third great narrative form, the utopia” (Scholes y Rabkin, 1977: 173). De forma implícita, los teóricos otorgan a la utopía clásica un papel de “fuente” para las construcciones literarias de la ciencia ficción, entre las cuales se encuentra, a modo de subgénero de segundo nivel, la distopía:

The tendency among later British and American writers of dystopian fiction is to assume that technological and biological processes have gone beyond governmental control and will effectively shape human life regardless of the nominal system of government. There seems to be very little maneuvering room left between the distinct horrors of ineffective and over effective government. The infrequent writers who attempt truly Utopian fiction nowadays avoid seeing this as a future projection but send their characters off to communes or islands where things can be achieved outside of history – until history catches up with them [...]. (Scholes y Rabkin, 1977: 35)

Existe una especie de jerarquía estética en este tipo de apreciación que se revela con claridad al contrastar el papel de lo que ellos llaman “lo verdaderamente utópico”, aquellas Utopías con mayúscula (a saber, todas las eutopías posteriores a *La República*), frente a las disminuidas distopías que apenas son concebidas como un recurso o una variación en el macro esquema genérico. Aun así, es esta forma disminuida, esta alteración

en el esquema, la que se hace parte del género, otorgando a lo eutopía una independencia estructural e influencia jerárquica que solo podemos atribuir a un factor de antigüedad histórica de una forma literaria por sobre la otra.

Esto explica en gran medida que la distopía sea generalmente descrita al interior de las clasificaciones de género como una forma literaria menor, influenciada por las eutopías renacentistas y siempre en deuda con ellas, caracterizada nada más que como una “actualización” negativa al interior de un género joven y contemporáneo como la ciencia ficción. Sin embargo, como se ha comprobado una y otra vez a lo largo de este estudio, las formas distópicas se han vuelto progresivamente más relevantes con el paso del tiempo, mientras que el modelo eutópico ha visto un relativo desuso dentro del mismo período. Más apropiado que establecer una jerarquización de corte histórico, por lo tanto, parece prudente rescatar la hibridación de los diferentes componentes estructurales y funcionales que dan sentido a la forma literaria.

Levitas, al plantearse la cuestión del género literario utópico, critica duramente la metodología del proceso, que ejemplifica con la diferenciación entre utopía y antiutopía de Krishan Kumar: “This is an unequivocal definition in terms of form. Although utopias are primarily interesting for their social and political content rather than their narrative qualities, they differ from model constitutions. Utopia is essentially a novel which shows a society in operation” (Levitas, 2011: 191).

Al plantearse la cuestión utópica desde un punto de vista funcional, Levitas reniega de cualquier agrupación literaria en base a criterios de selección formales, lo que a su vez implica rechazar cualquier tipo de prefiguración formulaica sobre las diferentes formas utópicas. El problema está en que la mayoría de descripciones genéricas son de tipo formal, agrupando obras de “contenidos similares” al interior de un espectro, mientras que la faceta funcional de las mismas queda relegada a segundo plano.

El mejor ejemplo de esto ha sido el repentino *boom* que han tenido las distopías durante la última década al interior del nicho novelístico para adolescentes y “jóvenes adultos”. Novelas como *The Hunger Games* (2008), *Wither* (2006) o la española *Enlazados* (2013) siguen fórmulas ya trazadas con anterioridad por obras de mejor calidad o de otros géneros afines⁵⁷, agrupándose bajo la etiqueta “distopía” simplemente por la presencia de contenido familiares para la audiencia, la mayoría de las veces completamente accesorios

⁵⁷ Esto queda en evidencia si comparamos *The Hunger Games* con otra obra de similar temática pero mucho más distópica, *Battle Royale* (1999) de Kouhun Takami y Yuji Oniki. En la versión japonesa la anécdota, que es bastante similar para las dos obras, se encuentra al servicio de una crítica a la juventud que solo adquiere pleno sentido a la luz del contexto específico nipón, mientras que la novela americana reemplaza esto por una fábula centrada en el crecimiento de su protagonista.

a la fábula y de índole escenográfica, que nada tienen que ver con las obras reflexivas, críticas e irónicas que hemos analizado durante este estudio.

Por esta razón, y siguiendo el razonamiento de Levitas, es que proponemos como necesario ampliar la definición de los recursos distópicos más allá de los límites genéricos, degenerados en fórmulas de *best seller*, para aclarar por qué la funcionalidad distópica no debe ser limitada por requisitos formales de contenido o estructura.

Esto no debe mal entenderse como que solo basta una voluntad crítica para dar forma a una distopía literaria. Como ya hemos visto a lo largo de esta sección, existen muchos componentes formales y estructurales que permiten y facultan la comunicación del mensaje distópico. Es la forma en que conceptualizamos estos elementos lo que debe cambiar desde una perspectiva cuantitativa y enumerativa a una visión más pragmática y funcional. En otras palabras, más allá de lo que el género describe como “tradicional”, la perspectiva que aquí hemos adoptado ha sido una preocupada por desentrañar la función de la forma, sin jerarquizar una sobre la otra, sino, en cambio, estableciendo una relación horizontal entre ambas dimensiones del texto.

El problema de la conceptualización genérica es que al no verse cuestionada o rebatida, se perpetúa por regla de omisión, problema sobre el que nos detendremos a continuación y que condiciona al producto a operar solo dentro de márgenes preestablecidos. Si, como dice Levitas, toda utopía es una representación de una sociedad en funcionamiento, entonces ni la ciencia ficción ni ningún otro género literario puede apropiarse la distopía, que es, en última instancia, un modo literario específico, crítico, autorreflexivo y transversal a cualquier determinación genérica formal.

4.1. El problema del género desde el utopismo

El problema del género persiste en la teoría utopista justamente porque el debate no ha llevado, aún, a establecer un espacio diferenciado para la forma literaria distópica en base a los criterios funcionales de la aproximación teórica. Es posible plantear, de hecho, que una de las causas de que la distopía se haya cristalizado en la ciencia ficción tiene que ver con la falta de un espacio particular y específico para esta dentro de las taxonomías funcionales utopistas. Mientras las eutopías son concebidas como obras literarias que casi se rozan con el comentario social ensayístico, las prácticas futuristas y especulativas tradicionales de la distopía la han condenado a tener que compartir su punto de vista crítico con otras prácticas utopistas que en nada se relacionan con ella.

Volvemos sobre la definición de Sargent no solo por su contemporaneidad y lucidez textual, sino porque representa una apertura teórica importante para la literatura. Bajo el concepto de “*utopianism*”, Sargent conecta la práctica literaria con el ya mencionado impulso utópico. Al hacer esto, no solo universaliza el ejercicio escritural como parte de un fenómeno mucho más amplio, sino que sugiere un vínculo entre lo literario y lo referencial que eventualmente comprobaremos como fundamental para la teoría de lo distópico:

While the word “utopia” originated at a particular time and place, utopianism has existed in every cultural tradition. Everywhere utopianism has held out hope for a better life, and at the same time questions have been raised about both the specific improvements proposed and, in some cases, whether improvement is possible.

Utopianism has spurred people to great efforts to bring about actual betterment, and it has been misused by others to gain power, prestige, money, and so forth for themselves. And some utopias have been turned into dystopias, while other utopias have been used to defeat these same dystopias. Thus utopias are essential but potentially dangerous. (Sargent, 2010: 127)

La propuesta del teórico americano busca ser lo más universal posible, abarcando en su descripción todo aquello que motive el cambio hacia una sociedad “mejor”. El papel específico de las distopías en este macrosistema que engloba desde los mitos universales hasta las prácticas socialistas del siglo XIX y las comunidades autónomas de los años 60 y 70 en Estados Unidos, sin embargo, no es del todo claro. Sargent no asigna a lo distópico una función específica que lo diferencie de los demás productos o prácticas, volviendo a incurrir implícitamente en el error metodológico de reconocer a la distopía simplemente como una variación formal del utopismo literario tradicional.

Los dos espacios asignados a la distopía son, por tanto, o la ambigua simbiosis funcional de la forma literaria con los discursos contraculturales, filosóficos y con aspiraciones universalistas propuestos por el utopismo, o, por otro lado, la limitación de la práctica literaria a repetir infinitamente una serie de tropos y elementos estructurales ya considerados como tradicionales, aunque se encuentren vaciados de todo sentido y razón de ser.

Constatamos, pues, que no existe un verdadero puente entre la forma específica de la distopía y su función ideal. Si bien la taxonomía de Sargent no busca generar un canon de género, su incapacidad de relacionar lo funcional con lo específicamente formal de la forma literaria perpetúa la limitación de esta dentro del género de la ciencia ficción. Efectivamente, al limitar su análisis y mención de lo distópico a lo que se produce solo

dentro de este muy específico campo, Sargent, al igual que la mayoría de los otros analistas culturales, condena a la forma literaria a un muy limitado rango de expresividad.

Este es un problema que se puede extender a todas las demás áreas abarcadas por el utopismo, que van desde la literatura a las prácticas comunitarias y la teoría social. Esta ampliación gradual e integrativa de diferentes áreas del saber a la macro teoría utopista le ha permitido al campo de estudios la ganancia de una mayor flexibilidad y amplitud teórica al definirse como profundamente interdisciplinario (así como una merecida independencia académica), pero, al mismo tiempo, también le ha significado asumir la pérdida de lo que hace a cada acción o producto utópico específico y único.

Lo que vemos finalmente es una profunda incoherencia metodológica en el modelo utopista, pues, al mismo tiempo que se promueve una visión integrativa de un amplio fenómeno humano basado en su funcionalidad, tibiamente admite también la categorización genérica literaria casi sin cuestionarla (salvo en contadas excepciones, como sucede con los postulados de Baccolini y Donawerth), lo que en última instancia termina generando una separación artificial de los productos, actividades y críticas como también, por supuesto, de la teoría misma.

Personally I must confess that I often think of being in the presence of a two-headed monster. And if this impression is justified, if centrally or predominantly utopian scholarship uses two (or more) different discourses or methodologies, is not this at least a radical pragmatic problem and perhaps even an intellectual scandal? In sum, is Utopian Studies one discipline or (at least) two? (Suvin, 1991: 72)

La perspectiva de Suvin frente al problema lo lleva a reconocer que se opera dentro del universo utopista con dos (o más) paradigmas, modelos de análisis, objetos de estudio, etc... que, sin embargo, continúan agrupados dentro de un macro conjunto que se ve ante la problemática de ceder características individualidades (por ejemplo, distinguiendo, como lo hace Sargent, entre prácticas culturales, teoría social, política y literatura utópica) mientras al mismo tiempo intenta mantener una cohesión que le permita la suficiente independencia metodológica que requiere para funcionar.

Esto lleva a preguntarnos respecto a los límites que debemos establecer al aceptar las propuestas culturales utopistas dentro de un análisis que, si bien intenta conectar la literatura con la sociedad, generalmente limita la primera en su expresión de la segunda. Quizás el problema está, justamente, en que la taxonomía de Sargent apuesta exclusivamente por la funcionalidad, sin reconocer, o más bien, sin cuestionar las categorías específicas y formales de cada uno de los diferentes campos del saber que componen la teoría en su conjunto. El utopismo mismo es una definición funcional del

deseo del ser humano por mejorar, pero aun cuando ciertamente faculta a los autores y críticos para operar con libertad interdisciplinaria en sus interpretaciones, la propuesta cultural carece de las herramientas para otorgar una adecuada clasificación funcional a productos específicamente literarios como lo son las distopías. Levitas, operando en el mismo paradigma funcional de Sargent, admite las limitaciones de la teoría a la hora de englobar bajo una sola definición fenómenos tan múltiples:

Many writers, however, are also concerned with the question “what is utopia for?” – and “what will we do without it?”, and thus address the question of function while not necessarily seeing this as a defining characteristic. Where an explicit definition is offered it may be in terms of form or function or both, and it depends very much on the particular purposes of the author.[...] We have a range of definitions, related to a range of different questions, all of which are problematic as general definitions of utopia. (Levitas, 2011: 205)

La responsabilidad autoral que menciona Levitas es muy relevante. Dado que existen multiplicidad de enfoques personales para abordar el asunto de la definición, y ha sido así desde el comienzo de la problemática académica a finales del siglo XIX, resulta muy complejo proponer una definición “macro”, aplicable, útil y analíticamente vigente para procesos, prácticas, objetos, productos, teorías, proyectos y manifestaciones culturales que han existido durante toda la (registrada) historia de la humanidad. Sargent lo intentó y, si bien su taxonomía resulta útil en cierta medida, los vacíos metodológicos que se generan al confiar en una función agrupadora globalizante complican cualquier aproximación crítica que no provenga específicamente desde los estudios culturales.

Esta investigación, sin embargo, no está abocada a examinar los pormenores de la problemática de los estudios utópicos, sino a proponer una definición de la distopía lo más completa y útil posible tanto para el análisis literario como interdisciplinario. Respondiendo a la pregunta que un poco más atrás proponíamos en torno al grado de relevancia que debemos darle a la distopía desde una perspectiva culturalista, nuestra posición reconoce que la distopía es: a) una forma independiente (producto cultural literario) situada en un tiempo histórico determinado y consciente de su contexto, b) que reconoce los eventos sociales y políticos trascendentales de la historia de la humanidad o que al menos tiene conocimiento de los mismos, c) que intenta responder a uno o más de estos problemas sociopolíticos específicos de forma crítica mediante una ficción reflexiva, desde una perspectiva funcional, que busca deslegitimar el estatuto de poder establecido para, d) ofrecer una lectura crítica de la sociedad alternativa a la oficialista, legitimar un sistema de ordenamiento o administración social secundario, negar cualquier posibilidad de cambio político, económico, social o cultural propuesto por proyectos sociales

alternativos, sea que estos concuerden o no con los idearios referenciales sobre los que se inspiran, o todas las anteriores de forma sucesiva y exponencial.

Así, podemos plantear que la validación implícita del modelo utopista al sistema de clasificación genérico limita ostensiblemente la capacidad de la distopía para desarrollarse más allá de sus límites formales. Sí reconocemos los aportes de Sargent (consideración comparativa de los contextos referenciales de autores y audiencias), Suvin (principios rectores), Levitas (educación del deseo, perspectiva funcional de análisis), Moylan (militancia y proyección cultural, eutopías/distopías críticas) y Jameson (literatura como acción cultural, peligros y contradicciones de lo utópico postmoderno), entre muchos otros, de proveer una visión funcional-cultural sobre el fenómeno, pero pareciera que el camino de emancipación de la distopía obliga a un regreso teórico sobre la misma desde una perspectiva formal-funcional desprendida, al menos brevemente, de las vaguedades retóricas y problemas metodológicos de los estudios utopistas.

Con la intención de esclarecer la ambigüedad e indeterminación del utopismo en relación con la distopía, así como para ampliar la limitación temática y retórica de la forma literaria a los tropos repetitivos de la ciencia ficción, es que a continuación intentaremos proponer un modelo que permita, de forma efectiva, explicar la manera en que la forma distópica (en cuanto obra de ficción) y su función crítica (en cuanto comentario sobre la sociedad) pueden coexistir de forma armónica en un mismo producto literario.

De esta forma, nuestra tesis pretende probar que la distopía no es ni debe ser entendida como un fenómeno limitado a reproducir estructuras rígidas. Esto implica una noción de distopía y distopismo que escapa con creces a las limitaciones formales del género y a la sobredeterminación de su función cultural, para convertirse, en cambio, en un proceso escritural específico y complejo.

4.2. Del género al modo

El primer paso para comprender cómo la forma literaria conecta con su función en una obra distópica está en proponer una categoría funcional que en términos jerárquicos sea equivalente a la estructural sin necesariamente oponerse a esta.

Recapitulando: hemos señalado ya que la distopía ha sido generalmente absorbida por la ciencia ficción en base a criterios formales que resaltan la presencia de determinados elementos estructurales y su evolución a lo largo de la narración. Si bien existe una

estructura que podemos denominar más o menos distópica, determinar que tal entramado narrativo es rígido resulta especialmente nocivo para el fenómeno dado que la validación exclusiva de los elementos literarios estructurales sin reconocimiento de sus aspiraciones funcionales degeneran necesariamente en fórmulas repetitivas carentes de cualquier sentido como la que podemos ver en la producción contemporánea de *best sellers* para jóvenes adultos.

La intención, por lo tanto, es la de buscar algún modelo que valore como igualmente importantes tanto la estructura formal de la narración distópica como la función que esta cumple; modelo que llamaremos el “modo distópico”.

El “modalizar” prácticas escriturales es un procedimiento ya conocido y que ha sido utilizado para redefinir otros fenómenos literarios anteriores a lo distópico que generalmente se han visto atrapados o en la rígida trampa teórica de lo genérico o en la indeterminación absoluta. David Roas, por ejemplo, en *Tras los límites de lo real* (2011) opta por referirse a lo fantástico como un modo, de similar forma como Mariano Martín elige la denominación general de “modalidad de ficción científica” (*scientific romance*) para describir la narrativa de Agustín de Foxá (2009). En ambos casos el procedimiento busca ampliar (no contravenir ni desechar) los modelos estructurales previamente establecidos a través de una visión teórica transversal y funcional, práctica que buscaremos homologar en esta investigación.

Es prudente aclarar que no pretendemos aquí ofrecer una crítica ni una revisión general sobre el ampliamente discutido concepto de género literario, sino un análisis específicamente centrado en comprender cómo la taxonomía genérica formal, basada en la clasificación de elementos estructurales al interior de la narración, ha afectado la comprensión general del fenómeno distópico a través del siglo XX, pues es justamente a partir de la noción de la distopía como parte integral de un género narrativo específico que comenzaremos nuestro examen del modo.

El origen y la función primaria de la teoría de géneros la obtenemos de Genette, quien a su vez la sustrae de *La Poética* de Aristóteles:

Setting the two “object” categories in cross-relation to the two “mode” categories thus produces a grid with four classes of imitation, corresponding precisely to what the classical tradition will call *genres*. The poet can recount or set on stage the action of superior characters, recount or set on stage the actions of inferior characters. The superior-dramatic defines tragedy, the superior-narrative defines epic, the inferior-dramatic corresponds to comedy, the inferior-dramatic corresponds to a genre that is less clear cut [...]. This slot, therefore, is obviously the one for comic

narration [...], illustrated basically by parodies of epics [...]. (Genette, 1992: 13)

Wolfgang Kayser también reconoce la influencia aristotélica en su conceptualización de los diferentes géneros, a los que define como “designaciones de estructuras determinadas por una ley de construcción inmanente y uniforme” (1972: 425). Esta se corresponde con la definición formal que Genette esquematiza, mientras que a la base de su designación funcional está la idea de mimesis como imitación, inseparable de cualquier teoría estructural.

Art cannot help dealing with reality, however much we narrow down its meaning or emphasize the transforming and creative power of the artist. “Reality”, like “truth”, “nature”, or “life”, is, in art, in philosophy, and in everyday usage a value-charged word. All art in the past aimed at reality even if it spoke of a higher reality: a reality of essences or a reality of dreams and symbols. (Wellek, 1975: 224)

Así, pues, los géneros literarios son taxonomías en sí mismas; descripciones de categorías, un intento por clasificar las diversas “formas” de la mimesis. Dos problemas surgen de esta definición: primero, el lugar que ocupan las nuevas formas que no se corresponden con los tres grandes géneros literarios propuestos por Aristóteles (épica, lírica y drama) y, segundo, el papel y la responsabilidad del autor en la configuración de la obra mimética.

El primer problema es resuelto por Genette estableciendo una jerarquía en donde los tres géneros aristotélicos figuran como los principales mientras que todos los posteriores serían hibridaciones producidas por el contacto histórico de las formas primordiales, convirtiéndose en géneros “menores” o intermedios: “Beside –or rather, therefore, beneath– the major narrative and dramatic genres is a cloud of small forms, whose inferiority or lack of poetic status is due somewhat to their littleness (real in the case of their dimensions, alleged in the case of their subjects)” (1992: 28). Genette defiende su posición alegando su presumible empiricismo: “All species and all subgenres, genres or supergenres are empirical classes, established by observation of the historical facts –that is, by a deductive activity superimposed on an initial activity that is always inductive and analytical” (66).

Respecto al problema de la participación del autor en el proceso mimético literario, Wellek es claro:

The work of art, I have argued, can be conceived as a stratified structure of signs and meanings which is totally distinct from the mental processes of the author at the time of composition and hence of what has been rightly called and “ontological gap” between the psychology of the author and a

work of art, between life and society on the one hand and the aesthetic object. (Wellek, 1975: 293)

Las diferencias conceptuales entre estas definiciones y aquellas con las que hemos operado a lo largo de este estudio saltan a la vista. En primer lugar, si la distopía tuviese efectivamente una forma arquetípica que se correspondiera con un género específico, no sería estable ni estaría atada a esta por “ley”; en segundo lugar, las distopías, al igual que cualquier otra forma utópica, son obras situadas y contextuales en donde la presencia e intencionalidad del autor es central, pues sin esta no existiría impulso utópico alguno y la obra carecería de los objetivos que motivan su funcionamiento y, finalmente, la capacidad para generar crítica a través de la escritura y la ficción no es una facultad limitada a ningún género literario ni a ninguna forma específica, distópica o no.

Existen muchas otras objeciones que podemos hacer al modelo genérico estructuralista, siendo la mayor la evidente incapacidad de la teoría para definir acertadamente una categoría que reconozca la funcionalidad del impulso utópico. Por ejemplo, siguiendo lo propuesto por Genette, la distopía sería una forma épica, dado que la fórmula demanda que sea escrita en prosa. Dada su actitud de “imitación-inferior”, sin embargo, técnicamente se trataría de un emparejamiento entre dos constelaciones narrativas (épica-satírica), volviendo a la distopía un subgénero menor de la épica con forma o influencia de la parodia. Desde aquí solo quedaría explicar, como ya lo hemos hecho, el camino de la distopía hacia la ciencia ficción, género superior que terminaría por absorberla durante la primera mitad del siglo XX.

Si bien no discutimos, sino que reconocemos la influencia histórica de la sátira, parodia e ironía sobre la distopía moderna, esta clasificación estructural deja fuera los elementos más importantes del utopismo, a saber, las funciones de discurso contracultural y reflexividad crítica en torno a la experiencia contemporánea. Evidentemente la aproximación estrictamente formal no hace justicia al modelo funcional utopista, así como este no cuestiona las categorías taxonómicas literarias que lo obligan a incurrir en contradicciones metodológicas. Un puente que permita un tránsito armónico entre las dos visiones teóricas se vuelve una necesidad.

Un atisbo de movimiento desde la definición formal a una que contempla la funcionalidad de las formas literarias la podemos encontrar en la diferenciación que Wolfgang Kayser establece entre “la” Lírica/Drama/Épica y “lo” lírico/dramático/épico. Mientras que la primera triada de conceptos se corresponde con los “géneros mayores” de Genette y Aristóteles, “con estos términos [lo lírico, dramático y épico] se designan diversas actitudes básicas” que, Kayser explica, se corresponden con la estructura interna

de los géneros superiores: “La terminología científica debiera atenerse al lenguaje vivo, que suele designar lo genérico en este sentido interno mediante los adjetivos *lírico, épico, dramático*, mientras que la designación basada en la forma de presentación suele hacerse bien mediante los sustantivos *Lírica, Épica, Dramática*” (1972: 439).

Es factible homologar el concepto de “forma interna” de Kayser con la función literaria, dado que “tienen su origen [lo lírico, dramático y épico] en el fondo mismo del lenguaje, en su triple capacidad funcional” (442). La intención del teórico es proponer una nomenclatura que amplíe la categorización genérica formal y que explique la aparición de géneros y subgéneros a lo largo de la historia que se han alejado cada vez más del paradigma mimético clásico.

Al reconocer una faceta funcional del lenguaje, Kayser emancipa la microestructura literaria de la macro, o la forma “interna” de la “externa”, permitiendo la libre asociación de micro estructuras para la formación de nuevas macro estructuras originales. En otras palabras, mientras para Genette la hibridación genérica se produce desde las formas superiores que se anexan entre sí y producen diferentes variaciones que se reflejan a su vez en muchos géneros menores, Kayser considera el proceso como inverso, planteando la simbiosis desde lo particular hacia lo general, o desde lo funcional a lo formal en donde la actitud escritural determina el producto final.

Kayser, sin embargo, nunca cuestiona la absoluta jerarquía de las formas miméticas superiores que dictan lo que ha de ser considerado un género de lo que no, razón por la cual nunca llega a aseverar la absoluta independencia de las formas estructurales “menores” o “internas” (actitudes), a las que siempre asocia directa o indirectamente con los géneros superiores. Así, mientras es factible plantear que existan tragedias con tintes épicos o líricos, su actitud principal será obligatoriamente dramática pues pertenece al género superior del Drama.

Una salida alternativa al entrampamiento teórico estructuralista la podemos encontrar en *Anatomy of Criticism* de 1957 del crítico literario canadiense Northrop Frye y su teoría de los modos literarios.

La perspectiva crítica de Frye considera los géneros principalmente como estructuras retóricas, realzando las condiciones de presentación y relación entre el público y el autor (o, en sus palabras, la audiencia y el poeta) (Frye, 1970: 247). Así, lo que para Frye es determinante de un género no es su estructura interna, sino la actividad retórica asociada a estos: narrar (épica), actuar (drama) y recitar (lírica).

En un nivel de determinación superior al de la retórica genérica, sin embargo, existen los “modos literarios”, que Frye no describe explícitamente pero que sí asocia con las expresiones griegas de “bueno” (*spoudaios*) y “malo” (*phaulos*) de la *Poética*: “Fictions, therefore, may be classified, not morally but by the hero’s power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same” (33).

La intención del crítico es generar un sistema de clasificación basado en la evaluación comparativa entre el presente referencial de la audiencia y la ficción mimética del mismo. A partir de si la imitación (el producto, la obra literaria) representa el mundo y las acciones de sus protagonistas de forma superior, similar o inferior, Frye elabora un esquema de 5 posibilidades representativas: mito, romance, alta mimesis, baja mimesis e ironía, cada una con sus respectivas funciones y períodos históricos de auge.

Es posible establecer un paralelo entre esta taxonomía y la propuesta por Sargent (mejor/neutro/peor lugar) y Suvin (los principios rectores de cada utopía deben ser evaluados de acuerdo al contexto de producción) dado que las tres operan sobre clasificaciones morales comparativas. Queda aún pendiente, sin embargo, responder la pregunta inicial en torno a la función distópica y su relación con la forma, dado que los modos literarios, si bien poseen funciones específicas, son categorías similares a las de corriente o estilo aun cuando la intención de Frye era la de superar la simple práctica relativista y comparativa de dichas definiciones.

The conception of a sequence of fictional modes should do something, let us hope, to give a more flexible meaning to some of our literary terms. The words “romantic” and “realistic”, for instance, as ordinarily used, are relative or comparative terms: they illustrate tendencies in fiction, and cannot be used as simply descriptive adjectives with any sort of exactness. (Frye, 1970: 49)

La intención del modelo de Frye era la de proveer un sistema objetivo de evaluación histórica de las obras literarias en base a una escala mimética de representación de mundo, describiendo dichos procesos de forma amplia y general, determinados histórica y funcionalmente por la relación entre los autores y su audiencia. Además de los cinco modos principales ya mencionados destaca un sexto que es descrito aparte pues, a diferencia de los anteriores, no forma parte del grupo de obras enfocadas en crear ficción a partir de la mimesis de la realidad, sino que busca, como objetivo principal, expresar ideas y pensamientos. Frye denomina a este modo especial como “modo temático”.

In such genres as novels and plays the internal fiction is usually of primary interest; in essays and lyrics the primary interest is in *dianoia*, the idea or poetic thought (something quite different, of course, from other kinds of thought) that the reader gets from the writer. The best translation of *dianoia*

is, perhaps, “theme”, and literature with this ideal or conceptual interest may be called thematic. (Frye, 1970: 52)

La principal diferencia entre los modos literarios principales y el modo literario temático está en que mientras los primeros definen lo que Frye llama formas de “ficción interna”, equivalentes a las macroestructuras genéricas o las “sum of techniques or procedures which could be studied separately or in diverse intelocking combinations” (Wellek, 1975: 67) de los formalistas, el modo temático se relaciona con la “ficción externa” o la relación extraliteraria entre el autor y su público en donde la obra literaria funciona como un medio encargado de traspasar las ideas del autor a la audiencia de una forma coherente y cohesiva.

El paradigma de Frye cambia ostensiblemente al modificar su campo de análisis desde la ficción interna a la externa pues se trata en síntesis de un movimiento desde el análisis de la forma a la función. En el procedimiento se invierten los papeles y ya no es la forma la que determina la función, sino que esta se vuelve estable mientras la forma varía dependiendo de las emociones o ideas que sea necesario expresar: “In the thematic aspect of literature, the external relation between author and reader becomes more prominent, and when it does, the emotions of pity and terror are involved or contained rather than purged” (1970: 66).

Es claro, sin embargo, que Frye está pensando en dos tipos particulares de representaciones literarias: el ensayo y la lírica. La distopía, por el contrario, ha sido generalmente asociada al género literario narrativo, lo que a primera vista dificulta la posibilidad de entenderla como parte de un modo temático extraliterario. Esto se debe a que en el modelo estructuralista, e incluso en el de Frye, no existe un puente vinculante entre la forma narrativa y la función crítico-reflexiva que caracteriza a la distopía. Sin embargo, dado que la definición del modo temático es primariamente funcional y que el propio Frye reconoce que la forma ha de adaptarse a las necesidades expresivas del autor, es factible proponer que un principio similar regula la intencionalidad de la distopía guiada por el impulso utópico.

La principal ventaja que posee la categoría del modo literario por sobre el género es que reconoce y resalta la primacía funcional sobre una forma literaria específica. Esto permite a la teoría un mayor rango de acción, albergando obras literarias como las didácticas, en donde la forma se pone al servicio de un objetivo aleccionador específico: “When a work of fiction is written or interpreted thematically, it becomes a parable or illustrative fable” o contestatarias: “Or the poet may devote himself to being a spokesman of his society, which means, as he is not addressing a second society, that a poetic

knowledge and expressive power which is latent or needed in his society comes to articulation in him” (53 – 54).

La modificación del paradigma resulta ya evidente: para que la distopía se libere de las cadenas formales que la atan exclusivamente a la narrativa y a la ciencia ficción, debemos entenderla como un modo temático en donde la función crítica primero, pero también otras funciones como la didáctica, profética o contestataria en un segundo plano, determinan las formas históricas que esta ha de tomar (narrativas, líricas o dramáticas por igual), no restringiendo su existencia a ninguna estructura, ni a la ciencia ficción, ni a ningún tipo de fórmula específica definida bajo un paradigma estructural. Por esta razón es que consideramos mucho más preciso hablar de “lo distópico” que de “distopía”, emulando la diferenciación establecida por Kayser entre la actitud y la forma literaria específica.

Al proponer una primacía de lo funcional por sobre lo formal, sin embargo, arriesgamos caer en los mismos errores metodológicos de los estudios culturales y perder lo específicamente literario que diferencia a una obra distópica escrita de una práctica política o cultural. Básicamente, el problema estriba en que otorgar primacía a la función sobre la forma transforma a la obra nada más que en un medio para un fin, relegando cualquier característica propiamente literaria a un segundo plano.

Al describir su modelo literario, Frye también se percata de este problema:

Our survey of fictional modes has also shown us that the mimetic tendency itself, the tendency to verisimilitude and accuracy of description, is one of two poles in literature. At the other pole is something that seems to be connected both with Aristotle’s word *mythos* and with the usual meaning of myth. That is, it is a tendency to tell a story which is in origin a story about characters who can do anything, and only gradually becomes attracted toward a tendency to tell plausible or credible stories. (Frye, 1970: 51)

Si bien no estamos de acuerdo con la homologación que el crítico establece entre “credibilidad” y “verosimilitud”, sí nos parece que acierta al recalcar la ficción mimética como solo una posibilidad de hacer literatura: mientras lo mimético acercaría a la ficción a la realidad a través de su representación, lo mítico le otorgaría la independencia característica de poder operar más allá de los límites de lo conocido. Lo distópico, sin embargo, no es ni absolutamente mítico ni absolutamente mimético, es decir, opera utilizando estrategias de los dos tipos y generalmente negocia la plausibilidad de su mensaje de acuerdo a estrategias coherentes con la estructura de la ficción narrativa.

Observemos, por ejemplo, los nombres en *Brave New World*. Evidentemente Lenina Crowne y Bernard Marx son referencias explícitas a personajes históricos que representan diferentes sistemas sociales comentados y criticados indirectamente a través

de la narración. La crítica sobre los procedimientos sociales extratextuales, sin embargo, no compromete la integridad ni el desarrollo de la historia. En ningún momento el comentario crítico se apodera del desarrollo de la anécdota, por lo que los nombres resultan al mismo tiempo un componente estructural compartido tanto por el contexto referencial (personajes históricos) como por el mundo ficcional (personajes literarios).

Esto nos lleva a plantear que en lugar de una primacía de la función por sobre la forma, lo importante es establecer una relación homóloga entre ambas, dado que justamente a partir de la comunicación entre estas dos dimensiones textuales es que se puede producir el contacto entre lo escrito y lo experiencial.

Esta comunicación entre lo ficcional y lo referencial es lo que permite a lo distópico literario conservar su especificidad procedimental sin caer en las ambigüedades de otro tipo de prácticas culturales. La función utopista prima en toda obra distópica pero para ser expresada de acuerdo a los objetivos y procedimientos propios de la narración requiere de la construcción de un mundo ficcional coherente e independiente de la realidad que actúe, en mayor o menor medida, como reflejo de la misma.

Esta facultad del modo distópico de criticar los procedimientos sociales extraliterarios de forma indirecta a través de procedimientos narrativos intraliterarios es lo que permite que se conserven los recursos que le son específicos como forma literaria y que, en última instancia, justifican su existencia dentro de las prácticas utopistas.

4.3. Los dos mundos del modo distópico

Hemos caracterizado el modo distópico como un proceso de comunicación temática entre autor y audiencia a través de una narración con una poderosa dimensión retórica de carácter irónico. Hace falta, para completar esta descripción, hacernos cargo de la forma en que la decodificación del contenido de la narración genera lo que podríamos denominar el sentido último de la narración distópica.

Al intentar determinar de donde procede el sentido en la literatura, Robert Scholes plantea: “Meaning, in a work of narrative art, is a function of the relationship between two worlds: the fictional world created by the author and the ‘real’ world, the apprehendable universe” (Scholes, 2006: 82). Esta característica comunicativa entre lo ficcional y lo real la podemos extender sobre toda la actividad literaria, pues toda obra pretende que su ficción guarde algún sentido (entendiendo esta palabra en su más amplia conceptualización

posible) decodificable por el lector, so pena de convertirse en un documento inaprehensible por el mismo.

Para lo distópico, sin embargo, este vínculo es especialmente relevante y trascendental, pues apela directamente a la forma en que se construye la narración y la manera en que esta, eventualmente, trasciende los límites establecidos por su propia estructura ficcional. En términos generales, pareciera que nos encontramos frente a una contradicción entre forma y función, cuya base reposa sobre el hecho de que toda ficción distópica se plantea a sí misma con una autonomía e independencia ficcional voluntariamente no mimética. En el plano textual esta voluntad toma la forma de sociedades completas, complejas y dinámicas, que son presentadas al lector como universos ficcionales independiente del universo referencial, con sus propias reglas y normativas específicas. En otras palabras, se opera con lo que Scholes denominaría un modelo de “romance”, es decir, una narración que se desvincula de lo mimético para crear su propia realidad, como sucede en lo maravilloso, la fantasía y, de forma más ambigua y conflictiva, también en el plano de la literatura fantástica (1975: 9).

Si la narración distópica aspirase solamente a ser interpretada dentro de sus propios confines narrativos, no existiría problema alguno y determinaríamos que se trata de un modelo literario equivalente tanto en estructura como en función a aquellos que la precedieron durante la época del *pulp*. El problema está, sin embargo, en que la función crítica utopista que se encuentra presente en la distopía busca que el lector genere una conexión entre el universo ficcional y el referencial (lo que hemos llamado la “anagnórisis”) a partir no de una relación jerárquica entre ambos universos por medio de la mimesis, ni tampoco a través de mecanismos retóricos simbólicos, sino, mediante el establecimiento de una relación de diferencia irónica entre la realidad de la ficción y su propio mundo.

El problema de esta estrategia narrativa está en que violenta la idea central de que para hablar de la realidad sea necesario referirse a la realidad, pues lo distópico se plantea, desde la coherencia de su ficción, como un modelo literario no directamente representacional. El proceso asociativo y comparativo que se lleva a cabo busca establecer una independencia absoluta del mundo ficcional de cualquier otro universo posible, al mismo tiempo que predica contradictoriamente y a través de recursos de significación indirectos, que dicha conexión, si bien no existe expresamente en el texto, es al menos interpretativamente plausible. La contradicción se refuerza si consideramos que, en términos comparativos, pareciera que la narración distópica busca explícitamente alejarse de la realidad a través de recursos hiperbólicos que acentúan su negatividad.

Aun con esto, el efecto persiste y las sociedades distópicas, con toda su aparente estructura antagonica frente al mundo referencial, mantienen un implícito contacto con el mismo a través de la integración de diferentes componentes retóricos que conectan y apartan los dos universos.

Si volvemos sobre el planteamiento inicial de Scholes, entonces, lo que buscamos para solucionar la aparente contradicción entre los mundos posibles del modo distópico es una respuesta a la pregunta por el sentido. Si el sentido de lo distópico se encuentra en la relación entre lo dicho y lo no dicho, ¿cómo podemos entender tal contacto si no es a través del proceso mimético? En términos generales, ¿cómo se produce el “movimiento de sentido” de un universo ficcional estructuralmente autónomo sobre otro referencial e igualmente independiente? O, para el caso específico de lo distópico: ¿qué significa que una sociedad ficcional adquiera sentido en su contacto con la sociedad real? ¿No implica esto una renuncia al estatuto de autonomía del universo ficcional? En suma, ¿cómo podemos entender el contacto entre realidad y ficción a partir de la estructura y la función de la literatura distópica?

Afrontaremos estas y otras cuestiones desde la perspectiva propuesta por la teoría de los mundos posibles tal como la entienden Thomas Pavel y Lubomír Doležel. Nos interesa, más allá del debate ontológico respecto a la plausibilidad de existencia de los diferentes mundos, los argumentos que estos dos teóricos utilizan para explicar la forma en que ficcionalidad y referencialidad pueden relacionarse, pues de estos planteamientos se desprenden una serie de herramientas hermenéuticas fundamentales para explicar cómo la forma literaria distópica negocia su sentido último con la realidad.

En *Fictional Worlds* (1986), Thomas Pavel se enfrenta al tema de los mundos posibles desde la perspectiva modal y lógica propuesta por Kripke y Platina. Desde su posición: “Possible worlds can be understood as abstract collections of states of affairs, distinct from the statements describing those states, distinct thereby from the complete list of sentences kept in *the book about the world*” (1986: 50). La colección metafórica de libros que rigen y establecen las reglas del mundo posible, que Pavel llama *Magnus Opera*, es lo que en última instancia delimita los alcances de la realidad ficcional y los vínculos que esta puede establecer con el mundo referencial. Esto significa que las perspectivas narrativas y estéticas, tales como las elaboradas por Scholes y Frye, deben respetar las reglas implícitas del mundo sobre el que se referirán.

Desde una perspectiva lógica, pues, los mundos posibles son abstracciones creadas en base a criterios de posibilidad. La simple variación de una regla básica, como por

ejemplo, la existencia de la ley de la gravedad o la figura histórica de Alejandro Magno, puede determinar la creación de mundos radicalmente diferentes. Para acceder a estas realidades diferentes es necesario establecer un vínculo entre nuestro mundo, denominado “real”, y las posibles abstracciones que desde allí podemos generar. Pavel explica esta relación a través de la creación de una cosmología de diferentes mundos posibles a partir de variaciones en las reglas de posibilidad:

The universe includes an actual world and many other worlds, some of which are accessible from the actual by virtue of the relation R. Each universe thus possesses its own actual world, which can be called its *base*. A universe will host a constellation of the worlds around a base; clearly, the same base can be surrounded by more than one universe. The relation R will be allowed to cover different conceptions of possibility: logical, metaphysical, psychological and so on. (Pavel, 1986: 51)

Se suma a la posibilidad, por lo tanto, la noción de relación. Para Pavel todo contacto entre diferentes mundos posibles depende de las conexiones que podamos trazar entre las diferentes realidades. Se trata de crear una cartografía abstracta de los diferentes estados y relaciones de posibilidad que pueden conectar los diferentes universos. En los mundos propiamente literarios, la conexión pasa necesariamente a través de la palabra, lo que nuevamente nos remite a la importancia del proceder narrativo dentro de la ficción, pues, de no existir una narración capaz de mostrar los puentes vinculantes entre el mundo ficcional y el referencial, se corre el riesgo de ignorar parcelas completas de la realidad de ese mundo específico. Aún más, dado que la palabra actúa como mediador, solo podemos acceder al mundo posible literario en la medida en que la descripción de este nos los permite.

Para lo distópico esto es muy importante pues nos remite a la noción de que una distopía, para configurarse como tal, debe encontrarse descrita “en detalle”, tal como lo plantea Sargent. Cuando nos enfrentamos por primera vez a esta noción, apuntamos que el “detalle” necesario era una categoría abstracta y ambigua, mientras que ahora, a la luz de los aportes de Pavel, podemos decir que la descripción en detalle de la sociedad distópica es sustancial para que dicha sociedad adquiera autonomía ontológica a ojos del lector. Cuando la representación de una distopía no se encuentra adecuadamente mediada por una descripción profunda de la sociedad ficcional, esta se convierte solamente en un escenario carente de significación.

El papel de esta correspondencia no puede ser ignorado, pues se encuentra a la base de la ontología “dual” de los mundos posibles. Para Pavel no existe mundo “interpretado” sin mundo “interpretante”, lo que significa que la relación de

correspondencia determina con absoluta totalidad hasta qué punto lo que se dice que existe realmente existe. Esto lo lleva a concluir que los mundos posibles son estructuras duales que pueden operar de forma “conservadora” o “creativa”:

I shall call *salient* structures those dual structures in which the primary universe does not enter into an isomorphism with the secondary universe, because the latter includes entities and states of affairs that lack a correspondent in the former [...]. Such structures are not restricted to games of make-believe. They have long been used by the religious mind as a fundamental ontological model. (Pavel, 1986: 57)

El modelo saliente es, para Pavel, el paradigma lógico pivotal de toda ficción, pues todo mundo posible narrativo, aun cuando no intente emular miméticamente al mundo real, se encuentra esencialmente determinado y subordinado verticalmente por la “base” del universo en que existe. Dicha determinación proviene, por supuesto, del receptor, lo que nos obliga a considerar su papel dentro de esta ecuación de posibilidades.

El lector, de acuerdo a Pavel, es quien metafóricamente penetra en los mundos posibles a través de una extensión de su ego referencial en una casi fantasmal versión ficticia de sí mismo: “We send our fictional egos as scouts into the territory, with orders to report back; *they* are moved, not us, they fear Godzilla and cry with Juliet, we only lend our bodies and emotions for a while to these fictional egos [...]” (85). Lo que Pavel describe es básicamente lo que en narratología se conoce como “pacto de ficción”, es decir, la suspensión voluntaria del juicio de la realidad ficcional y la aceptación absoluta de sus reglas, procedimiento que a su vez entraña una concepción implícitamente comunicativa entre los dos mundos vía el puente interpretativo del ego ficcional del lector.

Este acto hermenéutico, que Pavel denomina “*impersonation*” (89), plantea que los efectos derivados de un texto se obtienen a través de la integración transitoria del lector al interior del mundo ficcional. Sin embargo, para que exista una comunicación entre la personificación del ego y el lector real, es fundamental que exista una decodificación efectiva del mundo posible en clave coherente con la “base” de su universo, lo que nos retrotrae una vez más a las condiciones de posibilidad y relación de la estructura saliente. Como regla general, mientras más condiciones varíen entre el mundo posible y el mundo base, más complicado es para el ego personificado hacerse “parte” de dicho universo, lo que determina una “distancia” metafórica entre el lector y el mundo posible. A más distancia, menor contacto y a menor contacto, menor efecto: “The frames of reference of the fictional text do not merely include the sum of new states of affair but also the general quality of the alternate world” (1986: 90).

El concepto de distancia es, probablemente, una de las ideas más importantes para la teoría del modo distópico, dado que determina, en última instancia, que una distopía pueda o no ser leída como tal. La distancia nos remite a la idea de que para que dos mundos posibles puedan comunicarse estos deben encontrarse adecuadamente apartados el uno del otro. Cuando decimos “adecuadamente” nos referimos a que debe existir coherencia entre esta distancia y el sentido o efecto que la obra aspira a generar. En literatura esto debemos leerlo en la clave del espectro mimético: mientras más distancia se produce entre la base referencial y la ficcional, más posibilidades hay de que el texto se aleje por completo de la realidad y establezca sus propias reglas ontológicas, como sucede en la fantasía. Por otro lado, mientras menos distancia, más posibilidades hay de que el texto ficcional termine por identificarse finalmente con la historia.

Lo distópico, para ser efectivamente tal, debe ubicar su universo ficcional a una distancia muy precisa del mundo referencial. Dicha distancia debe ser suficiente como para que la sociedad narrada posea autonomía, verosimilitud y requiera de un pacto ficcional relativamente sólido, pero no tanta como para restringir la lectura interpretativa del lector y negar el proceso de anagnórisis del mismo. Si la distancia es demasiada, la distopía arriesga perder su sentido reflexivo y crítico, mientras que si no existe suficiente, se corre el peligro de que el texto se convierta en alegoría y pierda su autonomía ficcional.

De esta forma, podríamos decir que el gran logro de las distopías clásicas no fue realmente el describir procesos históricos relevantes para sus respectivos contextos, sino saber ubicar estos, haciendo uso efectivo de la ficción y las estrategias narrativas, a la suficiente distancia de la realidad de los lectores como para motivar una lectura activa, reflexiva e interpretativa por parte de los mismos.

Ahora, si bien el concepto de la distancia entre los diversos mundos posibles resulta de extrema utilidad para comprender el funcionamiento de lo distópico, es necesario señalar que la teoría de Pavel es, quizás, aún demasiado mimética y que obliga o al menos exige de los mundos posible una cierta sumisión apriorística a las condiciones interpretativas del lector.

Una solución a la predeterminación mimética la podemos encontrar en las propuestas del filólogo checo Lubomír Doležel, quien en su texto de 1998, *Heterocósmica*, plantea una teoría narratológica que no depende, y que de hecho rechaza abiertamente, la noción de mimesis y su jerarquía hermenéutica. Para Doležel los mundos posibles ficcionales son ontológicamente tan estables como el referencial, lo que condiciona una relación de acceso horizontal por parte del lector.

Doležel determina que el planteamiento mimético es defectuoso y metodológicamente erróneo, pues se adhiere a un modelo superior de construcción de mundo igualmente limitado que él llama el modelo del mundo único (*one-world frame*), modelo que no permite ni reconoce la independencia de los particulares ficcionales: “In both cases [universalist and pseudomimetic], fictional particulars are sacrificed so that the actual world may preserve its ontological purity. The fatal defect of all one-world semantics of fictionality is this: they cannot account for fictional particulars” (10).

Resulta evidente que la intención de Doležel es otorgar independencia ontológica a las creaciones ficcionales (denominadas “concretas”) que en el marco del mundo único siempre y necesariamente han de estar subordinadas a los referentes del mundo real, tal como sucede con la teoría de Pavel, quien pone el peso de la realidad en la perspectiva de aquél que interpreta la ficción. Doležel, por su parte, propone una visión más trascendentalista, en donde la ontología de los mundos posibles es absoluta⁵⁸: “The universe of discourse is not restricted to the actual world but spreads over uncountable possible, nonactualized worlds. So it is logically and philosophically legitimate to speak of possible particulars –persons, attributes, events, states of affairs, and so on” (1998: 13).

Una vez establecida su base teórica, Doležel procede a realizar su planteamiento estructural de mundos posibles en literatura, que podríamos resumir como un esquema de contención jerárquica: los “particulares posibles” (las entidades ficcionales de los mundos posibles) son contenidas por macroestructuras lingüísticas semióticas denominadas “mundos ficcionales literarios”, a saber: “aesthetic artifacts constructed, preserved, and circulating in the medium of fictional text” (16), productos que representan un conjunto de “mundos ficcionales” particulares actualizados mediante el lenguaje pero que, a la vez, comparten su autonomía ontológica con aquellos mundos ficcionales actualizados mediante otras herramientas representativas, semióticas o no.

Doležel admite que su tesis semántica en torno a los mundos posibles literarios otorga legitimidad a lo que él denomina “referencialidad ficcional”, postulado que básicamente “insists that fictional individuals are not dependent for their existence and properties on actual prototypes” (16), sugiriendo que la única diferencia entre el mundo referencial y el ficcional es una de “estados del ser”. El mundo referencial, siempre

⁵⁸ En este punto, Doležel ofrece una serie de autores que, según él, comparten su marco teórico y trabajan con la “semántica de los mundos posibles”: Benson Mates (*The philosophy of Leibniz: Metaphysics and Language*), Kalinowski (*L'impossible métaphysique*), Jaako Hintikka (*Paradigms for Language Theory and Other Essays*), Dana Scott (*An Introduction to Modal Logic*), Georg H. Von Wright (*An Essay in Deontic Logic*), David Lewis (“Truth in Fiction”), David Kaplan (“A Problem in Possible World Semantics”), Robert Stalnaker (*Mere Possibilities. Metaphysical Foundations of Modal Semantics*) y M. J. Cresswell (*A New Introduction to Modal Logic*).

teniendo en consideración que todo está condicionado a priori por el punto de vista exclusivo del observador pragmático, figuraría para el lector como su mundo base, al igual que en caso de Pavel; mundo que por encontrarse habitado poseería categoría de estado “actualizado”, mientras que todos aquellos universos potenciales, al no encontrarse habitados por el observador y no “existir” al mismo tiempo en el mismo momento y en el mismo lugar que el universo referencial, se encontrarían en un estado “no actualizado”.

Mientras este “estado cero” de actualización se mantenga, los referentes del mundo actualizado poseen categoría de “posibles actualizados”, mientras que aquellos en cualquier otro universo son “posibles *no* actualizados”. La base de la tesis del teórico checo es que mediante el acto de la lectura, los canales semióticos permiten el contacto del lector con otros universos de composición semántica, universos que a partir de ese momento se vuelven “actualizados” y adquieren la misma categoría ontológica del universo referencial, lo que a su vez permite la legitimación del procedimiento de “referencialidad ficcional” que se opone a la clásica hermenéutica mimética.

Esta visión representa una variación sustancial del modelo propuesto por Pavel, pues para Doležel lo que el lector hace al entrar en contacto con la obra no es establecer vínculos de relación, sino validar ontológicamente una realidad que no depende de forma apriorística de las capacidades interpretativas del lector. En otras palabras, mientras que para Pavel es la actividad interpretativa del lector la que otorga validez al mundo posible, para Doležel es justamente la composición semántica de este la que obliga al intérprete a descubrir las variaciones no miméticas del nuevo mundo que ha actualizado.

La diferencia entre mundos actualizados y no actualizados proporciona una necesaria e importante independencia ontológica al modo distópico, dado que al no depender de un vínculo explícito con el mundo base para justificar su existencia, los mecanismos y los diferentes “órdenes” que componen la narración (lo que Doležel llama “macroestructura” y Pavel *Magnus Opera*) pueden validarse sin verse atados a las reglas de verosimilitud del marco mimético: “The laws of the actual world are but one instance of many possible ‘general orders’. A general order controls the entry of constituents into the world: only those entities that comply with the general order are admitted” (19).

Esta libertad creativa explica cómo el procedimiento irónico puede operar al interior de la narración desde el propio eje de un texto ficcional específico mediante la hipérbole, catacrexis, alegoría o cualquier otra estrategia literaria o discursiva sin que estos procedimientos alteren la coherencia de la macroestructura del universo distópico. Así, el mundo hipervigilado de *1984* es coherente con la experiencia de guerra permanente de

Oceanía, de la misma forma que la ecoaldeia Cenital es coherente con la experiencia de una España subsumida en caos tras la caída de la civilización y Haltham lo es con la Inglaterra ucrónica y apática en donde los clones son utilizados como productos desechables.

La tesis del checo plantea que ninguna de estas experiencias sería coherente en otro universo más que en el suyo propio, es decir, el contexto ficcional (llamado “texto ficcional” por Doležel) condiciona y, de hecho, crea el espacio y las situaciones específicas en las que se desarrolla la narración de forma simultánea. Esta representa una forma alternativa de comprender el concepto de distancia propuesto por Pavel, pues lo que en esencia plantea Doležel es que en cada interacción con un mundo posible literario se produce un efecto de nulidad de la distancia, o de “distancia cero”, en donde el lector es absorbido por la macroestructura del mundo posible que modifica su forma de entender la realidad de acuerdo a las reglas del nuevo orden.

Este planteamiento, sin embargo, entraña una complicación metodológica. Si la distancia se anula, ¿cómo puede generarse una conexión entre el mundo narrado y el referencial? Siguiendo esta teoría, si nosotros accediéramos al Londres de *A Brave New World*, no podríamos establecer ningún vínculo interpretativo con el Londres referencial pues, aún al compartir un mismo nombre, las reglas que rigen el espacio real no son las mismas que operan en el Londres de Huxley. Se trataría de dos espacios completamente diferentes y a los que no podríamos vincular de ninguna forma, algo que, por supuesto, no sucede realmente, dado que de ser así las distopías se encontrarían completamente en el reino de la fantasía.

Lo que sucede es que la nulidad de la distancia es en realidad solo aparente. La distancia entre los dos mundos se conserva, solo que Doležel escoge que esta se encuentre determinada no por la experiencia del lector sino por la configuración interna del texto. En la teoría del checo, es el proceso narrativo el que guía de qué forma el lector se mueve en el mundo posible, condicionando su vaivén y regreso a la realidad a través de la utilización de estrategias retóricas específicas. De todas las diferentes estrategias que el autor checo describe, la que más interés despierta para la teoría de lo distópico es el concepto de la “digresión-I”.

Doležel, coincidiendo con la noción de la estructura saliente de Pavel, plantea una estructura literaria dual de los mundos posibles marcada por dos tipos de textos, los “textos-I” y los “textos-C”: “Imaging texts (I-texts) are representations of the actual world; they provide information about it in reports, pictures, hypotheses, and the like.

Constructing texts (C-texts) are prior to worlds; it is textual activity that calls worlds into existence and determines their structures” (24).⁵⁹

Para el checo, el texto ficcional literario es una forma específica de texto-C, en la medida en que la narración proporciona la macroestructura necesaria para la descripción del mundo. La labor del texto ficcional es la de establecer el “orden general” de ese universo, las normas que lo rigen y todas las particularidades que lo componen que serán específicas, única y exclusivamente, dentro de ese mundo semiótico particular. Se produce así una correspondencia directa entre lo que el texto *permite* y lo que la narración *cuenta*, lo que reafirma la independencia de cada mundo posible y de cada texto ficcional (texto-C) del mundo referencial.

En la mayoría de los casos, sin embargo, los textos-C pueden verse intervenidos en mayor o menor medida por textos-I, es decir, textos que se refieren o hablan del mundo referencial dentro de la ficción. Sucede así una mixtura textual en donde la macroestructura del mundo ficcional no se ve comprometida por la intervención de textos-I, sino que los permite y potencia dado que aumentan la profundidad general del mundo posible y permiten la conexión de este con el universo referencial. Doležel llama a este fenómeno “*I-digressions*” (digresiones-I): “Imaging digressions are embedded in the fictional text but express opinions (beliefs) about the actual world. In this respect, they are clearly different from fictional commentaries, which pertain to the entities of the fictional world” y luego agrega: “The semantics of these digressions is determined by the fact that they claim validity in the actual world; consequently, they are subject to the truth-conditions of the I-text. The reader or interpreter [...] has the right to ask whether they are true or false in the actual world” (27).

La propuesta de Doležel da a entender que la convivencia entre textos-I y textos-C es central para el ejercicio literario, planteando como una de sus hipótesis el que los mundos ficcionales literarios “are, as a rule, constituted by symbiosis, hierarchies, and tensions of many domains” (23), siendo los múltiples dominios la mayoría de las veces universos completamente diferentes. Aún más, Doležel llega a plantear que ciertos tipos de prácticas textuales, como las reflexiones o los ensayos, son básicamente textos-C compuestos por textos-I, por lo que da a entender que ningún texto-I puede comprometer la integridad ontológica del texto-C que lo contiene y determina.

⁵⁹ Doležel advierte que esta separación ha sido discutida y, en muchos casos, considerada innecesaria por parte del constructivismo radical (no existe mundo posible sin elementos semióticos que lo describan) y la semántica mimética (todo texto es representación semiótica del mundo real).

La relevancia que esta idea tiene para el modelo distópico es evidente. A través de la integración de digresiones-I al interior de los mundos posibles, las sociedades distópicas establecen vínculos con el mundo referencial sin sacrificar con ello su propia autonomía textual. Dado que no existe ni predeterminación mimética ni retórica por parte de las digresiones-I sobre el texto-C que compone la narración, las sociedades distópicas se constituyen primero como sociedades en sí mismas, y, en segundo lugar como espejos retorcidos de la realidad. Esto no solo explica el proceder interpretativo que el lector debe llevar a cabo a través de la identificación del tono irónico de la narración, sino, también, la importancia absoluta de la textualidad como determinante tanto del contenido utópico como de la forma en que este llega a la audiencia.

En síntesis, podemos concluir que la apuesta por el sentido en las obras distópicas reposa en la confianza de que el lector sea capaz de determinar la distancia que separa al mundo posible narrado del referencial y establezca la conexión sugerida entre textos-C y textos-I presentes en la obra. El hecho, sin embargo, de que dicho vínculo no esté expresado de forma explícita, sino que requiera un proceso analítico por parte de la audiencia para ser descubierto, es lo que vuelve a la narrativa distópica al mismo tiempo interesante y ambigua.

La ventaja principal de esta práctica hermenéutica para el estudio de la distopía por sobre el clásico modelo mimético es que permite equiparar en nivel de importancia la forma literaria con la función extratextual que esta cumple en su contexto de producción. Las obras distópicas, por tanto, no son meros “recipientes” de ideas propuestas en formato narrativo, sino universos independientes, ajenos al conocido, que requieren de la narración para volverse reales, actualizarse y comprenderse. Tanto Pavel como Doležel coinciden en que la narración es el canal semiótico que contacta al lector con la obra, por lo que la estructura de la misma, es decir, la forma en que todos los elementos propios de la práctica literaria que hemos discutido durante este capítulo crean una red de significados, tanto a nivel formal como discursivo, tanto semiótica como pragmáticamente, es central al momento de decodificar y producir el vínculo entre el universo posible y el referencial. El análisis del contenido distópico, por lo tanto, demanda una reflexión en torno a su configuración en formato narrativo, pues es justamente a partir del vínculo entre la dimensión ficcional del texto y las posibles relaciones críticas que el lector puede establecer entre este y su propio mundo que lo distópico se realiza cabalmente.

El objetivo de este capítulo ha sido el de establecer un marco teórico comprensivo, pertinente y útil para el análisis de la forma distópica, atendiendo a las falencias generales de las metodologías analíticas anteriores. Así, planteamos la noción funcional de un “modo distópico” como un complemento (no reemplazo) al más conocido y utilizado concepto estructural de “distopía”. Decimos “complemento” dado que el modo se nutre de muchas de las caracterizaciones formales de su contrapartida estructural, solo que en lugar de limitarse a hacer un catastro y clasificación de estas, se enfoca en determinar cómo los diferentes niveles del texto interactúan entre sí para generar un efecto de extrañamiento, reconocimiento y posterior comprensión crítica de la realidad contextual a partir de la ficción.

El enfoque del modo distópico, que denominamos “formal-funcional”, presenta una serie de ventajas considerables frente a una visión estrictamente genérica o cultural que vale la pena destacar.

En primer lugar, se rompe con la noción de que la distopía se constituye simplemente a partir de una acumulación formal o repetición temática. El concepto de modo, tomado de la teoría de Northrop Frye, plantea una implícita comunicación entre el autor y la audiencia a través de un traspaso de ideas, lo que implica que detrás de toda narrativa distópica debe existir un motivo que trascienda la simple narración. Aquí hemos identificado esa fuerza como el impulso utópico, a saber: la manifestación explícita del deseo del autor de reflexionar en torno al pasado, presente y el porvenir de la humanidad a partir de la creación de sociedades ficticias no miméticas.

Una de las consecuencias indirectas de esta conceptualización es la apertura de lo distópico a diferentes formas de construir la ficción. Si lo que importa no es la forma (generalmente asociada a la tradición de la ciencia ficción), sino como esta conecta con la realidad, el espectro de experimentaciones posibles se abre considerablemente a diferentes tipos de estructuras narrativas. Baccolini, al plantear la noción del “*genre blending*” sigue un razonamiento similar: la forma es variable, pero la función de esta debe corresponderse a la voluntad del impulso utópico.

Este enfoque demanda un análisis de las diferentes dimensiones discursivas del texto. Intratextualmente, por lo tanto, distinguimos las características principales de los componentes formales (de nuevo, buscando siempre y en todo momento determinar de qué manera se relacionan entre sí) y la composición retórica de la narrativa propiamente distópica. Extratextualmente, por otro lado, nos enfocamos a determinar cómo lo

distópico se ubica dentro del macro debate cultural entre ideología y utopía y como el sentido último de la obra se desprende de la comunicación efectiva entre diferentes mundos posibles.

Tras haber realizado las reflexiones pertinentes, concluimos que el modo distópico es esencialmente irónico, en cuanto propone una narración que requiere del lector una doble lectura, al mismo tiempo aceptando el universo ficcional como autónomo y sospechando de los vínculos posibles que este puede tener en relación con el mundo referencial. También desde la retórica de la ironía planteamos la noción de que lo distópico, para constituirse como tal, no puede ser ingenuo ni evasivo, sino que debe asumir su comentario de la realidad como un credo del que se desprende directamente el impulso utópico que motiva su creación.

Retóricamente, pues, las sociedades distópicas son propuestas no como símbolos ni alegorías de la realidad, sino como “mentiras posibles” derivadas de la misma, expresadas en la narración con absoluta independencia ontológica. Esta característica resulta fundamental, pues engloba prácticamente todo el planteamiento estético de la obra y la relación que se establece tanto intra como extraliterariamente entre los diferentes componente formales de la narración. En términos generales, la eficiencia del efecto distópico depende en gran medida de que se produzca aquello que Hutcheon llama el “movimiento hermenéutico” entre lo dicho (la narración) y lo no dicho (la realidad). Ese espacio en blanco que se ubica entre medio de ambas realidades lo constituye la interpretación del lector y representa el sentido último de la obra distópica.

A partir de lo anterior podemos deducir que el modo distópico es profundamente pragmático, noción que reafirma nuestra consideración inicial temática. En esencia, lo que permite la conexión irónica entre lector y audiencia es una identificación de ideas que se encuentran expresadas a través del contenido de la narración. Una vez superada la determinación retórica, por lo tanto, el paso siguiente consistió en examinar los procedimientos de traspaso de contenido en las narraciones distópicas.

A partir de las teorías de Thomas Pavel y Lubomír Doležel determinamos dos estrategias fundamentales para el traspaso de contenido al interior de la narración: el concepto de distancia entre los mundos posibles y la configuración dual de los mundos posibles literarios. Estas herramientas, especialmente útiles y relevantes para narraciones que, como las distópicas, aspiran generalmente a crear mundos completamente independientes, nos permiten comprender por qué la configuración de un universo distópico es como es y, quizás aún más importante, nos facultan también para determinar

si es que una narración es o no es verdaderamente distópica (o en qué medida se identifica o hace uso del modo) al juzgar la forma en que establece su comunicación semiótica con el lector.

Gracias a las herramientas proveídas por este modelo podemos identificar diferencias de grado e intensidad en las narraciones así como especificar también en qué dimensión del texto acontecen y de qué forma. Esta perspectiva, por lo tanto, libera a la narración de la estrechez metodológica centrada simplemente en la recursividad temática o formal de la obra, ampliando el panorama hacia una concepción más comprensiva del fenómeno distópico como un proceso escritural. Así, desde el punto de vista del modo distópico, mientras una narración cumpla con el requisito básico de representar una sociedad ficcional con autonomía ontológica en base a principios considerados como “negativos” dentro de su contexto de producción (Suvin, Sargent), toda hibridación retórica, formal o temática es posible.

Por último, y a modo de cierre de esta sección teórica, vale la pena destacar que el objetivo último de este modelo es proporcionar una serie de herramientas de utilidad para el análisis literario, dado que, a diferencia de lo que algunos teóricos culturales puedan sugerir, la narración no solo es un componente importante de la configuración distópica, sino absolutamente indispensable. Sin todos los elementos que aquí hemos descrito y sobre los que nos hemos detenido, no existiría distopía posible y el impulso utópico no podría manifestarse en su expresión más clara y relevante de los últimos cien años. De esto se desprende que un análisis literario de la narración es indispensable para comprender cómo se produce la manifestación del impulso utópico y su extensión sobre el mundo contextual, reconociendo, en primer lugar y ante todo, que la mediación escrita no es casual ni accesoria, sino una construcción planificada y la responsable absoluta de que lo distópico exista. Por esta razón es que consideramos que el modelo que aquí proponemos representa una contribución importante, pertinente y útil para el análisis de una forma literaria que se vuelve cada vez más relevante con el paso del tiempo.

III. LITERATURA DISTÓPICA EN EL TARDOFRANQUISMO ESPAÑOL

(1965 – 1975)

1.0. ANTECEDENTES DISTÓPICOS EN ESPAÑA (S. XIX – XX)

Si bien este estudio sobre lo distópico está centrado específicamente en los últimos diez años del régimen franquista, no podemos dejar de atender al hecho de que la producción de esa época continúa una tradición que data desde antes de la Guerra Civil. Las primeras obras distópicas españolas se nutrieron directamente de los padres de la ciencia ficción inglesa a finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que podemos ver una coincidencia en las cronologías de ambos movimientos literarios.

Por asuntos de nomenclatura, y dado que la conceptualización genérica de la ciencia ficción aún no se llevaba a cabo, gran parte de la producción novelística que experimentó con el modo distópico durante esta época fue generalmente agrupada en torno a la general categoría de “narrativa utópica” o “especulativa”, taxonomía que homologaba en mayor medida a toda novela que de una u otra forma tomara su inspiración de Moro, Swift, Verne o Wells.

Dado que, como veremos más adelante, gran parte de la novelística distópica tardofranquista se produce al alero del pujante movimiento de la ciencia ficción española, conviene referirse a estos antecedentes de la primera mitad de siglo puesto que evidencian no solo las primeras manifestaciones de un impulso utópico con claros tintes distópicos, sino porque, también, nos permite hacer una útil revisión del contacto entre España e Inglaterra en una época en que esta tiene especial relevancia para la naciente literatura.

Lo primero que debemos mencionar es que existen diversas categorizaciones y taxonomías para agrupar y entender la literatura de este período. Dado que el concepto más general de “ciencia ficción” aún no se encuentra operativo a finales del siglo XIX, las nomenclaturas abundan. Mariano Martín, por ejemplo, opta por definir a la producción de esta época como “ficción científica”, utilizando principalmente el modelo de Wells como ejemplo:

A efectos prácticos, distingo la ciencia ficción, cuyo nombre inventó Hugo Gernsback para designar un tipo de producción literaria de vocación

eminentemente comercial (los *pulps*) y del que procede la ciencia ficción hegemónica en la actualidad, de la ficción científica, que indica la literaturapropectiva de tradición predominantemente intelectual y europea cuyo ejemplo más conocido son los *scientific romance* de H. G. Wells. (Martín, 2004: 6)

José-Carlos Mainer, por su parte, escoge el término “novela sociológica”, ideado originalmente por Adolfo Alvarez Buylla en 1896, para designar a aquellas obras no miméticas con voluntad de reflexión social, y menciona como antecedentes a este tipo de producciones las famosas novelas *Utopía* de Moro, *República* de Bonifacio y *News From Nowhere* de William Morris (1988: 152). En otras palabras, Mainer opta por una jerarquía en donde la ciencia ficción obtiene sus principales temas directamente de la producción utópica pre y post renacentista, algo que Martín también resalta como un antecedente de la práctica literaria de la época:

[...] hasta la década de 1950, cuando desembarcó la ciencia ficción paraliteraria norteamericana, los escritores, y sus críticos, no diferenciaban en absoluto en términos de creación o recepción las obras de anticipación, de imaginación científica del resto de las obras del autor de que se tratase. De hecho, fueron muchos los escritores *legitimados* que cultivaron este tipo de literatura, especialmente si lo hacían dentro de subgéneros con tradición ya antigua, como la utopía o el viaje imaginario [...] (Martín, 2009: 7)

Por último, Nil Santiañez-Tiό es quien, a nuestro juicio, propone la taxonomía más pertinente para describir la novelística de esta época dado que une la producción utópica, privilegiada por Mainer, con la de la ficción científica bajo la más amplia caracterización de “modalidades críticas de la ciencia ficción”. Como su nombre lo indica, Santiañez-Tiό privilegia la voluntad reflexiva de las obras, separando y distinguiendo entre estas a partir de sus contenidos y perspectiva respecto al futuro (utopía, distopía y ucronía) (1995: 18 – 19).

Independiente de la nomenclatura específica, sin embargo, todos los críticos coinciden en resaltar a los ingleses como los creadores absolutos de estas primeras formas críticas y a los autores españoles como seguidores muy cercanos. Tan cercanas son las producciones, de hecho, que en algunos casos incluso casi llegan a coincidir, como sucede con *El anacronópete* de Enrique Gaspar, publicada en 1887, y la conocidísima *The Time Machine* de H.G. Wells, publicada por primera vez en 1895. Aunque ambas novelas comparten tematicidad (viaje en el tiempo) y que Mainer reconoce que la obra de Gaspar se adelanta a la de Wells por unos pocos años, la novela de este último es considerada superior tanto temática como formalmente, decretando que la obra del español “naufra entre bromas y chusquedades” (148).

El caso de Gaspar es, sin embargo, una anomalía. Los nombres más importantes de la época son sin duda ingleses y su éxito en el mercado editorial español es rotundo:

No me parece ocioso recordar, a este propósito, la ávida actividad editorial del siglo XIX en torno a las traducciones de ciencia ficción foránea y de tratados de divulgación científica. J. Verne, por ejemplo, constituyó un auténtico *best seller* en la España decimonónica; sus novelas se cuentan entre las más traducidas en España, juntos a las de E. Zola, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. (Santiáñez-Tiό, 1995: 9)

Verne representa una primera etapa todavía optimista de la ciencia ficción que se presenta embelesada con el progreso de la ciencia y confiada en los beneficios de su ejercicio sobre el mundo. Durante la segunda mitad del siglo XIX y especialmente durante las dos últimas décadas, este optimismo trocaría en desencanto y abriría el espacio a otro tipo de narrativa, mucho más preocupada por los efectos del progreso sobre la sociedad: “Por obra de aquella inestabilidad, la ciencia mostró el lado torvo de su rostro y los activos y felices inventores de los primeros relatos de Julio Verne se trocaron en rebeldes misántropos —el capitán Nemo fue el primero de todos ellos— y, a la postre, en megalómanos aprendices de brujo” (Mainer, 1988: 146).

Santiáñez-Tiό vincula este nuevo período, particularmente, al nacimiento de las primeras obras temáticamente distópicas:

La actitud positiva hacia la tecnología y el futuro [...] pasará a un segundo plano a finales del siglo XIX, y sobre todo tras la Primera Guerra Mundial. Desde esos años en adelante, la ciencia ficción ha mostrado una notable predilección por la descripción de universos negativos, distópicos; en ellos, la libertad del hombre aparece hipotecada, la ciencia y la tecnología son empleadas para el control y vigilancia del individuo por parte del Estado, y los seres humanos viven alienados de la naturaleza y de su pasado [...] (Santiáñez-Tiό, 1995: 24)

Como ya quedó establecido durante la primera parte de la investigación, este es el momento histórico en que lo distópico comienza a hacerse palpable a través de las obras de Morris, Bellamy, Butler y, especialmente, Wells. Dado que ya hemos hablado con anterioridad respecto a la importancia de estos autores dentro del marco anglosajón, aquí nos enfocaremos únicamente en describir la recepción que tuvieron y la influencia que ejercieron (especialmente Wells) dentro de la producción española de finales del siglo XIX y principios del XX.

Lo primero que es necesario hacer notar es que las traducciones, si bien no tan rápidas como durante el apogeo de Verne, igualmente permitieron una cierta contemporaneidad en las lecturas de británicos y españoles. *Looking Backward* de Bellamy se publicó por primera vez en España en 1898, diez años desde su publicación original,

similar a *News from Nowhere*, publicada en 1903 en territorio peninsular (original de 1891). El antecedente distópico de más tardía traducción fue *Erewhon* de Samuel Butler, que fue publicado originalmente en inglés en 1872 y no vio una versión española sino hasta 1926 a través de una edición valenciana (Mainer, 1988: 153).

La irrupción definitiva de lo distópico dentro del marco de la ciencia ficción del siglo XIX (definitiva en cuanto a popularidad y amplitud de impacto, dado que en términos de relevancia estilística, formal y temática todos los precursores ya mencionados resultan de vital importancia para el estudio del fenómeno), se produjo a partir de la publicación de *The Time Machine* en 1895. El impacto de Wells en España fue total e implicó el reconocimiento indiscutible del público peninsular de un nuevo tipo de literatura especulativa, no tan confiada ni optimista como la de Verne:

Y es que Wells incorporó en sus relatos – por lo que hace a su relación con la verosimilitud científica– una explicación racional suficiente y sólida, que evita concesiones al didactismo que es la gloria y perdición de Julio Verne, pero, sobre todo, sin necesidad de recurrir a la panoplia del malditismo, supo hallar la dimensión inquietante de un conocimiento que abre las puertas del mal y del horror. (Mainer, 1988: 154)

Más importante que el éxito editorial y de ventas de Wells en España, sin embargo, fue el impacto que causó dentro de la escena intelectual española de la época. El estilo de los *scientific romances*, así como la general actitud cautelar y la constante preocupación del autor británico por intentar vincular sus ficciones sociales con la realidad a partir de mecanismos retóricos, motivaron a muchos escritores españoles a viajar a Londres para conocer cara a cara tanto a Wells como a la realidad de la Inglaterra industrializada que se desprendía de sus relatos. Se produce, así, un contacto directo y nada despreciable entre la realidad (y, especialmente, los problemas) de la sociedad plenamente moderna del pueblo británico y los autores peninsulares.

Para hacer frente a esa amarga realidad, muchos intelectuales empezaron a creer que la modernización técnica propugnada por los positivistas no bastaba para devolver a España al corazón del mundo civilizado. También se consideraba necesario conocer de primera mano lo que estaba propiciando el éxito de las grandes naciones industriales y coloniales, así como poner fin al tradicional aislacionismo de la cultura española. Los jóvenes escritores que posteriormente constituyeron la «generación de 1914», con José Ortega y Gasset a la cabeza, adoptaron con entusiasmo esta actitud cosmopolita y muchos de ellos se fueron a estudiar o trabajar al extranjero. Aunque varios marcharon a Francia o Italia, la mayoría optó por Alemania y/o Gran Bretaña. Londres, como el centro del mayor imperio y de la época, fue el destino preferido, siguiendo los pasos de Maeztu. Tres de los intelectuales españoles más influyentes de esa generación, Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Salvador de Madariaga fueron algunos de los

«*London boys*» (chicos de Londres), como Maeztu los llamó en una carta. (Martín, 2004: 12)

La conversión de intelectuales nacionales en grandes cosmopolitas radicados en Inglaterra no se limitó únicamente a la imitación literaria. El contacto con la cultura inglesa afectó en gran medida los modelos de comportamiento social y organización económica y política de España. En este sentido, los “chicos de Londres”, si bien fueron eminentemente intelectuales abocados principalmente al ejercicio de la literatura, también desempeñaron actividades de índole cultural que beneficiaron las aspiraciones ibéricas más allá del conocido modelo francés:

Poco después de su llegada, el diario *El Imparcial* lo nombró corresponsal y nuestro autor [Ramón Pérez de Ayala] empezó a enviar crónicas sobre distintos aspectos de la vida inglesa, haciendo más hincapié en las costumbres y la vida cotidiana que en la política o la economía. También tuvo la oportunidad de tratar a varios intelectuales del círculo de los socialistas fabianos, como H. G. Wells y George Bernard Shaw. (Martín, 2011: 214)

El contacto con la vida inglesa en general, y específicamente con Wells y su obra, generaría a lo largo de los primeros treinta años del siglo XX una serie de interesantes producciones novelísticas en España que podemos caracterizar, sino derechamente de distopías (entendidas como los productos genéricos gestados al interior de la ciencia ficción anglosajona), al menos como antecedentes o precursores del mismo tipo de obras en el territorio peninsular.

Santiáñez-Tiό agrupa estas primeras distopías españolas en tres grupos temáticos. El primero versa sobre el “potencial poder alienante de la tecnología” (24), categoría en la que destaca “Mecanópolis” (1913) de Unamuno y “Teitán el Soberbio” (1897) de Nilo M. Fabra, ambas escritas en la misma línea de *Erewhon*. En estas obras el tema central gira en torno a la noción general de que el progreso (entendido a la luz de la industrialización británica) genera una serie de problemas graves para la supervivencia armónica de la raza humana. Como ya hemos visto, este es un tema que se extiende a lo largo de toda la narrativa anglosajona del siglo XX y que, si bien ve durante este período sus primeras manifestaciones distópicas, durante el tardofranquismo será actualizado a través de las prácticas políticas tecnocráticas y sus efectos sobre la sociedad.

El segundo grupo de Santiáñez-Tiό lo constituyen aquellas narraciones que tratan sobre el tema del fin del mundo, dentro de las que destaca a “Cuento futuro” (1886) de Leopoldo Alas y “El fin del mundo” (1901) de José Martínez Ruiz. El modelo a seguir, según el crítico, es el de *The Last Man* (1826) de Mary Shelley y el capítulo segundo de *The*

Time Machine. Los temas principales de este tipo de novelas son “la decadencia de Occidente, la muerte de la Razón y el concepto de *entropía*” (25), planteamientos todos que se extienden a lo largo del siglo y que encuentran su culminación en lo que actualmente denominamos novelas postapocalípticas o catastrofistas. Esta temática también entronca con la desconfianza ante el progreso dado que en la mayoría de los casos (y en esto se intuye la influencia de Wells y sus Eloi) es el “exceso de civilización” lo que lleva a la eventual decadencia y destrucción final de la raza.

Finalmente, Santiáñez-Tiό identifica un tercer grupo de narraciones distópicas al que no da nombre, pero resume como: “[...] un mundo distópico y totalitario en el que unos ciudadanos planean la subversión del estado de las cosas” (26) y al que adjudica un excelente ejemplo en el “relato extenso” *La revolución sentimental* (1909) de Ramón Pérez de Ayala. Este tipo de narraciones serían las más explícitamente críticas frente a la realidad referencial y representan el primer acercamiento real a lo que eventualmente las distopías clásicas convertirían en su credo discursivo.

Los claros tintes antiolektivistas y comunistas de la obra de Pérez de Ayala recuerdan a la composición temática de *Nosotros*, obra a la que antecede por 12 años. En la novela del español se presenta una sociedad distópica hiperbólicamente comunista en donde toda seña de identidad particular ha sido anulada a tal punto que todos los seres humanos son idénticos tanto en aspecto como en composición. A través de la supresión de los sentimientos la masa humana se ha vuelto sumisa a la dominación macropolítica, por lo que el acto subversivo de la narración se produce a través de la reincorporación de los sentimientos y los valores derivados de una educación sentimental esencialista, a partir de la lectura de textos antiguos que otorgan las bases para oponerse al insensible régimen equiparador. Si bien los resultados de la revolución no quedan explicitados en la narración, pues el final es abierto, por el tono de la novela se puede intuir que el objetivo de Pérez de Ayala era ofrecer una distopía épica en donde se produjera una restitución de “lo” humano a partir de su independencia de los discursos políticos totalitarios.

Publicada originalmente bajo el título *Sentimental Club* en las colecciones *El Cuento Semanal* y *La novela de Hoy*, “cuyos textos no solían ser reseñados por los críticos ni comentados salvo excepcionalmente, seguramente porque el número de obras ahí aparecidas [...] impedía que la crítica pudiera comentar una producción difícilmente abarcable” (Martín, 2004: 13), la obra de Pérez de Ayala no gozó del reconocimiento merecido por la crítica y los círculos intelectuales españoles sino hasta una nueva y tardía reedición en 1959 bajo el título *La revolución sentimental*.

Aún a pesar de los importantes vínculos entre la obra del español y las narraciones de Wells y Zamyatin, Santiáñez-Tiό aclara que la obra de Ayala “no debe considerarse como una distopía *sensu strictu*: al final de esa «patraña» impregnada de humor, los personajes se disponen a una contrarrevolución en favor del sentimiento [...]” (27), lo que nos remite, una vez más, a que este es un período de aclimatación de lo distópico. Los modelos estructurales de las distopías clásicas, así como su metanarratividad crítica con la sociedad todavía no se ha establecido de forma definitiva dentro del repertorio de la naciente ciencia ficción, por lo que debemos comprender estas primeras aproximaciones todavía como intentos tentativos y exploratorios.

Otra novela española inspirada también en el terror del régimen comunista que Santiáñez-Tiό no incluye en su catastro, pero que sin duda formaría parte del tercer grupo de narraciones distópicas críticas, fue *Un país extraño* (1925) de Miguel A. Calvo Roselló, entre cuyos méritos está el haber anticipado el tema de los medios de comunicación masivos y el poder que estos pueden ejercer sobre la masa antes de que Orwell lo popularizara en 1984.

[...] la impresión causada por la revolución soviética se traduce en una imagen del futuro que recuerda inevitablemente, en un tono más ligero, la de *Nineteen- Eighty Four [1984]* (1949), de George Orwell), cuyo dispositivo fundamental de control, la pantalla que sirve a la vez para emitir propaganda y vigilar a los ciudadanos-espectadores forzosos, figura ya con todas sus características en el interesante relato profético de Calvo Roselló. (Martín, 2004: 16)

Luego de la Primera Guerra Mundial la ficción científica española seguiría en vigencia gracias a dos novelas de los otros “chicos de Londres”, *El archipiélago maravilloso* (1923) de Luis Araquistáin y *La jirafa sagrada* (1925) de Salvador de Madariaga; sin embargo, allí donde *Sentimental Club* destacaba por su prolija descripción de una sociedad socialista (irónica, sin duda), las obras de los demás coetáneos admiradores de la vida inglesa se inspiraron más en las narraciones de viajes de Swift (Araquistáin) y en la sátira carnavalesca (Madariaga) que en el modelo de Wells, distanciándose, por lo tanto, de la estructura distópica en formación.

A partir del camino abierto por los novecentistas españoles y su imitación del modelo y el espíritu crítico wellsiano, se editó en el país una larga lista de novelas más o menos distópicas, que por ser bastante extensa y encontrarse ya previamente reseñada en los estudios de Mariano Martín⁶⁰, no es necesario reiterar. Vale la pena destacar, sin

⁶⁰ Vale la pena señalar que Martín, si bien es preciso en su nomenclatura, también es bastante amplio a la hora de calificar obras como distópicas, lo que resulta en una taxonomía muy rica pero también bastante heterogénea y sobre la que es necesario establecer parámetros de ordenación mucho más claros. La lista

embargo, *El amor dentro de 200 años* (1932) de Alfonso Martínez Rizo, distopía sentimental en la línea de lo desarrollado por Pérez de Ayala, y *Del éxodo al paraíso* (1933) de Salvio Valentí, una distopía futurista con clara inspiración en Bellamy.

A partir de estos primerísimos antecedentes distópicos españoles podemos obtener algunas conclusiones que resultan de interés. La primera y más evidente es la constatación de que España es receptiva al cambio de actitud frente a la naciente ciencia ficción, pasando de una visión optimista y positivista, a una más escéptica y preocupada. Se sustenta, así, un nuevo clima literario marcado por una mirada postverniana en torno al avance de la tecnología y los posibles problemas derivados de esta. No extraña, por lo tanto, que fuera justamente la figura de Wells, el renovador del espíritu de la ciencia ficción en tierras anglosajonas, el responsable de propiciar obras de similar calibre en el territorio peninsular. Así mismo, resulta especialmente interesante comprobar que el modelo distópico antecede incluso a la formación de la ciencia ficción como práctica escritural institucionalizada al interior del territorio nacional, si bien es cierto también, como ya habíamos adelantado con anterioridad, que ambos procesos literarios comparten referentes, inspiraciones y antecedentes en la forma de obras y autores claves.

Por último, probablemente la conclusión más importante que podemos obtener de estos antecedentes es su relevancia diacrónica en la evolución de la literatura española. Martín señala que a partir de este primer período y gracias a las novelas de influencia inglesa, la crítica peninsular comenzó a valorar la posibilidad de que el modelo narrativo del *scientific romance* wellsiano pudiera ser un nuevo vehículo de crítica social, paralelo al realista (2004: 21 – 22), postura similar a la que resalta Mainer al hablar del establecimiento de una “novela sociológica” a finales del siglo XIX. Durante el período se intuye, por lo tanto, que la ficción especulativa, lejos de encontrarse limitada a ser un simple vehículo escapista de la imaginación, podía cumplir una función cultural reflexiva muy importante.

Podemos decir, por lo tanto, y a modo de síntesis, que estos primeros antecedentes distópicos adelantan técnicas y temas, muchas veces coincidentes y en algunos casos incluso anteriores, a aquellos de relevancia dentro de la tradición anglosajona. La comunicación directa entre los intelectuales españoles y el mundo británico habla de un deseo de evolución cultural en común para ambas naciones, lo que explica el éxito e interés que este tipo de narraciones despertaban en el público de la época.

completa abarca obras narrativas breves, novelas y cuentos publicados a partir de 1884 y abarca todo el siglo XX. Ver Martín, M. “Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936”, *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, Vol. 2, #3, Marzo, 2004, p. 28, pie de página 59.

Con esto en consideración, resulta especialmente lamentable constatar la prácticamente nula presencia de lo distópico a partir de 1936 y durante las próximas dos décadas en España. Tras la Guerra Civil y durante los primeros quince años del franquismo, salvo contadísimas excepciones, como en algunos relatos de Agustín de Foxá⁶¹, toda la imaginación crítica vinculada a la ficción científica fue paulatinamente desapareciendo, siendo reemplazada por un nuevo modelo estético y crítico vinculado mucho más con el ejercicio de la literatura mimética: “Tras la Guerra Civil, la ofensiva del neorrealismo y la llegada de la ciencia ficción paraliteraria, primero sin gran reputación intelectual y luego adoptada como tal por varios autores [...], acabaron prácticamente con el *scientific romance*” (Martín, 2011: 235).

Los años 40 y 50 son los años del auge del realismo en España, período sobre el cual no nos extenderemos, en primer lugar, porque un análisis competente de un fenómeno tan vasto y complejo como ese requiere de más tiempo y espacio del que aquí podemos ofrecer y, en segundo lugar, porque dada la escasez de material distópico producido durante esta época, no resulta un período de particular trascendencia para la historia del fenómeno que aquí nos convoca. Así, antes de entrar de lleno en la descripción del período histórico tardofranquista, que sí representa un momento clave en la evolución de la forma narrativa distópica, solo diremos que la Guerra Civil y el establecimiento del franquismo interrumpieron una rica relación literaria que, de haberse mantenido vigente durante las décadas siguientes, podría haber permitido el establecimiento de bases sólidas para una tradición distópica peninsular propia y original. El aislamiento del país, sin embargo, dejó a España en una posición atrasada en relación a las prácticas distópicas anglosajonas, que justamente durante la primera etapa del régimen comenzaron a ver la publicación de sus obras cumbres en los trabajos de Orwell, Bradbury y Huxley. El resultado, como veremos a continuación, fue la creación de un distopismo híbrido, preocupado tanto por renovar su propia esencia literaria como por actualizar los modelos clásicos americanos e ingleses.

⁶¹ Destacamos el relato “Hans y los insectos” (1953) y la obra de teatro *Otoño del 3006* (1954), ambas reseñadas y analizadas en profundidad por Mariano Martín Rodríguez. Ver: Foxá de, A. *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*. Ed. Mariano Martín Rodríguez. La Biblioteca del Laberinto, 2009.

2.0 LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DE LA LITERATURA DURANTE LOS AÑOS 60

Durante los años 60 la literatura española pasó por un período que, dependiendo del punto de vista, ha sido caracterizado tanto como una crisis como una renovación. Crisis, en cuanto el modelo estético imperante durante las décadas anteriores (40 y 50) y las prácticas literarias derivadas de este, a saber, el realismo social y el neorrealismo, comenzaron a perder de forma progresiva su hasta entonces absoluto predominio en la escena literaria del país, tanto a nivel de mercado editorial como desde el punto de vista de la crítica especializada e, incluso, los propios autores. Renovación, por otro lado, porque la decadencia de estos modelos llevó a una necesaria reevaluación de los paradigmas éticos y estéticos de las letras peninsulares, proceso que eventualmente abriría el paso al nacimiento de nuevas formas literarias.

Se trata, sin duda, de un cambio paulatino que se gestó durante toda la década y que fue mucho más progresivo de lo que puede parecer. Los factores que influenciaron la renovación literaria en el país fueron tanto internos como externos y tanto políticos, económicos, sociales y culturales como literarios.

Para lo distópico, esta renovación fue fundamental, pues al ampliarse los límites del lenguaje realista (ampliación que en algunos casos fue interpretada como una simple modificación de parámetros estéticos, mientras que para otros autores significó derechamente quebrar con la lógica representativa del relato) se ampliaron también las posibilidades de experimentación en torno a la literatura misma. Gracias a esto fue posible, en términos bastante amplios, hacer lecturas sociales no directamente miméticas, sino representativas, subjetivas e interpretativas de la sociedad. Especialmente durante los últimos años de la década el “experimentalismo” literario de las letras españolas, como fue generalmente caracterizado a falta de una nomenclatura más unificadora, produjo una serie de obras muy diferentes a las de décadas anteriores: metaliterarias, psicológicas,

indirectamente críticas y mucho más distanciadas de la realidad, en términos narratológicos, que sus antecesoras.

Decir que el realismo desapareció de golpe durante los años 60, es, sin embargo, una exageración. Una visión matizada, como la que ofrece el periodista y narrador canario Juan Cruz, resulta más pertinente:

Nuestra generación, que se puede llamar de muchas maneras, [...] nació leyendo a la generación del 50 y preguntándoles por qué escribían así. Y nuestra generación no rompió con la del 50; el experimentalismo que se consolida a principios de los 70 con ese realismo del que Caballero Bonald decía en 1972 que pudiera ser esencial para contar, no rompió con ellos, sino que aprendió de ellos y rompió al mismo tiempo que ellos. (Juan Cruz et al., 2000: 223)

Desde otro frente, uno que examinaremos en detalle más adelante, la literatura considerada más “popular” o de “evasión”, también apostó por una renovación importante. La apertura editorial y estética del país permitió el ingreso de un cúmulo de influencias extranjeras que, potenciadas por las nuevas capacidades de escritores y editores de mantener un contacto estable entre España y el resto del mundo, facultó la adopción de nuevos modelos literarios. Uno de estos fue el de la ciencia ficción, que a partir de finales de los años 50 y principios de los 60, reclama su institucionalización como género y retoma con ansias la tradición que había dejado inconclusa a causa de la Guerra Civil. Tal como lo fue a principios de siglo, lo distópico vuelve a hacerse presente en estas obras, aunque esta vez desde un frente editorial diferente y a través de formatos relativamente rígidos que mucho deben a los modelos anglosajones que imitan.

Para referirnos con propiedad sobre estos dos fenómenos de renovación estética y formal que tanto afectaron y propiciaron el establecimiento de los distópico en medio del contexto tardofranquista, , debemos antes considerar la frágil situación del realismo, pues todo el debate literario de la época gira en torno a este y a su futuro.

Un buen indicador de la situación del realismo la encontramos en el recuento que Martínez Cachero hace del Primer Coloquio sobre Novela Formentor de 1959. Allí, se pronunciaron cinco ponencias, todas en torno al realismo literario y a cargo de nombres tan relevantes en la materia como Gonzalo Torrente Ballester y José María Castellet. El resultado de las jornadas el historiador lo resume de la siguiente manera: “De las cinco ponencias sólo la de Castellet se pronunció a favor del realismo crítico, social, comprometido; las cuatro restantes sostuvieron el derecho del artista a hacer su obra con entera libertad y al margen de toda determinación impuesta por motivos histórico-sociales” (1980: 239).

Este evento nos permite ver con claridad que a punto de comenzar la nueva década el realismo más extremadamente objetivista encontraba poco apoyo por parte de la crítica especializada. Castellet, que fue uno de los grandes defensores de la práctica del realismo comprometido, con los años eventualmente reconocería la necesidad de una renovación y abandonaría su antiguo credo. Por otro lado, también, el hecho de que una proposición como la de Castellet (su ponencia se tituló “Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo”) tuviera cabida dentro del ámbito académico es prueba de que aún era un tema polémico y en etapa de evaluación.

Prueba de la aún confusa valoración del modelo realista fue la adjudicación del Primer Premio Formentor, de 1961, a Juan García Hortelano por la novela social *Tormenta de verano*. La novela fue premiada por un jurado conformado por autoridades de 13 países, quienes calificaron a su autor como uno de los más importantes del momento para las letras españolas. La crítica internacional, sin embargo, arremetería duramente contra la novela y su autor, golpeando también la propia institucionalidad literaria española en el proceso. El crítico Álvarez Palacios, a unos escasos quince años del acontecimiento, destaca la importancia del evento:

La inaceptación de la novela hace tambalear el concepto que en nuestra ínsula nos habíamos formado como clave de oro para nuestra aventura literaria. El realismo social hace aguas en su mercado más interesante y es preciso, urgente, llevar a cabo un replanteamiento que nos haga salir apresuradamente de tal callejón.

Contemplando el problema con la dimensión que establece el tiempo pasado, y a la vista de cuanto se ha venido publicando desde entonces, no creo que el novelista español haya encontrado, la salida, hasta el momento, de ese callejón o, en el mejor de los casos, la búsqueda de un nuevo camino se hace problemática. (Álvarez Palacios, 1975: 52 – 53)

El rechazo de la novela de García Hortelano supuso un rechazo, también, a los recursos estéticos que sustentaban su obra, es decir, al modelo realista social. Decretada la crisis, comenzaron a sucederse las evaluaciones finales sobre el auge del realismo español, tanto a favor como en contra y siempre muy dependiente de las propias agendas de los críticos.

El diagnóstico histórico frente al decaimiento de la novela social ha sido desigual, encontrándonos con opiniones polarizadas como la de Álvarez Palacios, quien escribe desde la escena directamente posterior a la crisis y que, desde ese escenario de incertidumbre, evalúa muy negativamente el futuro de la literatura nacional, rescatando, en cambio “la consciencia novelística” de la producción de medio siglo, algo que, desde su posición, “debería ser tenida en cuenta y apreciada ahora en su justo término” (140).

De Nora, que hace su balance a escasos años del de Álvarez Palacio pero en un renovado contexto postfranquista, representa, en cambio, una visión más positiva, determinando que: “[...] esta nueva juventud está, al contrario, lo bastante libre de prejuicios como para ser, en cierto modo, ingenua”, confluyendo su unidad bajo “una mayor libertad interior” y “un más vasto enraizamiento” que, a su juicio, la vuelven mucho más “abierta y dinámica” frente a un tiempo “catastrófico, incoherente y estático” (1979: 266).

Estos desacuerdos respecto al diagnóstico del panorama literario posterior a la novela social se corresponden con la proliferación de diferentes hipótesis producidas durante el período. Así, mientras para Robert Spires lo que prima es una fusión entre la “novela de personaje” y la “novela de espacio”, lo que lleva a la aparición de un “protagonista problemático que encarna la lucha dialéctica del individuo contra la sociedad” (1978: 174), Martínez Cachero rescata la presencia del llamado “Grupo Metafísico” – agrupados durante 1961 y 1962 pero solo considerados como grupo a partir de 1967– liderado por García-Viñó y compuesto por Carlos Rojas, Manuel San Martín, Andrés Bosch y José Vidal Cadelláns, entre otros, por su clara vocación introspectiva y subjetivista a los que distingue como “una apasionada y saludable voz discrepante” (1973: 245).

En términos de nomenclatura, sin embargo, podemos decir que la denominación que más se ha preservado con el tiempo para referirse a la narrativa de los años 60 y 70 ha sido la de “nueva novela hispánica”, nombre que, como Sánchez-Rey explica, nace con una finalidad estrictamente económica: “[...] en el año setenta y dos se acuñó este término como eslogan editorial para lanzar al mercado una serie de obras que se presentaban al público como muestra de la renovación narrativa de algunos autores españoles entonces menos conocidos” (Sánchez-Rey, 1991: 14).

Antes de que la “nueva novela” pudiera hacerse espacio, sin embargo, la literatura debió pasar por el necesario período de crisis que antecedió a la renovación. Los nuevos productos narrativos no comenzarían a verse en el mercado peninsular sino hasta finales de la década, haciendo de los años 60 una convulsa etapa de cambios, discusiones y debates literarios de bastante interés para la evolución histórica de la literatura española.

Para facilitar un examen adecuado de los diferentes factores que influenciaron en la renovación estética de este período hemos decidido establecer una división entre elementos literarios y no literarios. La diferenciación, vale la pena recalcarlo, pretende ser solo metodológica, pues resulta bastante evidente que en la mayoría de las ocasiones la

literatura se vio profundamente influenciada por una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos del más diverso orden y sobre los que nos detendremos brevemente a continuación.

Uno de los factores no literarios más importantes que condicionó la evolución de la narrativa española fueron los cambios en la trama de la sociedad misma. Hacer un balance de todos los diferentes aspectos de la sociedad que vieron cambios profundos con la entrada del gabinete tecnocrático al poder en 1957, o incluso antes, con la amenaza de la banca rota por parte del plan económico autárquico franquista y el establecimiento del nuevo Plan Estabilizador, puede resultar demasiado amplio para este apartado. Sanz Villanueva, por lo demás, ofrece un muy buen resumen que explica de forma suficiente la relación entre los cambios sociales de la época y la necesidad de una nueva literatura:

El paso de una sociedad agraria a otra en claro proceso de industrialización, la emigración del campo a la ciudad con el consiguiente despegue urbano, la evolución hacia incipientes formas de consumismo, con la correlativa disminución de los ideales de la lucha proletaria (paralelo, sin embargo, de un movimiento sindicalista muy fuerte que traía de cabeza al régimen), desmontaban gran parte de los objetivos de la narrativa mediosecular, y los convertían en algo inútil, por su impropiedad, o anacrónico, por su separación de la vida real del país. (Sanz Villanueva, 2010: 318)

Lo que propone Sanz Villanueva es que, en suma, el canon estético de la mitad del siglo deja de ser representativo para la sociedad de los años 60. Esto quiere decir que se plantea una necesidad, nacida desde los escritores mismos, de modificar dicho canon para poder continuar siendo efectivamente relevantes con el paso del tiempo. En otras palabras: “La realidad social, pues, fuerza la evolución de la novela” (2010: 318).

Otro factor no directamente literario que potenció la renovación narrativa fueron las predilecciones de las editoriales de la época. Dado que lo que se leía en el territorio se encontraba directamente determinado por lo que las editoriales estaban dispuestas a publicar, la selección de estas instituciones, guiadas principalmente por principios económicos y en algunos casos puntuales, estéticos, resultaba central para el establecimiento de un panorama literario saludable.

La figura preponderante en el plano editorial fue, sin duda, Carlos Barral. Antaño promotor ilustre del realismo social, durante la década del 60 convirtió a su sello Seix-Barral y posteriormente también a Barral Editores, en una de las plataformas de renovación literaria más importantes de la época:

Precisamente los diferentes coloquios y encuentros de Formentor habían permitido a Carlos Barral y a su círculo de escritores e intelectuales mantener desde finales de los cincuenta una importante relación con editores fundamentales como Gallimard, Rohwolt o Einaudi y con parte

de la intelectualidad europea. Esa afinidad y su activismo cultural convertirían a Seix-Barral en una plataforma de renovación y europeísmo [...] (Sánchez, 2009: 107)

Sánchez explica que el movimiento paulatino de sello de Barral desde lo realista a nuevas formas de experimentación literaria se debió al “poco éxito político y estético [del] realismo social español y las traducciones del *nouveau roman* francés, y de haber fracasado con el premio Formentor concedido a *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, que no tuvo la resonancia internacional que el premio facilitaba” (2009: 109). Como respuesta a estas desilusiones, Seix-Barral modificaría su orientación hacia la “nueva literatura” y los cada vez más importantes escritores hispanoamericanos.

Otro de los factores que sin duda influyó la producción de la época, y en el que Barral también jugó un papel importante, fue el de la adjudicación de los premios literarios. Martínez Cachero, escribiendo desde un cercano 1973, hace una dura crítica general tanto a la literatura como a la institución del premio literario; crítica que también podemos entender como un negativo diagnóstico frente a la situación valorativa de la literatura española en general:

Hasta ha surgido una literatura novelesca para premio, observando cómo eran las obras galardonadas en convocatorias precedentes y queriendo obtener de su conjunto el común y principal denominador de los gustos del jurado. Semejantes circunstancias, unidas a otras anomalías [...] han acabado por hundir en el descrédito a la institución, en general y a algunos premios, en particular, tema ya de sátira novelesca y objetos de contestación” (Martínez Cachero, 1973: 245 – 246)

La crítica de Martínez Cachero está lanzada a premios relativamente “menores” en la época, como el “Bullón”, “Alfaguara” y “Águilas”, así como también hacia algunas novelas premiadas (erróneamente, a su juicio) como *La llaga* de Luis Junceda (1960), *El premio* de Zunzunegui (1961) y *Los importantes: Elite* de Francisco Candel (1962). Los tres premios más importantes de la época, sin embargo, eran el “Nadal”, el “Planeta” y el más reciente de los tres, “Biblioteca Breve”, inaugurado en 1958.

De los tres premios importantes, es el Premio Biblioteca Breve el que más relevancia tiene para el movimiento de renovación estética de la época, pues es convocado directamente por Seix-Barral como una forma de apoyo a la nueva literatura que el sello editorial deseaba fervientemente promocionar dentro del territorio español:

Lo importante del Biblioteca Breve [...], es el papel de impulsor de planteamientos renovadores y su voluntad de insertar nuestra narrativa en el espíritu de una normalidad que conectara con las tendencias europeas. Hay que ver en ello una respuesta (literaria, pero también industrial, pues al fin y al cabo el premio apoyaba los objetivos empresariales de Seix Barral)

al premio Nadal, que había entrado en una etapa gris y llevaba una deriva formalmente tradicional. Y otra respuesta simultánea al Premio Planeta, creado en 1952, ya de presencia notable a finales de los cincuenta, aunque lejano todavía de su aplastante trayectoria comercial posterior, y cuyo enfoque estaba anclado en planteamientos conservadores tanto de contenido como de forma. (Sanz Villanueva, 2010: 321).

Se crea así una sinergia entre lo que el mercado promueve y lo que la crítica valora positivamente, otorgando un espacio de resistencia estética frente a las producciones relativamente consideradas como más tradicionales. Nuevamente, sin embargo, es necesario destacar que el terreno para lo experimental y la literatura no mimética comienza recién a abrirse y que no se encuentra para nada establecido de forma definitiva. La competencia entre los premios y las editoriales es prueba clara de esta dualidad dentro de la producción de la época.

La crítica también jugó un papel importante en la modificación del rumbo de la literatura, particularmente a través de la polémica figura de José María Castellet. A inicios de los 60, Castellet todavía sostenía una visión positiva del modelo realista social comprometido (como atestigua su ponencia en el coloquio de 1959), posición que hacia el final de la década se ve completamente rectificada:

El segundo, [Castellet] que tanto había animado, excitado y proscrito con su labor crítica acerca de la poesía y novela, pontífice infalible para no pocos derretidos fieles, advierte ahora de los peligros a que conducen actitudes y prácticas que antaño fueran meritorias, y condena tardíamente –1968– lo que en otro tiempo había merecido sus complacencias. (Martínez Cachero, 1973: 237)

Al acusar la tardía conversión de Castellet, Martínez Cachero piensa en el texto crítico *Tiempo de destrucción para la literatura española* de 1968, pero el cambio real de perspectiva no se produciría de forma efectiva sino hasta la publicación de *Nueve novísimos* en 1970, texto en que Castellet haría su más descarnada crítica del modelo realista al que calificaría como una “pesadilla estética” (Sanz Villanueva, 2010: 308). De esta forma, el antaño defensor del realismo social veía con el fin de la década una transformación total en sus apreciaciones estéticas de la literatura peninsular, haciéndose eco de la entonces popular distinción entre “literatura de la berza” y “literatura del sándalo”, acuñada por César Santos Fontanela durante esos años, lo que habría de ganarle el infame título de “crítico infiel” (2010: 306).

La conversión de Castellet está acompañada del nacimiento de una “crítica nueva”, “joven y exigente” (Martínez Cachero, 1973: 251) que encuentra cabida en las páginas de la revista universitaria *Acento Cultural* y la más específicamente académica, *Ínsula*, desde

donde también se promueve la innovación y se valoran positivamente los intentos de renovación estética.

Además de todo esto hay un último factor político que es necesario destacar como promotor indirecto de la evolución narrativa española. Nos referimos a la censura, actividad que durante los primeros seis años de la década de los 60 seguía funcionando con la misma rigidez con la que operó durante la primera etapa del franquismo. Prueba de esto es la carta fechada el 24 de Noviembre de 1960 y dirigida al Ministro de Información y Turismo de la época, Gabriel Arias-Salgado, en la que una gran cantidad de intelectuales importantes del período, entre los que destacan Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Goytisolo y Alfonso Grosso entre muchos otros, criticaban la ambigua parcialidad de la censura y la inexistencia de “una regulación explícita, única para las distintas formas de publicación de una obra” denunciando el “deplorable efecto que origina en la formación e información del lector y el estudioso español la mutilación que padecen frecuentemente los textos” (S.N., 1961: 5).

El resultado de las demandas de los intelectuales y las presiones sociales llevó a la promulgación de la Ley de Prensa de 1966 a cargo del sucesor de Arias-Salgado, Manuel Fraga. Allí, se establecía con claridad la anulación de la censura previa, efecto que, si bien ayudó a flexibilizar la asfixia y la confusión general por parte de los escritores, no anuló del todo el temor frente a las represalias. Algunos ejemplos de que el sistema censor seguía operando con fuerza más allá de 1966 fueron, entre muchos otros, la censura de la novela *P.DEM.A.S* (1973) de Emilio Sánchez Ortiz (Sanz Villanueva, 2010: 484) y la requisa completa del volumen de relatos *Número trece* de José Angel Valente realizada en 1970 (Cruz et al., 2000: 217).

Por otro lado, los muchos años sometidos al rigor de una censura ultra conservadora llevó a la gestación de una mentalidad creativa habituada a esta, lo que inevitablemente decantó en una escritura autolimitada: “[...] el detalle más espeluznante reside en el hecho de la «autocensura» del autor, bien conscientemente, como señalábamos líneas arriba, bien, incluso instintivamente, a través de lo que M. Abellán llama «violencia psicológica», llegando en ocasiones el editor a participar de la censura sin, ni si quiera, consultar al escritor” (Álamo Felices 1996: 83).

Frente a este tipo de limitaciones propiciadas por un ambiente escritural hostil, la literatura se adaptaría y comenzaría a hacer visibles prácticas más indirectas y difíciles de detectar por parte de los organismos censores: “¿Qué tipo especial de literatura era el que estaba generando la censura, según la indicación de Ferres? Responderíamos que una

literatura de clave o elusivo-alusiva, que dice sin decir, un tanto ambigua en la presentación de la realidad, lo que permite pensar en símbolos o interpretaciones significativas [...]” (Martínez Cachero, 1973: 253). En otras palabras, se propicia un tipo de literatura no mimética, que requiere un acto interpretativo por parte del lector para ser comprendida del todo, característica que define, junto a muchas de las aproximaciones experimentales de la época, también al fenómeno de lo distópico.

Estos constituyen algunos de los antecedentes no literarios más importantes dentro del panorama cultural y social de España durante los años 60 que condicionaron, algunos de forma más directa que otros, el nacimiento de una nueva narrativa peninsular. La renovación, sin embargo, también se vio potenciada por una serie de influencias, estilos y prácticas narrativas novedosas que llegaron al territorio durante la época y a partir de las cuales se establecerían los primeros patrones estéticos definitivos de la “nueva novela hispánica”.

El que es considerado de forma unánime por la crítica como el primer renovador oficial de la narrativa española es Luis Martín-Santos con su obra *Tiempo de silencio* de 1962. Dentro de los muchos méritos de la novela, lo que más resaltó en la época fue la forma en que Martín-Santos logró conjugar la temática social (dado que era un socialista conocido y militante) con nuevas formas de narrar, alejadas de la tan vilipendiada “narrativa magnetofónica” del realismo social tradicional:

Con el conjunto de una ideación narrativa singular y de ciertos rasgos constructivos y formales, Martín-Santos convirtió la crónica de una claudicación enmarcada en un tiempo que solo admite el silencio (una época, pues, marcada por la renuncia y el abandono, lo cual entraña una tesis pesimista fuerte) en una creación artística ambiciosa. Esa creación soporta ya sin remedio su enjuiciamiento como la alternativa más vigorosa al modelo narrativo dominante en la fecha de su salida. Y este es mérito imposible de ignorar por haber ofrecido una fecunda propuesta tanto en la selección del asunto como en su tratamiento. Pero ese papel histórico, aunque se encarezca una y otra vez con toda justicia, no debería redundar en perjuicio de la calidad intrínseca de la novela, una de las que ya parecen inexcusables en la más selecta lista de títulos españoles del siglo XX. (Sanz Villanueva, 2010: 330)

Sin ser derechamente experimentalista ni formalista, Martín-Santos plantea que es posible renovar el realismo justamente a partir de la forma en que este se practicaba. A través de un juego de perspectivismos y simbolismos más o menos concretos, lo singular, plural y colectivo se entremezclan y refieren constantemente. Los juegos del lenguaje son muy elaborados y, como acusan tanto Corrales Egea como Soldevila, demandan una lectura culta y a un lector informado o, por lo menos, con cierta curiosidad interpretativa.

La capacidad de Martín-Santos para continuar una tradición realista alterando los procedimientos de representación tradicionales a partir de la manipulación del lenguaje (de ahí que algunos dieran a llamar a su técnica “realismo dialéctico”), despertó el interés de los intelectuales de la época por la importancia de la narración misma. De esta forma, *Tiempo de silencio* otorgó visibilidad a un tipo de narrativa que hasta entonces había pasado relativamente desapercibida y promovió la idea de que la renovación estética de la literatura debía pasar, necesariamente, por la constitución formal de la misma.

Nace así la noción de una novela “formalista”, preocupada, como su nombre lo indica, por la forma en que se construye la narración. La recepción crítica de la época frente a este tipo de novelas fue bastante diversa. En 1972, por ejemplo, un escéptico Sanz Villanueva no se veía muy convencido frente al valor intrínseco de este nuevo tipo de literatura:

No creo que ni una ni otra orientación solas sean capaces de producir una gran obra y todos sabemos de las limitaciones tanto del realismo social como del experimentalismo. En nuestro país, por determinadas restricciones que toda sociedad impone (en mayor o menor grado) a los productos que en ella se dan para que se ajusten a ciertos cánones (no solo políticos, sino también morales y religiosos), sería de pensar que el formalismo al que estamos asistiendo responde a una revolución por el lenguaje, por la estructura. Sin embargo, pienso que tampoco es ésta la causa –en líneas generales y no en casos particulares– que ha movido a nuestros narradores. Creo que estamos ante un afán del experimento, por el que este pasa a ser fin, en vez de medio, para la expresión o, mejor, la expresividad literaria. (Sanz Villanueva, 1972: 262)

Desde otra posición, aún más desconfiada frente a las nuevas prácticas literarias, en 1971 un programático Corrales Egea se mostraba profundamente displicente con la nueva modalidad antimimética que se hacía cada vez más presente en el territorio:

Frente a la defensa del neorrealismo contra el irrealismo, formalismo, predominio de valores estéticos, etc., estamos asistiendo en estos últimos años de la década de los sesenta a una reivindicación de todos aquellos valores desdeñados hasta hace poco, marcando una vuelta en redondo, un giro total y absoluto, sin paliativos, con la rudeza y brusquedad que suelen caracterizarnos, dando paso a una auténtica *inversión del vapor*, a una «Contraola» antirrealista que parece gozar de gran preferencia y primacía entre todo un nuevo grupo de críticos y escritores (jóvenes y menos jóvenes) que, en oposición de principio a las normas preconizadas por la promoción inmediata del medio siglo, quisiera hacer tabla rasa de toda la obra realizada por esta. (Corrales Egea, 1971: 192)

A pesar del rechazo implícito que se puede intuir en las palabras del crítico, Corrales Egea acierta al identificar, si bien de forma bastante amplia, un cambio en el paradigma estético de la época. Esta descripción, que data de 1971, revela con claridad

cómo durante la década de los 60 las nuevas promociones de escritores (e, incluso, algunos de generaciones anteriores), dejaban paulatinamente el cansado modelo realista social para, como Martín-Santos, comenzar a experimentar con prácticas formales más atrevidas. Para Corrales Egea, sin embargo, esta renovación sería tardía, declarando que la literatura española de los sesenta habría intentado imitar en sus procedimientos un *nouveau roman* francés que ya era considerado obsoleto en su país de origen (206).

Así, no es de extrañar que el experimentalismo naciente de los años 60, que recién comenzó a consolidarse durante la segunda mitad de la década, no fuera visto con ojos especialmente positivos por parte de la crítica, la que lo consideró, generalmente, como una moda de efecto, preocupada solamente por las “piruetas textuales” (Sanz Villanueva, 2010: 231) en desmedro del contenido de la narración. Esta injusta acusación, sin embargo, resta mérito a muchas obras producidas durante este período que, al mismo tiempo que renovaron los procedimientos estéticos anacrónicos del realismo social, continuaron promoviendo su actitud crítica y reflexiva frente a la sociedad.

La fuerza de la renovación formal en la década de los 60 queda especialmente en evidencia cuando tenemos en consideración que no solo fueron las nuevas generaciones las que practicaron con asiduidad las nuevas técnicas formalistas. Muchos de los grandes escritores de las décadas anteriores (40 – 50) también se vieron influenciados y motivados por este influjo creativo, lo que llevó a la publicación de una serie de obras más o menos experimentales de autores de diferentes generaciones como *Parábola del naufrago* (1969) de Delibes, *San Camilo 1936* (1969) de Cela, *La guerra de los dos mil años* (1967) de García Pavón, *Corte de corteza* (1969) de Daniel Sueiro, *La reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo (1970) y *La saga-fuga de J.B.* de Torrente Ballester entre otros.

Al movimiento interno de las letras españolas es necesario también, con la finalidad de completar el panorama de la época, agregar las diferentes influencias que llegaron desde fuera al país. En primer lugar, está aquello que Martínez Cachero denominó “la operación retorno” de los escritores exiliados, iniciada tímidamente a inicios de la década con las primeras publicaciones de Ediciones Sid de Sender, Max Aub y Barea, proceso que continuaron Seix-Barral, Delos-Aymá y Destino. El retorno definitivo, sin embargo, se produciría a partir de 1969 con los viajes a España de Francisco Ayala y Max Aub, así como con la adjudicación del Premio Planeta por parte de Sender (1973: 259). Esta re-socialización de los exiliados dentro de la escena cultural española permitió el ingreso de perspectivas críticas y estéticas renovadas y vitalizadas por el contacto con otras literaturas (Max Aub, por ejemplo, regresó con pasaporte mexicano en mano) que, en la mayoría de

los casos, coincidieron con los nuevos planteamientos renovadores de la narrativa española de la época.

Tampoco es desestimable la presencia que las grandes obras literarias venidas de otras partes del mundo comienzan a tener dentro del país: “Obviamente nos interesamos por autores como Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Henry Miller [...], Malcom Lowry, hasta Günter Grass; en cambio, dejamos de interesarnos por Somerset, Maugham, Lajos Zilahy y otros muchos autores que representaban lo que circulaba en España” (Cruz et al., 2000: 213). Joyce resulta un referente importante dentro del período pues es considerado como uno de los inspiradores fundamentales de la importante obra de Martín-Santos. Se agrega a esto la también relevante presencia del modelo del *nouveau roman* francés y la lectura asidua de escritores norteamericanos como William Faulkner (Sánchez-Rey, 1991: 336).

Dentro de todas las influencias extranjeras que afectaron y promovieron con fuerza la renovación estética de la literatura peninsular, sin embargo, la más importante fue sin duda la de los nuevos escritores hispanoamericanos. El llamado “*boom* hispanoamericano”, probablemente a causa de que fue mucho más difundido que cualquier otra literatura extranjera durante la época, se hizo sentir con fuerza en España, lo que llevó a muchas polémicas y comparaciones entre la literatura nacional y la que se estaba produciendo al mismo tiempo al otro lado del Atlántico.

El ingreso de la literatura hispanoamericana en España tuvo dos etapas generales. La primera comenzó en 1962 con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, el mismo año que, en la península, Luis Martín-Santos comenzaba su propia renovación estética del modelo realista. Durante estos primeros años, es la motivación y curiosidad de Carlos Barral la que promueve el ingreso de los primeros textos del *boom* a España a través de su sello editorial. Aún con esto, se trató de un ingreso tibio, marcado por la desconfianza y un apoyo escaso tanto por parte de la crítica académica como por el resto del público, y, así, mientras en Hispanoamérica Vargas Llosa, García Márquez y Cortázar, entre otros importantes narradores del período eran reseñados positivamente y recibían constantes loas por parte de la crítica especializada, en España el conocimiento de los mismos era bastante escaso:

Entre 1963 y 1967 [...] no se puede hablar en absoluto de una oferta masiva. El éxito de Vargas Llosa con sus dos primeras novelas y el descubrimiento de Alejo Carpentier gracias a *El siglo de las luces* componían lo principal de un panorama todavía bastante pobre en cuanto a las lecturas latinoamericanas antes de 1967 (el desconocimiento de Borges o Rulfo, que, como ya hemos visto, ya estaban siendo canonizados, tiene dimensiones difíciles de creer hoy). (Sánchez, 2009: 111)

Esta situación cambiaría definitivamente a partir de la celebración del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana en Caracas el año 1967. Aquí, Vargas Llosa, García Márquez, Ángel Rama, Rodríguez Monegal y muchas otras personalidades creativas, críticas y editoriales relacionadas con la práctica y promoción de la literatura del *boom* en Hispanoamérica, se reunieron para discutir, abiertamente, sus proyectos. Entre los asistentes a la exposición se encontraba el conocido crítico español José María Castellet, quién en 1967 se mostraba ya profundamente decepcionado del modelo realista social español. El encuentro en persona de Castellet tanto con los representantes más importantes del *boom* (García Márquez ya había publicado *Cien años de soledad* a esa fecha, con un éxito abrumador, lo mismo que Vargas Llosa, que ya había visto sus dos primeras novelas publicadas en España) como con Octavio Paz, a quién visitaría en México y, eventualmente, con Cuba en 1968, lo motivaron a convertirse en un acérrimo promotor de la literatura hispanoamericana en España: “A su regreso a Barcelona desde Caracas, Castellet pudo informar de primera mano sobre la importancia de *Cien años de soledad*, ya que, como hemos visto, el éxito de la novela fue una de las noticias del congreso [...]” (Sánchez, 2009: 114).

A partir de 1967, pues, comienza una segunda etapa de ingreso en masa de los escritores hispanoamericanos en España a través de los movimientos editoriales de Barral y Castellet. Gracias a la influencia de la agente de García Márquez, que durante 1967 se encontraba en Barcelona, *Cien años de soledad* vio una rápida promoción y éxito dentro del territorio peninsular. Durante el año siguiente, en 1968, se sucedieron muchas entrevistas al autor colombiano en los más diversos medios del país, desde la académica *Ínsula*, hasta *Cuadernos para el diálogo* e *Índice*. Al mismo tiempo, la novela fue también reseñada en *ABC*, *Pueblo* y *Revista de Occidente* (116).

El éxito de *Cien años de soledad* es inusitado en España, aunque tardío en comparación con Hispanoamérica (para esa fecha, Ángel Rama, Tomás Eloy Martínez y Emmanuel Carballo, entre otros, ya habían reseñado la novela), y motivó una serie de polémicas al interior de la escena literaria española entre 1969 y 1971. En términos generales, las reacciones al éxito hispanoamericano, del que García Márquez fue solo el comienzo, fueron bastante heterogéneas. Algunos sectores conservadores de las letras españolas rechazaron el éxito de los hispanoamericanos como una exageración y una traición a los modelos clásicos peninsulares, mientras que otros, más progresistas y abiertos a la experimentación, abrazaron con alegría los nuevos aires creativos que provenían del otro lado del mar.

Alfonso Grosso, por ejemplo, diría en 1969: “Cortázar es un histrión y no me interesa nada. García Márquez es un bluff. Vargas Llosa es muy turbio y no he descubierto nada. ¡Ya está bien de novela hispanoamericana!” (Grosso en Martínez Cachero, 1973: 256). Curiosamente, el mismo Grosso pasaría eventualmente a formar parte de las filas de los renovadores, siguiendo en muchos casos procedimientos que en una primera etapa rechazaría. Otros detractores de la presencia hispanoamericana fueron José María Gironella y Ángel María de Lera, quienes manifestaron su descontento a través de *ABC*, al igual que el escritor Antonio Martínez Menchén. Aun así: “[...] la vanguardia cultural española, sobre todo la barcelonesa, impulsó la modernización que significaba la narrativa hispanoamericana y la defendió frente a las muestras de recelo ultramontano y de tradicionalismo cultural español” (2009: 117).

Las polémicas no duraron demasiado tiempo y ya entrados los 70 la presencia de los escritores hispanoamericanos en el país comenzó a ver cada vez menos resistencias por parte de la crítica especializada. Esto, sumado a la visibilidad otorgada por los premios (cuatro de los Premios Biblioteca Breve de la década son adjudicados a hispanoamericanos) y a la cada vez más presente comunidad de escritores radicados en Barcelona (a García Márquez le siguen Vargas Llosa, Donoso, Pitol, Ortega, Lauer y Moreno-Durán, entre otros), determinó que al final de los años 60 la literatura del *boom* fuera un referente indiscutible para los españoles.

El contacto literario trasatlántico benefició al mercado editorial peninsular de la época, ansioso por expandirse y diversificarse, y “contribuyó a la actualización del repertorio de los consumidores y a la ampliación de los modelos narrativos de los propios novelistas españoles”, lo que, en suma, ayudó “decisivamente a abrir las posibilidades estéticas del público español y, también, por supuesto, a familiarizarnos con la cultura del otro lado del océano” (2009: 122).

Por último, para completar el panorama de renovación estética de esta época, no podemos dejar de mencionar el resurgimiento de la ciencia ficción en España. Es este un fenómeno que aconteció en paralelo a los grandes debates literarios y estéticos de la época, por lo que no contó con demasiada exposición más allá del pequeño nicho de lectores y escritores aficionados a la práctica del género. Esto, sumado a una relativa mala fama de “literatura menor”, mantuvo por lo general a los escritores de ciencia ficción fuera de las discusiones oficiales en torno a la renovación estética literaria del país. Apartada de la publicidad y las polémicas editoriales y académicas que dominaban la escena literaria del período, sin embargo, la ciencia ficción española, gracias a un no despreciable esfuerzo de

publicaciones y traducciones independientes por parte de aficionados y escritores por igual, retomó una tradición que se había visto interrumpida por mucho tiempo y decidió actualizarla a los nuevos contextos de la época.

El ingreso de la ciencia ficción en España se produjo inicialmente en 1954 con la publicación de los 34 números de la colección “Futuro” y el nacimiento de los “bolsilibros”, un tipo específico de novelas que mantenían “un formato característico – habitualmente del orden de los 15X10 cm–, su extensión era normalmente fija –124 páginas en un principio, alrededor de 90 más tarde– y [el hecho de que] sus autores solían ser españoles camuflados bajo seudónimos de resonancias anglosajonas” (Canalda y Uribe Echeverría, 2002: 67).

Evidentemente pensados como productos “en serie”, dado el escaso tiempo de producción que había entre una y otra novela, y con un público juvenil en mente, los “bolsilibros” no se alejaron demasiado de las raíces básicas de las historias *pulp* de los años 20 (Canalada y Uribe-Echeverría, 2002: 68), manteniendo siempre estructuras simples y, en la mayoría de los casos, repetidas hasta el cansancio. Esto determinó que la ciencia ficción, junto a otros géneros populares, como los *westerns*, las historias policiales y de aventura, fuera uno de los modelos más requeridos por parte de este tipo de escritores.

En el plano editorial, la producción de los “bolsilibros” durante los 60 y 70 llevó a su agrupación en torno a colecciones que, por el público al que aspiraban llegar y el formato que promovían, fueron calificadas (no siempre con buena intención) como “populares”. Siguiendo un modelo de producción en masa que reclutaba escritores veteranos y *amateurs* por igual, estas colecciones se especializaron en publicar una gran cantidad de obras en un espacio de tiempo relativamente pequeño (la colección “La Conquista del Espacio”, por ejemplo, editada por Bruguera durante los años 70 y hasta 1985, llegó a contar con 746 números). Entre las colecciones más importantes de este tipo figuran la precursora “Futuro” (1953), “Luchadores del espacio” (1954), “Infinitum” (1967), “Puerta a lo desconocido” (1968) y la ya mencionada “La conquista del espacio” (1970).

Las novelas “populares”, que rara vez superaban las 200 páginas, giraban en torno a héroes que realizaban hazañas interplanetarias haciendo uso de los mismos recursos narrativos del *western* o la novela de aventuras tradicional, sin intención de que estas tuvieran ningún tipo de trascendencia crítica extratextual. Eran obras creadas para divertir y entretener a un público español cada vez más inquieto y estimulado por la televisión y la imaginación fílmica proveniente de Hollywood y otras partes del mundo. Por lo mismo, si

bien los “bolsilibros” representan una parte clave de la evolución de la ciencia ficción, debemos tener siempre en cuenta que se trató de un fenómeno más económico que realmente reformador en términos estéticos.

En paralelo al éxito de las colecciones “populares” también existieron empresas editoriales que se empeñaron por ampliar el panorama de la ciencia ficción más allá de la limitada fórmula de los “bolsilibros”, lo que llevó a la formación de las denominadas colecciones “serias” (2002: 70). Estas colecciones operaban con criterios mucho más amplios que los permitidos por el rígido sistema “popular”: en primer lugar, permitían a los autores españoles firmar con sus propios nombres y no con seudónimos a la guisa anglosajona (algunos, como Domingo Santos, publicaron tanto con sus nombres reales en las colecciones serias como con sus seudónimos en las populares); en segundo lugar, fue al amparo de colecciones como “Nebulae”, de la editorial EDHASA, que muchos autores norteamericanos de gran renombre, como Asimov o Dick, vieron sus mejores obras traducidas al español, espacio que también fue compartido, si bien de forma infinitamente más reducida, con autores peninsulares como Carlos Buiza o Juan G. Atienza.

Otro elemento importante que diferenció a las colecciones de ciencia ficción “seria” de las “populares” fue su mayor flexibilidad con los formatos. Si bien es cierto que el mayor foco editorial siempre estuvo puesto en la novela (especialmente en la traducción de autores foráneos), el cuento e incluso la poesía tuvieron representación y presencia a través de las múltiples antologías que se sucedían año a año (Acervo, Orbis). Por último, y esto es quizás lo más importante para un estudio como este, es necesario recalcar la amplitud temática de las colecciones serias. Desligadas del formato de aventuras e inspiradas por los grandes maestros de la ciencia ficción universal, estas colecciones permitieron a los autores españoles explorar los confines no solo del espacio, sino también de la mente, la sociedad y la realidad misma, creando así el caldo de cultivo perfecto para la manifestación de un fenómeno como lo distópico:

Así desaparecen de estos relatos la denominada *space opera*, que queda reservada al supuesto *ghetto* de las novelas *de a duro*. Es un intento, no se puede dilucidar si consciente o no, de dotar al género de una mayor calidad literaria y salirse fuera del mercado de la novela popular. Se producen historias en un entorno más familiar para nuestra idiosincrasia. Estos relatos se muestran más cercanos, ya que ocurren en nuestro entorno o en entornos más reconocibles. (Merelo Solá, 2002: 405)

Algunas de las colecciones de este tipo más importantes que se encontraron activas durante los años sesenta fueron “Nebulae” a cargo de la editorial EDHASA (1955),

“Novelas de Ciencia Ficción” de la editorial Cenit (1960), “Best Sellers del Espacio” de Toray, (1962) y “Antología de novelas de anticipación” de Acervo (1963).

Aunque pueda parecer que se trató de un fenómeno muy cerrado dentro de los límites de los aficionados al género, y en gran medida es cierto que lo fue, también podemos atestiguar que existe un contacto, si bien menor, igualmente interesante, entre las temáticas exploradas por la ciencia ficción durante estos años y las preocupaciones de los escritores “profanos”. Casos tan emblemáticos como peculiares de esta hibridación los podemos encontrar en la única novela del poeta Pedro Salinas (muy temprana, también, en relación al resto de sus coetáneos) *La bomba increíble* (1951), *La nave* (1959) de Tomás Salvador, *Construcción 53* (1963) de García-Viñó y *Parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes. Influenciados por los tópicos y fórmulas popularizadas tanto por los “bolsilibros” como por las colecciones serias, así como por las traducciones de los textos anglosajones canónicos de la ciencia ficción, estas novelas mezclan aspectos propios de la estética realista con los nuevos temas y prácticas no miméticas que por entonces comenzaban a hacerse populares.

De esta forma, podemos sintetizar la renovación estética de la literatura española a partir de tres frentes diferentes: uno interno, motivado por el ejemplo de Luis-Martín Santos y su *Tiempo de silencio*, que permitió el avance del cansado modelo realista social a uno denominado “experimentalista” o “formalista. Otro frente de renovación fue la influencia foránea tanto del resto de Europa como de Estados Unidos y, en especial, de Hispanoamérica. Las nuevas prácticas no miméticas de los escritores del *boom*, aunque vieron alguna resistencia inicial por parte de los sectores más conservadores de las letras españolas, fueron por lo general bien recibidas dentro del país y significaron un impulso vital en la evolución de la naciente literatura experimental. Por último, en un segundo plano frente a las grandes discusiones literarias, pero también muy influyente, debemos mencionar la evolución de la ciencia ficción en el país tanto en su plano “popular” como más “serio”.

Así, llegado el final de la década, la renovación ya se encuentra absolutamente en marcha. Martínez Cachero resume la evolución de la narrativa peninsular del período comparando *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, premiada en 1955, con la ganadora del Nadal de 1968, *Un hombre parecido a Orestes* de Álvaro Cunqueiro, determinando que hacia 1969 ha llegado ya la hora de la vanguardia (1973: 277). Será, por lo tanto, durante los años 70 en que se verá, de mano de las nuevas generaciones de escritores, la superación definitiva de la crisis de identidad de la novela española.

3.0 LIBERACIÓN FORMAL DE LA ANÉCDOTA EN LA DÉCADA DEL 70

Durante los años 70 se produce en España un extraño y peculiar fenómeno de explosiva radicalidad en lo que a conciencia escritural se refiere. Dos de las tres generaciones presentes durante esta época, la de los ya adultos “niños de la guerra” y la nueva generación del 66 (Soldevila, 1980: 385) o 68 (Sanz Villanueva, 2010: 435), compuesta principalmente por jóvenes nacidos durante el apogeo del realismo social (y, por tanto, primeros testigos también de su fracaso y extinción), practican abiertamente el “experimentalismo” o el “formalismo”, apropiándose, por lo tanto, de forma definitiva de los cambios estéticos acontecidos durante la década anterior.

Una teoría interesante que describe este fenómeno es la propuesta por Pablo Gil Casado en *La novela deshumanizada española (1958 – 1988)*. Según Casado, la historia de la narrativa española moderna se puede resumir en el movimiento pendular de las obras desde lo “humanizado” a lo “deshumanizado”. Humanizadas serían las novelas con “una temática donde se muestra al hombre en acción, donde el mundo representado ofrece una síntesis interior-exterior, mostrando las implicaciones totales de una problemática [...] de modo que la ficción aparece comprometida con los conflictos de la época” (13). La novela deshumanizada, por otro lado, “tiende a la representación solipsista, abstracta” ocupada con “situaciones excepcionales, privativas” recogiendo los denominadores comunes de la literatura y “reduciéndolos a una condición abstracta, de tipo genérico” (14).

Las categorías, aclara Casado, no son estéticas sino temático-ideológicas. En las novelas humanizadas existe una voluntad escritural que busca representar al ser humano en contacto con su mundo, generalmente de forma crítica, mientras que en la narrativa deshumanizada el objetivo está puesto justamente en desvincular al sujeto con su realidad a través de mecanismos narrativos exotistas y digresivos. En ambos casos estas prácticas pueden ser representadas tanto de forma mimética como no mimética:

La tendencia humanizada se entiende a veces como equivalente de realismo. Sin embargo, un contenido humanizado no requiere

necesariamente un molde realista [...]. La dicotomía humanización/deshumanización puede resumirse así: frente a la realidad exterior, irrealidad interior; frente a consciencia sociopolítica, asepsia; frente a ética, estética. (Pablo Gil Casado, 1990: 15 – 16)

Esta teoría comparte mucho con las bases teóricas que hemos establecido para el modo distópico pues, al insertarse justo en el momento en que la literatura española se encuentra en período de renovación, la teoría de la deshumanización se convierte en un intento por vincular este evento, que hasta aquí hemos caracterizado solo de forma estética, con las prácticas socio-políticas de la época a través de relaciones entre los modelos representativos y el ejercicio del poder en el tardofranquismo.

La gran diferencia entre nuestra propuesta y la de la teoría experimental deshumanizada estriba en que, mientras Casado se preocupa por definir lo deshumanizado como una reacción literaria negativa frente a la esperanza realista de la novela social (posición que se hace eco con la teoría antirrealista de Corrales Egea), nosotros comprendemos lo distópico como parte de una voluntad literaria utopista que, si bien no se constituye bajo los parámetros miméticos clásicos, nunca ha dejado de vincular al ser humano con su realidad, hecho que indudablemente le valdría la unívoca clasificación de literatura humanista.

La teoría, si bien declara que sus bases son estrictamente temáticas, tiende a mezclar elementos estéticos en sus formulaciones: “La «novela experimental» es sinónimo de vanguardismo, pues plasma lo nunca tratado anteriormente o, por lo menos, en una forma nunca empleada, o casi nunca empleada” (1990: 16). Aquí es donde lo distópico se diferencia de lo deshumanizado, pues no comparte su conclusión de que la narratividad abocada a la forma se encuentre necesariamente desvinculada de su contexto de producción. Para el modo distópico, la forma es un vehículo de expresión del espíritu utópico, por lo que sin importar el nivel de abstracción estética que se practique, mientras sea posible generar una lectura a través de respectivas digresiones-I que vinculen los diferentes universos de realidad, será posible la existencia potencial de lo distópico.

Aún con estas diferencias, la teoría de Casado presenta una detallada lectura en torno a los procesos estéticos e ideológicos que comandaron el período del tardofranquismo y explica con relativa claridad, al menos desde su propia perspectiva, las prácticas que guiaron la formación de una literatura “experimental” que en su variedad abarcó tanto a la vanguardia antirrealista, como a las prácticas derivadas del formalismo.

Entre los factores culturales que influenciaron este movimiento de lo “humanizado” social a lo “deshumanizado” experimental durante los años 70, dos fueron

centrales: la constitución de una nueva generación de narradores y la consciencia de la crisis de la novela española. Para los jóvenes que crecieron durante la época del realismo social, el que la literatura fuese propuesta como una herramienta al servicio de intereses políticos, incluso si estos representaban al “pueblo”, era inaceptable, lo que derivó en un profundo rechazo a la glorificación de la anécdota en la narración: “Como reacción al denostado populismo del cincuenta, los jóvenes de la generación inician un camino difícil y elitista, y comulgan con el mismo horror al éxito popular que caracterizó los comienzos de la generación de Lorca” (Soldevila, 1980: 387).⁶²

Se trata de una generación que sigue la influencia anómala del autor de *Volverás a Región*, Juan Benet, y que abrazan el desprecio general hacia la práctica de una literatura que no esté comprometida más que consigo misma, algo que Sanz Villanueva caracteriza como “hostil” frente a los compromisos hechos por los escritores de las generaciones precedentes:

La actitud ideológica de los narradores del 68 es, en términos generales, de rechazo al franquismo, con lo que no rompen con los planteamientos cívicos de la promoción del medio siglo. Sin embargo, se alejan por completo de los escritores de los cincuenta al distinguir entre el compromiso cívico y el compromiso literario, estableciendo entre ambos una frontera muy clara. (Sanz Villanueva, 2010: 342)

Esta sensación de desarraigo vocacional de la nueva novela entronca directamente con la supuesta “crisis de la literatura española” de la década anterior, proceso que es asumido por los nuevos narradores como relativo y, en algunos casos, hasta intrascendente. Consciente de lo que acontecía, Fernando Álvarez Palacios realizó una encuesta entre 1974 y 1975 a varios narradores pertenecientes tanto a la nueva generación como a la de medio siglo. Entre una serie de preguntas enfocadas a discutir el pasado y futuro de la narrativa nacional, figuraba la siguiente: “Creo de aceptación general el admitir que la literatura española (la novela principalmente) está en crisis. Ahora bien: ¿Cuáles son los factores que condicionan, de una forma más relevante, esta crisis?” (165).

Álvarez Palacios aglutina en su texto sobre una treintena de opiniones muy diversas que muestran distintas posiciones respecto al tema. Castellet, por ejemplo, postulaba como responsables de la crisis mundial de la literatura “la competencia –que le han planteado el

⁶² La comparación de Soldevila con la generación de Lorca no es gratuita, llegando a homologar “el surgimiento agresivo, nuevomundista y audaz de una promoción que se afirma sistemáticamente *a contrario*” (388) de los escritores de principio de la década de forma bastante optimista respecto a las radicales prácticas estilísticas y formales del período. Con el tiempo se ha probado, sin embargo, que lo efímero de la escena experimental –en duración, más no así en obras, como es posible constatar en el enorme catálogo de autores que Sanz Villanueva propone (210: 435)– habría prontamente de ser superado con prácticas enfocadas en la recuperación del acto narrativo.

cine y los *mass-media*” y en el caso específico español “el bajo nivel cultural” de la sociedad y su “falta de posibilidad de expresión pública” (192). Otros, como Corrales Egea, también suscribieron a esta hipótesis, señalando una vinculación de orden similar a la planteada por Castellet que puede resumirse bajo la sentencia de que “hay crisis en la novela porque la hay en la sociedad” (200).

Otras voces del medio siglo, sin embargo, veían la crisis de forma más subjetiva, como Delibes, quien planteaba que “para mí no es una crisis de decadencia, sino de crecimiento” (204) o Alfonso Grosso, quién simplemente aseguraba que “la novela española –cierta novela española, que es de la que supongo hablamos– no está en crisis” (213). Angel María de Lera incluso juzgaba que estaba, de hecho, “bien” que hubiera una crisis pues “ello es señal de que la novela no se ha anquilosado ni empobrecido, antes al contrario, de que ha respondido a la cambiante realidad social de la que es reflejo” (216).

Las opiniones de los más jóvenes, sin embargo, revelan un cierto desconcierto ante esta noción de “crisis”. Si bien la mayoría reconocen que el tema está presente en el ámbito escritural español, no parecen sentirse especialmente determinados por ella, quizás a causa de que no existe en sus radicales prácticas narrativas una especial conexión histórica con aquellos que, como Castellet, Grosso y Delibes, sí escribieron sus obras más importantes como parte del *contínuum* estético realista de las décadas anteriores. Jesús Torbado, por ejemplo, opinaba: “Eso de la crisis se lo han inventado los críticos. Yo no creo en ella. Prefiero que me digan si somos buenos o malos, o con relación a quiénes y según qué cánones o qué modas, pero lo de la crisis me suena a música celestial y a ganas de salirse por peteneras a la hora de los verdaderos juicios” (260).

Muy diferente del escueto y prosaico rechazo de Grosso, posición nacida de una serie de valorizaciones pseudonacionalistas y desde una clara posición de defensor de la literatura peninsular, el rechazo de Torbado se encuentra mucho más enfocado hacia una liberación de la tradición asociada al realismo. José María Vaz de Soto, autor con dos novelas publicadas a comienzo de los setenta, se ceñía también a esta posición, defendiendo la independencia estética con la que el experimentalismo justificaba su existencia: “Otra cosa será si por crisis se entiende la no existencia de escuelas y tendencias apriorísticamente encuadradas y disciplinadas. En ese caso, yo me apunto a la crisis y huyo del encuadramiento y la disciplina” (263).

Así, el tópico de la “crisis de la novela española” es percibido por esta nueva promoción de narradores como un trauma heredado por una generación que se vio amenazada en su momento frente a la apertura del mercado escritural español en donde

se descubrieron atrasados o en clara desventaja competitiva. Estéticamente coincide este proceso con el decaimiento del realismo y el auge del subjetivismo e inmanentismo representado por las corrientes formalistas. La generación experimental escribe sin ataduras al pasado y a sus decepciones, enmarcando así la supuesta crisis en una doble perspectiva: la de aquellos que vivieron y escribieron al amparo de un lenguaje realista que pretendía retratar la hostilidad de la realidad y aquellos que, libres de esta presión, establecieron su voz desde el cambio inminente de la sociedad: “Aunque el verdadero giro del gobierno no empieza a realizarse hasta noviembre de 1975, ya desde el principio de la década se le comienza a presentir no como un sueño fantasmal, sino como una inevitable realidad dentro de un proceso irreversible” (Spires, 1978: 279).

El rechazo a la agrupación es una característica propia de esta generación que a principios de la década es vista a ojos de algunos críticos como peligrosa. Corrales Egea, por ejemplo, considera y teme esta predisposición al personalismo que se aparta de las prácticas agrupadoras de los movimientos anteriores:

Es de temer que la actual «Contraola» desemboque (aún en la hipótesis de que logre medrar) en un fracaso todavía mayor; en una serie de ensayos dispersos y sin continuidad, dejando en pie y sin solución el verdadero problema: la creación de una novela propia, en la que la libre utilización de técnicas y procedimientos diversos no se limite a un simple mimetismo, sino que signifique, por el contrario, un enriquecimiento en vez de una merma de la personalidad, a semejanza de lo que ocurre con la síntesis lograda por ciertas novelas iberoamericanas y (para dar un ejemplo) con las de un Vargas Llosa. (Corrales Egea, 1971: 208)

Y es que la heterogeneidad de autores y técnicas narrativas es la característica que quizás más define a este “movimiento”. No se opera aquí bajo parámetros históricos, dado que como ya hemos señalado, incluso autores de promociones precedentes se ven “contaminados” por la influencia experimental (Delibes, Sueiro, Cela, etc...), sino bajo premisas estéticas. El mercado editorial lo entiende así, imitando con autores nacionales las prácticas de *marketing* realizadas durante el *boom* hispanoamericano en donde se priorizó el nombre de ciertos autores “superventas” sin intentar aunarlos bajo una misma generación histórica.

Así, editoriales como Akal (colección “Manifiesto”), Azanca (serie “Narrativa Contemporánea”) y Taller Ediciones J.B (colecciones “Taller Uno” y “Taller Siete”), además de las ya famosas Seix-Barral, Barral Editores y Alfaguara (Martínez Cachero, 1973: 311) fueron las responsables de traer nuevos nombres al repertorio peninsular (José Leyva, Mariano Antolín Rato, Miguel Espinosa, etc...) que obtuvieron distinción durante el

período y ganaron variados premios gracias, justamente, a sus complejas experimentaciones tanto temáticas como formales y estructurales.

De esta forma, lo que Corrales Egea describe como una “contraola antirrealista” (resaltando el hecho de que nunca llega a ser “ola”), encuentra, durante la primera mitad de los 70, su mayor concreción en las paradójicas y divergentes prácticas de estos escritores. Si, como ya hemos señalado, es esta una “corriente” –quizás mejor caracterizada como “fenómeno”– que no crea grupos sino que resalta la personalidad propia de cada autor, desprecia y critica en alta medida el pasado histórico y literario y no se siente parte, ni motivada a causa de la “crisis” literaria de las generaciones anteriores, la única forma de entender el experimentalismo es como una voluntad estética compartida por ciertos autores entre 1970 y 1975 que se ciñe a ambiguos parámetros estéticos orientados, en general, hacia una práctica más “libre” del quehacer literario.

La escasa peripecia externa, la índole borrosa de sus más que problemáticos personajes, las no siempre atractivas divagaciones, las frecuentes y tal vez arbitrarias rupturas temporales; todo ello servido por medio de un instrumental exasperado tanto en lo lingüístico como en lo técnico, aparte la ausencia de las más elementales convenciones tipográficas, engendran unos libros cuya lectura, por áspera y aburrida, pide un lector no menos virtuoso que los autores y rechaza rotundamente a quien persigue sobre todo el placer del entretenimiento. (Martínez Cachero, 1973: 316)

El experimentalismo es considerado, incluso durante la época en la que se da con mayor auge, como una práctica escritural deliberadamente complicada, de difícil lectura y con intenciones metaliterarias autodestructivas. No todos, sin embargo, adscribieron a las extremas medidas deconstructivas del lenguaje y el abandono de la anécdota que el experimentalismo proponía, agrupándose gran parte de ellos en lo que Martínez Cachero denomina “tradicionalismo”; una suerte de progresión de técnicas narrativas más conservadoras en la línea del realismo dialéctico de Martín-Santos.

Autores como Alfonso Grosso, Juan Marsé, Ramón Nieto, e incluso el propio Delibes, ya “recuperado” tras su desliz experimental de 1969, siguen buscando en una literatura mimética, si bien mucho más abierta a la subjetividad que durante el apogeo del realismo social, vías de renovación y originalidad. El premio Nadal, así como el Planeta, son proclives durante esta época a propiciar la publicación de autores “de obra equilibrada y solvente, seguida por atención por el público y la crítica” (1973: 318), o, en otras palabras, novelas realistas.

Eventualmente la literatura española habría de superar su etapa experimental, calificada por Sanz Villanueva como la “oleada inicial” de la generación del 68, para dar

paso, tras la muerte de Franco y durante la segunda mitad de la década, a una literatura aún muy innovadora pero con un enfoque radicalmente diferente:

La reacción, en general, contra la prosa formalista, como suele ocurrir en casos semejante de cambio de rumbo artístico, inclinó la balanza hacia el extremo contrario. La anécdota novelesca cobró inusitado prestigio y se reivindicó el relato de aventuras. Se descubrió el placer de la narratividad y se proclamó la necesidad de novelas en las que sucedieran cosas, por decirlo de modo popular. (Sanz Villanueva, 2010: 491)

Se cumple así la teoría pendular de Corrales Egea al comprobar que la literatura española pasa de una etapa extremadamente reflexiva y preocupada por la forma estética hacia una ocupada en recuperar la funcionalidad de la anécdota y la narración. Hacia los últimos años del apogeo experimentalista, alrededor de 1975, Franco muere y España entra en una nueva etapa de transición democrática. La literatura de ese momento se desprende en gran medida de la hasta entonces producida durante el régimen, por lo que no es exageración decir que el experimentalismo fue, quizás, el último bastión de creatividad literaria original nacido durante la dictadura.

De esta forma cerramos lo que corresponde a la revisión histórica de los tres momentos claves en la historia del modo distópico español antes y durante el franquismo resaltando algunos puntos esenciales. Primero, la existencia de una tradición distópica en directo contacto con la fuente primaria de la ciencia ficción moderna británica. El valiosísimo contacto entre España e Inglaterra fundaría las bases sustanciales para solventar la noción de que existe un mercado y un interés por parte de la audiencia peninsular en narrativas especulativas no directamente miméticas. Así mismo, las prácticas de los propios escritores españoles, más o menos imitativas, prueban la existencia de afinidades intelectuales entre los dos países, algo de central importancia si tenemos en cuenta la relevancia del proceso de industrialización en la Inglaterra de finales del siglo XIX.

Estas nociones elementales se volverían trascendentes durante el período de renovación de la literatura española durante los años 60. Tras más de dos décadas de casi por completa nula producción especulativa, el resurgimiento de la literatura no mimética de este tipo, de mano del formalismo experimental y la ciencia ficción, sería fundamental para la reactualización de lo distópico español. Es durante este período en que los distópicos clásicos anglosajones se vuelven masivamente populares y que las fórmulas distópicas estructurales se establecen como modelos claros de imitación, lo que lleva a una

producción que, si bien mantiene cierto atraso estético con las obras americanas e inglesas, igualmente mantiene y generalmente reproduce de forma bastante fiel (y, en muchos casos también, de manera particularmente “española”) el espíritu utópico crítico esencial de lo distópico.

Hacia finales de los años 60 y principios de los 70, superadas ya las discusiones respecto a la viabilidad del modelo realista social, al igual que las polémicas suscitadas por el repentino ingreso en masa de los escritores hispanoamericanos, el experimentalismo se estableció con fuerza dentro de la península y fue practicado tanto por los narradores “tradicionales”, que lo vieron generalmente como símbolo de un quiebre importante en la progresión estética realista del país, como por la nueva generación, que simplemente lo abrazó como un modo de escribir original y liberador. Esta verdadera revolución estética significó que la literatura española abrió oficialmente sus brazos a la renovación narrativa, proceso del que lo distópico se benefició ampliamente.

A principio de la década del 70 se agudizaron las diferencias estéticas de la década anterior, lo que llevó a que el realismo renovado (dialéctico, subjetivo y no ya social), conviviese, por un período de tiempo breve y que podemos establecer en relativa concordancia con el fin del franquismo, con un experimentalismo fuerte, convencido y estéticamente motivado por una vocación metaliteraria muy reflexiva con el papel del lenguaje y la forma en que este determina el punto de vista del narrador y la descripción de la sociedad y el mundo en general.

Gracias a esta particular evolución estética de la literatura española, a finales de 1975 podemos constatar que lo distópico ya había adquirido muchas y muy variadas representaciones. Por un lado, el conocimiento y la popularidad del modelo distópico clásico, así como el nuevo espacio que la ciencia ficción nacional renacida le otorgó durante el tardofranquismo, llevó a una serie de imitaciones, algunas más claras que otras, de los autores de esa época.

Por otra parte, algunos escritores que no practicaban asiduamente el género de la ciencia ficción aprovecharon elementos del mismo (en particular sus cualidades especulativas) para insertar en sus propias narraciones visiones pesadillescas del futuro próximo generadas a partir de críticas derivadas del presente contextual. Amparados en la liberación formal del modelo realista tradicional, la imaginación distópica permitió proyectar el presente hacia un futuro distorsionado y de peor calidad, procedimiento que, si bien no implica una construcción “al pie de la letra” de una distopía tradicional, igualmente participa del impulso utópico que le da forma. Algo similar podemos ver en la

descripción de sociedades pesadillescas que, sin ser explícitamente especulativas, se construyen en base a los mismos principios estructurales y retóricos del modo distópico.

Por último, también tenemos a los escritores más radicalmente experimentales, en cuyas manos lo distópico tendió a la desestructuración lingüística y la deformación poética de la realidad, tensionando la ironía fundamental del modo con prácticas de corte más onírico y alegórico. Es en estos casos extremos, que para algunas obras es simplemente momentáneo, mientras que para otras constituye su núcleo, que lo distópico español adquiere matices de originalidad muy sorprendentes y relevantes, pues en lugar de seguir los principios lógicos y rígidos dictados por la descripción racional de la ciencia y el modelo clásico anglosajón, la realidad se convierte en un espacio maleable, impredecible y generalmente distorsionado en base a la voluntad expresiva del autor.

Estas caracterizaciones, sin embargo, como todas, tienden a la generalización. En un período histórico definido justamente por la fuerza de la voluntad creativa individual y los proyectos literarios personales, no podemos dejar de resaltar la importancia de la subjetividad en la figuración distópica. Debemos, por lo tanto, comprender estas obras dentro de un muy amplio espectro que va desde lo más estructuralmente sólido a lo más experimentalmente líquido y en donde la voluntad del autor y su punto de vista son de central importancia en la determinación de la obra en cuestión.

Manteniendo esta importante característica en mente, a continuación procederemos a examinar las obras distópicas que componen el corpus central de este estudio. Por necesidades metodológicas, cada narración ha sido agrupada con otras temáticamente similares; sin embargo, y en concordancia con lo anteriormente señalado, veremos que en la mayoría de los casos la forma de aproximarse a estos temas, así como las proposiciones estéticas y las construcciones narrativas de las sociedades distópicas en cuestión serán, en su gran mayoría, por completo independientes y originales

4.0. CIVILIZACIÓN DISTÓPICA Y RELACIÓN CON LA NATURALEZA

El primer gran grupo temático que debemos resaltar en la narrativa distópica tardofranquista es uno que nos retrotrae a las raíces de la forma literaria misma y que tiene que ver con la forma en que la civilización negocia su espacio con la naturaleza, tema de central importancia en un contexto de industrialización progresiva como el español en donde el campo se encontraba en constante desmedro frente a la más global y productiva ciudad.

La oposición naturaleza–civilización es una fórmula familiar dentro de los estudios utopistas y literarios pues permite representar una amplia gama de discursos en oposición, procedimiento que también funciona dentro de la composición distópica. La dialéctica entre estos dos espacios simbólicos, como ya señalamos en un comienzo, representa el más básico punto de inflexión, compromiso y conflicto dentro de la temática general del hombre enfrentado a su entorno. En la medida en que el ser humano se hace parte del proyecto ilustrado y acepta las proclamas de la ontología racional, su relación con la naturaleza se vuelve cada vez más y más compleja: no puede, en síntesis, existir una sociedad que sea al mismo tiempo rousseauniana, en donde el ser humano racional determina a la naturaleza, y hobbesiana, es decir, una sociedad en donde lo natural determina al ser humano.

Esta disquisición que ahora ponemos de relieve desde una visión exclusivamente social, bien puede extenderse filosófica y psicológicamente tanto hacia el sujeto como desde él. La amoralidad de la naturaleza, leída bajo un prisma psicoanalítico, por ejemplo, puede simbolizar el inconsciente (Ello) mientras que la civilización igualmente puede comportarse, en la medida en que regula, como un Yo y, en la medida en que castiga, como un Súper Yo. Así, el péndulo interpretativo puede ir desde el sujeto, y su degradada autonomía, hacia la sociedad que compone con otros como él.

Existe una relación irónicamente antinómica entre naturaleza y civilización que se puede atribuir al mito del progreso occidental y la necesidad de este de apartarse lo más posible de la realidad natural “incivilizada”. La antinomia es, sin embargo, una construcción discursiva falaz, pues la destrucción de la naturaleza (o su “civilización”, también extendida a las relaciones sociales abusivas de aquellos habitantes del espacio civilizado sobre aquellos “otros salvajes”) siempre vuelve sobre el sujeto (ejemplo de esto es lo que sucede con John en *A Brave New World*). La destrucción, por tanto, de lo natural a manos de lo civilizado solo puede completarse en la medida en que el ser humano destruya esa faceta suya (personal o colectiva); es decir, que renuncie a sus características animales, vegetales y minerales o, en palabras de Deleuze, sus “devenires minoritarios”⁶³.

Estos seres humanos hipotéticamente desnaturalizados son los habitantes ideales de las narrativas distópicas: seres que han perdido la capacidad de vincularse naturalmente con sus pares y su entorno y han optado, en cambio, por redefinirse como autómatas o derivaciones operacionales alienadas de una máquina central que los gobierna. El heroísmo distópico, ya lo hemos dicho, toma en estos casos la forma de una búsqueda incansable de la comunión de lo natural con lo artificial o más frecuentemente, una denuncia de la lucha sin cuartel que existe entre ambas dimensiones de la sociedad.

La conflictiva entre estos dos espacios discursivos es también la generada por la oposición entre centro y periferia. Las palabras de Sarmiento, en pleno siglo XIX, desde su posición de fiel admirador de la cultura europea y furioso promotor del “pensar nacional argentino”, caracterizaba este conflicto entre los espacios civilizados y barbáricos como el de mayor importancia en la historia hispanoamericana:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes y originales los caracteres. (Sarmiento, 1921: 34)

Lo que ya sospechaba Sarmiento al señalar la implacable “lucha” entre la barbarie americana y la civilización europea en el proceso de constitución nacional, Bhabha lo replantea más de un siglo después en *The Location of Culture* pensando en Occidente y su

⁶³ “Las personas siempre piensan en un devenir mayoritario (cuando sea grande, cuando tenga el poder...), cuando en realidad el verdadero problema es el de un devenir-minoritario: no aparentar, no hacer o imitar al niño, al loco, a la mujer, al animal, al tartamudo o al extranjero, sino devenir todo eso para inventar nuevas fuerzas o nuevas armas”. (Deleuze, 1977: 9).

constitución histórica: “El estado civil es la expresión última de la ética innata y la inclinación racional de la mente humana: el instinto social es el destino progresivo de la naturaleza humana, la transición necesaria de Naturaleza a Cultura” (Bhabha 1994: 64).

Bhabha reconoce que el mayor proyecto moderno ha sido el progresista nacido del iluminismo ilustrado y la consciencia por la propia racionalidad. Bajo ese estandarte, todo progreso se define, necesariamente, como un constante abandono de las características naturales del colectivo social humano en beneficio de aquellas características (supuestamente) racionales; en otras palabras, a más razón, menos instinto. El “estado civil”, la base de la constitución social moderna, representa el momento histórico de mayor racionalidad y menor naturalidad al que la sociedad humana podía aspirar durante los siglos XVIII, XIX y XX.

El conflicto entre naturaleza y civilización, desde esta perspectiva histórica, queda mejor representado a través de la escisión discursiva forzada por la práctica colonial. La civilización siempre coloniza la naturaleza, la transforma, violenta y la vuelve un espacio Otro mediante el ejercicio del poder, violento o no. En suma, el acto de civilizar representa un acto de reformar mediante poderes racionales fácticos, algo que se extiende desde el espacio físico a la conformación interna misma del sujeto. Todo sujeto civilizado se vuelve poscolonial en la medida en que permite que los poderes de acción civilizatorios actúen sobre su identidad: “Lo que dramatiza estas repetidas negaciones de la identidad, es su elisión del ojo vidente que debe contemplar lo que ha desaparecido o es invisible, es la imposibilidad de pedir un origen del Yo (*Self*) (o del Otro) dentro de una tradición de representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante y pleno” (Bhabha 1994: 68).

Volvemos desde el sujeto a la reflexión por el espacio, pues esto es algo que la teoría postcolonial y el modo distópico comparten; a saber, la capacidad de vincular el lugar de enunciación de una voz con la identidad de la misma. Narrar nunca es un acto inocente⁶⁴ y, en cuantos sujetos colonizados, alienados y periféricos, todas las narraciones de los personajes agenciados del modo distópico se inscriben críticamente en torno al espacio que habitan o sobre el que vierten su energía. Luego, si la civilización es la cuna

⁶⁴ Ya lo hemos dicho con anterioridad, pero vale la pena volver a recalcarlo: no puede un narrador distópico permitirse el lujo de contar, sea ficcional o autoficcionalmente, su propia historia o la de alguien más desde una perspectiva esteticista (en cuanto es siempre un agente). Aun si este fuera el caso, es decir, aún si es que existieran al interior de la narración valoraciones de orden estético en torno a la creación narrativa o artística, este valor siempre ha de inscribirse al interior de una forma discursiva contracultural que se oponga, o al menos cuestione, el sistema falaz establecido por parte de la lógica distópica.

filosófica que ampara a las masas, ¿cuál será el espacio físico que habrán de habitar los sujetos colonizados?

Si he sugerido que el pueblo emerge en la finitud de la nación, marcando la liminaridad de la identidad cultural, produciendo el discurso de doble filo de los territorios y temporalidades sociales, entonces en el Occidente, y cada vez más en otros sitios, es la ciudad la que provee el espacio en el que se representan las identificaciones emergentes y los nuevos movimientos sociales del pueblo. (Bhabba 1994: 206)

La nación y en su interior la ciudad son los dos espacios privilegiados por el proyecto civilizatorio. En estos lugares (*locus* de control respectivamente macro y micro) es donde los poderes fácticos de la racionalidad iluminista pueden existir a cabalidad (baste recordar los espacios para vigilar y castigar que recoge Foucault: la cárcel, el convento, el manicomio y el hospital, entre otros), lo que los vuelve el espacio físico predilecto por las modalidades narrativas distópicas, pues si existe desnaturalización esta ha de gestarse necesariamente en el centro espacial del proyecto progresista.

En las narraciones que examinaremos a continuación veremos cómo estos conjuntos sociales (país y ciudad) son recurrentemente referidos como espacios de opresión, coerción, confusión y, en algunos casos, pérdida absoluta a partir de, justamente, los mismos poderes fácticos que permiten su organización. El espacio natural, por otro lado, tampoco mantendrá en las narraciones españolas una posición idealizada como la que le otorgara Bradbury en *Fahrenheit 451* a la comunidad de Hombres Libro guiada por el profesor Granger, sino que la mayoría de las veces será retratada como un espacio ya colonizado o en proceso de descomposición y apropiación por parte de los poderes civilizatorios. Esta visión, generalmente negativa y pesimista que podemos atribuir precisamente al proceso de transformación social de la sociedad española durante la década de los 60 y 70, la encontraremos con sus respectivas variables y diferencias particulares en las tres novelas que examinaremos en este capítulo: *Parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes, *Construcción 53* (1965) de M. García-Viñó y *Escuela de Mandarines* (1974) de Miguel Espinosa.

4.1. *Sobrecivilización y deshumanización en Parábola del naufrago de Miguel Delibes*

Mucho se ha hablado de Delibes a lo largo del tiempo, y con justa razón, pues se trata de uno de los novelistas españoles más relevantes del último siglo. A pesar de esto, sin embargo, también es cierto que no todos sus trabajos han recibido la misma atención por parte de la crítica. Quizás por haber pertenecido cronológicamente a la generación del

40 es que la mayoría de sus obras consideradas como “consagradas” son aquellas que temáticamente se hacen parte de la discusión en clave realista del período de postguerra y transición española (*La sombra del ciprés es alargada*, *El disputado voto del señor Cayo*, *Cinco horas con Mario*), mientras que aquellas más distanciadas de ese contexto específico, sea por efectos de cronología (*El hereje*), formato (*Castilla, lo castellano y los castellanos*, *El libro de la caza menor*) o estilo (*Parábola del naufrago*) tienden a quedar rezagadas a un segundo o tercer lugar en la mayoría de los recuentos históricos de la larga carrera escritural del autor vallisoletano. Janet Díaz, en uno de los escasos artículos científicos españoles cercanos a la fecha de publicación de la novela que aquí nos interesa (1969), acusa algo similar:

Aunque pertenezca cronológicamente a la promoción de Cela y Laforet, hay diferencias notables en su evolución narrativa: Delibes ha seguido adelante, alcanzando una producción novelística más madura, variada y sólida en conjunto que la de ninguno de sus compañeros de generación. Y, sin embargo, por razones muy complejas (algunas tal vez políticas), es un escritor más bien poco estudiado, y en su evolución de la última década, esencialmente desconocido. (Díaz, 1974: 36)

Hacia 1974, fecha del que data este artículo, Delibes contaba ya con 7 novelas publicadas y por lo menos tres premios importantes (Nadal 1947, Nacional de Narrativa 1955 y Fastenrath 1957) por lo que es indudable que ya era reconocido tanto por la crítica como por los lectores españoles como un autor de renombre. Por esta razón, cuando Díaz califica a Delibes como “esencialmente desconocido”, sin duda se está refiriendo a la inexcusable poca atención que académicamente había recibido *Parábola del naufrago* dentro del amplio canon del autor. Una excepción a esta regla, aunque bien tardía, es el breve texto de Agnes Gullón *La novela experimental de Miguel Delibes* (1980) en donde se le dedica un especial lugar a las prácticas lingüísticas de *Parábola* en relación con los temas centrales de las obras más conocidas del narrador vallisoletano.

Solo durante los últimos 15 años es que esta novela ha pasado a formar parte del canon delibeano de forma efectiva, salvándose del anonimato que durante las décadas anteriores le habían valido con suerte algunas menciones menores, cuando no neutras, derechamente despectivas respecto a la particular “desviación” estilística de la novela. Sirvan las palabras de Corrales Egea como ejemplo de este tipo de caracterizaciones a apenas dos años de haberse publicado la novela:

En *Parábola del naufrago* (1969) choca, en efecto, la ruptura del escritor con la índole de su obra precedente; pero hay que decir que de este rompimiento el novelista sale tan despersonalizado como su personaje. Ni uno ni otro pisan terreno firme, propio, y esto se siente. El asunto, así como los elementos de elaboración del mismo, dejan la impresión de venir acarreados de fuera, sin surgir, a diferencia de otros libros del autor, de

exigencias creadoras originales e internas. ¿Qué decir de esa metamorfosis del protagonista en borrego, sino que se trata de un recurso demasiado evocador (por lo mismo que tiene de inusitado) de las transformaciones irrealistas y simbólicas a lo Ionesco o a lo Kafka? ¿Y de la suplantación del estilo propio y natural del autor por las parrafadas discursivas y zigzagueantes que introducen en su novela esa famosa *palabrería* que, como ya sabemos, ha sido uno de los caracteres distintivos del *nouveau roman*? [...] Artificios que además de inútiles resultan mal avenidos con un autor que se distinguió precisamente por su naturalidad. (Corrales Egea, 1971: 218 – 219)

El desconcierto por parte de la crítica española de la época frente a *Parábola* obedece, a mi juicio, a dos causas. La primera es una especie de nostalgia por el Delibes “clásico”, el trovador de la Castilla de postguerra, que tan claramente se puede ver en la crítica de Corrales Egea. Sucede entonces que cualquier intento del escritor por desvincularse –o “evolucionar”, en palabras de Díaz– del tradicional marco realista que lo hizo famoso durante los años 40 y 50 fue percibido por parte de la crítica como una especie de traición a los compromisos estéticos que le valieron al autor en su momento diversos premios y reconocimientos.

La segunda causa se relaciona directamente con el contexto literario español de la época y la ya referida “crisis” de la novela española tras el *boom* hispanoamericano. Frente al declive del realismo y el compromiso social, las nuevas prácticas experimentales fueron percibidas por algunos sectores de la crítica española más tradicionales como “modas” de estilo (recordemos el desprecio por las “piruetas textuales” de Sanz Villanueva) principalmente influenciadas por el *nouveau roman* y la novela estructural francesa, lo que les daba una reputación cuestionable. Sucumbir a la tentación de experimentar significaba sucumbir a la moda, es decir, de alguna manera vender lo propio (que en el caso de Delibes significaba la fiel narración cuasi costumbrista de Castilla) por lo foráneo.

La integración de *Parábola* a los círculos críticos se produjo una vez que Delibes probó con la experiencia que era capaz de superarse y renovarse a sí mismo exitosamente, sin perder en ello ni un ápice de visión crítica frente a los temas que le interesaban, y cuando la perspectiva de los propios críticos dejó de considerar al experimentalismo solo como una moda menor y pasajera. Superados por fin los prejuicios tanto en torno al autor como al estilo de la narración, la novela ha brillado por sus cualidades distintivas:

Parábola del naufrago, publicada por Miguel Delibes en julio de 1969, por su carácter de fábula suprarrealista, parece un ejercicio disonante, pero en verdad no se desvía, en el aspecto intencional, de la trayectoria seguida por Delibes en sus novelas anteriores: la busca de la autenticidad. Más bien supone un avance en elevación y en profundidad. Esta obra es una defensa

estremecedora de la libertad del hombre, amenazada en su raíz por el miedo y bloqueada por el abuso de autoridad. (Sobejano, 2005: 131)

Así como la crítica de Corrales Egea resume perfectamente la posición negativa frente a *Parábola*, las palabras de Sobejano muestran muy bien el otro lado del asunto. En su texto el crítico describe la obra como una “novela estructural” e indaga con especial interés en las “desviaciones” de estilo propias del Delibes clásico a través de un completo análisis. Curiosamente, sin embargo, a pesar de que tiene en muy buena consideración la obra, no dedica especial atención ni a la temática ni al trasfondo de la misma para enfocarse casi exclusivamente en los asuntos de orden formal, reproduciendo la metodología de Gullón en su trabajo de 1980.

Esta es la razón principal por la que hemos decidido incluir la obra de Delibes en este capítulo, pues consideramos que la rica creatividad experimental de la novela ha condicionado que se privilegie el análisis de los elementos de corte estilístico por sobre los temáticos, siendo que la relación conflictiva entre naturaleza y progreso, además de la evidente y relevante reflexión utópica presente en la novela, son temas absolutamente trascendentales. Las características universales que lo utópico adquiere gracias a la figuración distópica enmarca esta novela en una reflexión mucho más amplia en torno a la forma en que el ser humano se relaciona con sus pares, el ejercicio del poder en la sociedad y, sin duda, la habitabilidad y colonización del progreso sobre el espacio natural.

La fábula de la narración no es especialmente complicada: Jacinto San José, sujeto de personalidad pusilánime y tímida, trabaja para el empresario don Abdón en una empresa simplemente referida como “la Casa” en donde su labor consiste en sumar interminables operaciones matemáticas de forma mecánica, sin saber por qué ni para qué. Cierta día, Jacinto siente unos inexplicables mareos en el trabajo que lo obligan a acudir al médico, quién en turno lo envía de regreso al trabajo con una licencia médica que lo diagnostica con “neurosis de sumador”.

Tras presentar su diagnóstico a las autoridades de la Casa, Jacinto es enviado por don Abdón a unas cabañas de recuperación administradas por la misma institución con la intención de que se recupere de su aparente enfermedad psiquiátrica. Como parte de su terapia se le ordena a Jacinto plantar un seto alrededor de la cabaña que paulatinamente comienza a crecer sin control hasta que acaba por devorarlo a él y a todo el lugar. Incapaz de huir, Jacinto finalmente abandona toda su humanidad, sufre una transformación y deja el lugar convertido en macho cabrío.

Como el título nos advierte, sin embargo, esta novela pretende ser una parábola y no una historia de fantasía, por lo que es necesario entender la anécdota como una

construcción connotativa. En un visionario artículo cercano a la fecha de publicación de la novela, H. L. Boudreau, adelanta el intertexto al que Delibes hace alusión tanto con el concepto de la “parábola” como con el nombre del “antagonista” principal de la narración:

A parable is by definition didactic and has biblical associations. In this case the central metaphor of the hedge is based on a line from the Bible (Job I: 10): Satan says to the Lord, of Job: "Hast thou not made an hedge about him, and about his house, and about all that he hath on every side? Thou hast blessed the work of his hands, and his substance is increased in the land." The ironic use of this source, when in the novel the purpose of the hedge is to annihilate the protagonist, is underscored by the name given the dictator figure, Don Abdón, also to be discovered in the Bible: "They have over them as king the angel of the abyss; his name in Hebrew is Abaddon" (Revelations IX: 11). His name in English is "destroyer". (Boudreau, 1976: 33)

La novela como parábola, por lo tanto, posee una supuesta intencionalidad “didáctica”, que más vale la pena comprender como “cautelar” o “anticipatoria” de acuerdo a la práctica tradicional wellsiana. La intención de la novela no es la de enseñar, sino, más bien, la de adelantar o graficar un proceso de descomposición social descrito a través de la fórmula retórica y temática de lo distópico.

Efectivamente, muchos de los elementos estructurales propios de las distopías clásicas se encuentran en plena operación en la novela: el espacio civilizado es profundamente totalitario (Díaz apunta que don Abdón, el patriarca, “ha absorbido la vida pública y privada, la economía y la religión” [38] y nosotros agregaríamos que también la vida política), la coerción social es impuesta mediante el ejercicio despótico del poder principalmente a manos de Darío Esteban, el “capataz” (“*watchman*” para Boudreau) de los sumadores, y la lógica operacional del sistema se corresponde con el procedimiento retórico de una distorsión de las reglas básicas de la lógica referencial, efecto que se hace patente en la narración a través de los slogans de la sociedad ficcional que siguen el modelo del silogismo falaz (“Orden es Paz”, por ejemplo).

A partir de estas asociaciones elementales podemos identificar el balido de Jacinto-cabra con el de los trabajadores alienados de las fábricas, así como la plantación del seto y su progresiva penetración en el cuerpo del trabajador, además de la lectura bíblica, puede ser leído como una graficación del violento proceso de subyugación psicológica al que son sumidos los habitantes del imaginario espacio totalitario en que acontece la novela:

Yo he escrito este libro desde la angustia, desde mi más profundo miedo. Esto quiere decir que *Parábola del naufrago* intenta ser la transcripción de una pesadilla y que, como en las pesadillas, las situaciones se encadenan por asociaciones caprichosas [...]. También aquí, como en las pesadillas, el

motivo de la angustia es un monstruo de mil cabezas, multiforme e incluso en ocasiones aparentemente contradictorio.

En todo caso, el simbolismo me parece evidente en sus vertientes políticas, sociales y económicas. La degradación –o la derrota– del manso (del inocente, débil y humilde Jacinto San José) no supone que yo me incline por la violencia física para cambiar una sociedad que no me gusta (la violencia nos conduciría de nuevo, inevitablemente, al seto, es decir, a la violencia). [...] Mi novela, de rechazo, es un canto al amor, a la justicia y a la libertad. (Delibes, 1969: 13)

El miedo y el enfrentamiento entre civilización y naturaleza no son temas extraños para Delibes. A lo largo de toda su carrera narrativa, y aún más en su vertiente como ensayista, el autor vallisoletano siempre consideró que en el encuentro entre estos dos espacios (o fuerzas) es donde el ser humano realmente se define. Claro ejemplo de la importancia que se le da a estos temas es *Un mundo que agoniza* (1979), texto ensayístico publicado 10 años después de *Parábola* en donde muchas de las temáticas exploradas y criticadas en la obra “experimental” (la automatización de los procesos, el abandono del campo por parte de la juventud, la inserción tecnocrática, el retroceso moral del progreso, etc...) son reevaluadas desde una profunda mirada crítica, esta vez explícita, frente a la abulia cultural del proceso de modernización, generalmente resumida en sus palabras como “el culatazo”: “No obstante, todo progreso, todo impulso hacia adelante comporta un retroceso, un paso atrás, lo que en términos cinegéticos, jerga que a mí me es muy cara, llamaríamos el culatazo. Y la Física nos dice que este culatazo es tanto mayor cuanto más ambicioso sea el lanzamiento” (Delibes, 1979: 32).

Parábola del naufrago, por tanto, si bien posee muchos elementos técnicos y lingüísticos que sin duda pueden ser calificados como experimentales (María Pilar Celma Valero, siguiendo la línea de Gullón, rescata por lo menos cuatro importantes en las primeras tres páginas de la novela [2009: 413]), temáticamente viene a ser una fina decantación de toda la experiencia de choque, violencia cultural, colonización y adaptación que Delibes ha descrito y narrado en torno a los campos de su Valladolid natal durante las décadas anteriores a la publicación de la novela. Esta obra, sin embargo, va más allá y utiliza la modalidad distópica para extender su reflexión desde lo particular a lo universal, insertando a España dentro del devenir cultural occidental moderno.

Aun con esto, debemos señalar que las innovaciones estructurales, desde una perspectiva de constitución distópica, son escasas. Como ya hemos dicho, Delibes tiende a utilizar tropos previamente popularizados por los clásicos anglosajones, obedeciendo a la lógica operacional de la distopía centralizada sin cuestionarla demasiado y con muy pocos tintes de ideologización o ironía política: “No sólo Orwell y Huxley, sino Kafka, se

perciben entre posibles influencias, la presencia de éste último intuyéndose en la naturaleza siempre velada y misteriosa de la burocracia [...]” (Díaz, 1974: 40). Boudreau, de hecho, va más lejos e inscribe la obra de Delibes en directo contacto con la tradición clásica anglosajona:

Parábola del naufrago, itself an anti-utopia, is closely related to these three works. With the rapidity of change typical of the contemporary world, still a third phase in the genre has developed without the second's yet having run its course. This anti-anti-utopia is a vision of the future that recognizes the possibility of a world similar in some respects to those so horrifyingly portrayed in *We*, *Brave New World*, *1984*, and *Parábola del naufrago*, but which unblinkingly presents it positively, once certain humanistic ideals have been relinquished. (Boudreau, 1976: 27 – 28).

Siguiendo esta relación y de acuerdo a la nomenclatura de Moylan, esta sería una “distopía mítica”, es decir, una distopía que se acaba en su anécdota y de la cual no es posible más que obtener una conclusión pesimista frente al actual estado del mundo. En concordancia con esto, la caída de Jacinto San José se presenta casi sin resistencia. No estamos aquí frente a un Winston Smith que mantiene un diario secreto ni frente a una Offred o un Shevek que se unen a movimientos revolucionarios. Jacinto San José es “el manso”: “A más de probo, Jacinto es pacífico y bondadoso o a lo mejor es pusilánime (Jacinto) pero prefiere pasar por no-violento antes que por cobarde; el caso es que rehúye los enfrentamientos [...]” (1969: 29). Como héroe pacífico y pasivo, Jacinto no es el motor de cambio alguno, sino, más bien, la triste semblanza de uno de los procesos más interesantes y mejor retratados de la novela, la deshumanización: “All of these novels ask the question: Can man be so altered as to forget that he is human? Within the novelistic context, the answer is always yes, yet the social intent is to sound an alarm that may alert man to the directions in which he is moving so that the prophecy may be thwarted” (Boudreau, 1976: 29).

El tema de la pérdida de la humanidad está asociado a la animalización, representada primero en el compañero de trabajo “degradado” de Jacinto, Genaro (en su versión canina referida simplemente como Gen) y posteriormente en el mismo protagonista que acaba convertido en cabra. El proceso de animalización, sin embargo, está inserto metafóricamente como una herramienta institucional de la práctica laboral.

Esto es interesante porque rara vez en las distopías clásicas (con excepción de *Nosotros*) la alienación es graficada como un proceso asociado al trabajo de forma tan explícita y, aún más, voluntaria y premeditada por parte de la clase dirigente (en este caso, don Abdón). Generalmente se describe como una causa inevitable de la automatización de la labor, mientras que aquí es caracterizada en un comienzo como una enfermedad (“al

dar forma a las albóndigas se ha mareado” [49]) y posteriormente se intuye que puede ser una práctica empresarial con la finalidad de mantener a los trabajadores tranquilos, es decir, una forma de manipulación psicológica mucho más elaborada que la eugenesia de *A Brave New World*: “[...] que observara que don Abdón no era evolucionista sino revolucionista, esto es, pensaba que el mono provenía del hombre y el hombre del mono, las dos cosas, esto es, que el hombre, tras progresar hasta la madurez tope, regresaba al punto de partida” (1969: 62).

El espacio natural, en concordancia con la filosofía “revolucionista” del patriarcamatriarca (“don Abdón es el padre más madre de todos los padres” es uno de los lemas de la Casa), si bien mantiene su posición tradicional más allá de las fronteras civilizadas, de todas formas obedece a los designios de la misma, a la que sirve sumisamente. El símbolo clave de esta relación jerárquica es el seto que acaba por devorar y transformar a Jacinto: originalmente descrito como un “híbrido americano que prolifera en muy poco tiempo” (75), la plantación del seto se convierte a lo largo de la narración de práctica terapéutica en cárcel, proceso que culmina en el episodio de la penetración absoluta y literal del protagonista.

Lo clave es que el espacio natural no se encuentra libre de civilización sino que está profundamente imbricado en esta. No es esta la naturaleza como último espacio de esperanza eutópica, sino una naturaleza civilizada, mansa como Jacinto, y adecuada a los fines y objetivos de aquellos con poder; una naturaleza que se condice mucho con aquella descrita en *Las Ratas* (1962) y en *Los santos inocentes* (1981) en donde aquellos con dinero y educación formal, es decir, aquellos formados bajo el paradigma civilizatorio occidental, transforman el espacio natural de acuerdo a sus designios, dejando desamparados en el proceso a aquellos “inocentes” habitantes del campo. La analogía con la situación del éxodo rural de España durante este período es indudable.

El mayor caudal crítico de la novela está puesto sobre este aspecto, el de la sobrecivilización forzada del ser humano y cómo este, en una suerte de ironía revolucionista, acaba por autodestruirse. En una entrevista de 1980 que Delibes brindó al periódico *Mediterráneo* el autor se extiende sobre la relación entre el progreso y la naturaleza, recalando el poder destructivo del primero sobre la segunda:

En mi obra «El libro de caza menor», hago notar que toda pretensión de mudar la Naturaleza, es asentar en ella el artificio, y por tanto desnaturalizarla, hacerla regresar. En la Naturaleza, apenas cabe el progreso. Todo cuanto sea conservar el medio es progresar; todo lo que signifique alterarlo esencialmente, es retroceder. [...]

La Humanidad se resiste a embridar la técnica y así asistimos, frecuentemente, a auténticos disparates ecológicos, provocados por el desconocimiento e imprevisión. (Delibes, 1980: 16)

Lo mismo que Delibes señala en torno a la naturaleza puede ser extendido hacia los personajes de *Parábola*. El efecto sobrecivilizatorio de la Casa poco a poco comienza a drenar los componentes humanos de los habitantes del anónimo pueblo-ciudad en que habitan, cumpliendo así la profecía del “culatazo” y el retroceso que para Delibes comportan las reacciones previsibles frente a un proceso de descuidado avance. El resultado es la progresiva pérdida de las capacidades cognitivas, principal marca de “lo humano” dentro del escenario mecánico y utilitarista de la novela.

Es necesario aquí volver sobre el personaje de Gen. Originalmente llamado Genaro Martín, compañero de Jacinto y miembro del “Grupo Esperantista” al que ambos pertenecían, en un momento anterior a la anécdota del relato se señala que sugiere a Darío Esteban, el celador de don Abdón, que “por qué en lugar de tantos hospitales y refugios de recuperación no nos suben el sueldo para que nos alimentemos mejor y de esta forma enfermemos menos” (82). El resultado del exabrupto es una dura reprimenda por parte de Darío Esteban que acaba con el despido de Genaro de la Casa.

Aquí es donde el proceso de alienación, tal como lo entiende Marx, como un producto ineludible del quehacer laboral industrial moderno, entronca con la visión de Delibes en torno al progreso, pues en cuanto Genaro Martín es despedido se convierte en un paria en su propio pueblo: “Es un revolucionario, hace preguntas cuando las respuestas ya están dadas” (84). En vez de acontecer el vuelco de la acción propia de las distopías clásicas en donde el revolucionario se convierte en mártir a través de un acto de sacrificio personal, o en héroe mediante un acto de revolución que destrona al poder imperante, Genaro Martín es progresivamente reducido en su calidad de ser humano hasta volverse invisible para la sociedad.

Una de las formas en que Delibes muestra este proceso de degradación humana es a través de la escritura misma. El humano trabajador “Genaro Martín”, al perder su trabajo se convierte en “Genaro”, luego, en “genaro martín”, más adelante cuando ya ha acontecido su mutación en perro pasa a ser simplemente “Gen” y hacia el final de su vida queda reducido a “gen”. Díaz resume muy bien el proceso que acaba, simbólicamente, por degradar a Gen incluso más allá de su muerte:

A Genaro le mató un jardinero mientras aquél perseguía amorosamente una perra, habiendo tomado a «Gen» por rabioso. Por lo tanto, el cuerpo es decapitado con el fin de la autopsia, y la deshumanización llega a su último extremo, más allá de la muerte, cuando el médico pide a la viuda

que renuncie al entierro cristiano para que él pueda guardar tan interesante espécimen. El estado ofrece una renta garantizada si ella accede, y el destino del cuerpo decapitado, desprovisto de los ritos religiosos, simboliza la pérdida del alma, único vestigio de la destruida humanidad de Gen (pues se llega a no escribir su nombre con mayúscula). (Díaz, 1974: 44)

Ni si quiera tras la muerte Gen es capaz de restablecer su estado original. Esto es debido a que la asociación entre la degradación y la deshumanización del personaje están profundamente asociadas a la experiencia laboral. Así, aún en la muerte, Gen sigue siendo un “producto” de la empresa, quien puede administrarlo como si de cualquier otra cosa se tratase.

A medida que avanza la narración se nos revela que Genaro solo se desvincula de la empresa de don Abdón por un breve período de tiempo tras su exabrupto con Darío Esteban, período durante el cual tanto él como su familia pasan hambre y son considerados como indeseables por la comunidad. Al ser recontratado, es decir, al ser reintegrado en el sistema distópico de la Casa, Genaro admite como condición su progresiva degradación en perro. Es decir, de forma implícita el trabajador debe renunciar a sus principios, derechos y características distintivas y fundamentales –la mayor de ellas, la razón, representada en la capacidad de comunicarse– para poder desempeñarse en un trabajo que no provee satisfacción personal, sino el mínimo ingreso para subsistir en un espacio económicamente monopólico, dado que es el mismo don Abdón quien designa, como corresponde a la lógica torcida del discurso distópico, cuanto es necesario para subsistir “dignamente”: “Nadie debe percibir en el mundo otro dinero que el necesario para dos comidas diarias, un partido de fútbol quincenal y el plazo de amortización periódica del televisor. Dar menos sería inhumano; dar más, inducir al vicio y, por tanto, inhumano igualmente” (59).

La vida y especialmente la muerte de Genaro funcionan al interior de la novela como un escabroso adelanto de lo que le espera a Jacinto, siendo la diferencia principal que mientras Genaro efectivamente manifiesta en algún momento un abierto desacuerdo con las políticas abusivas de la empresa para la que trabajaba, Jacinto simplemente se enferma. Aún más, el absurdo episodio del diagnóstico médico deja en claro que incluso esta enfermedad es de absoluta responsabilidad del sujeto y que la empresa ninguna compasión siente por él (54 – 56), por lo que el acto de enviar a Jacinto al refugio de recuperación es considerado de acuerdo a la lógica distópica una “caridad”.

Una vez diagnosticado, Jacinto es trasladado al Refugio de Recuperación N°13 donde se lleva a cabo la ya citada lucha con el seto. La metáfora principal, en donde el sujeto es violado, segmentado y reestructurado de acuerdo a las necesidades de la Casa, es

bastante evidente; sin embargo, y a diferencia de Genaro, Jacinto se resiste a la dominación absoluta.

Nuevamente es el lenguaje, al igual que en el caso de Genaro, lo que para Jacinto viene a simbolizar su razón y, por tanto, su humanidad. No nos detendremos aquí a analizar los juegos verbales presentes en la novela (que son bastantes) principalmente porque Agnes Gullón ha hecho ya un excelente trabajo en torno a este tema⁶⁵ sobre el que difícilmente se puede agregar algo más y también porque, aun cuando existe mucha voluntad estética de proponer algo diferente, los procesos discursivos que elabora Delibes se ciñen a las directrices generales que ya hemos descrito en torno a la lógica del discurso distópico y del “doble pensar”. En cambio, nos enfocaremos en la importancia suprema que tiene el acto de hablar y de comunicarse en la novela.

Celma acierta al señalar que la comunicación, al interior de la novela, pasa de ser un recurso de estilo marcado por las estrategias de “retardo” presentes en la narración a un tema en sí mismo, aunque lamentablemente no se extiende a este respecto en su análisis (2009: 414). Comunicarse es, en síntesis, el proceso mediante el cual Jacinto determina el grado de humanidad que posee en sí mismo y en su relación con los demás. Al mismo tiempo, sin embargo, y como una suerte de ambigua espada de doble filo, es el lenguaje también el principal responsable (desde el punto de vista del protagonista) de todo el sufrimiento de la humanidad. La resistencia de Jacinto a ser deshumanizado pasa inevitablemente por su problemática relación con el lenguaje y se convierte en una lucha de índole casi filosófica que comienza a tomar forma antes del episodio del seto en la unificación del “Grupo Esperantista”.

La lógica de Jacinto para participar del grupo nace de la hipótesis de que todos los malos entendidos de la humanidad, y por tanto todos los abusos posibles de unos sobre otros, suceden dado que los seres humanos no son capaces de entenderse porque las palabras, a diferencia de los números, no son exactos (ironía bastante clara con el sistema de cuantificación de la empresa), lo que induce a irremediables confusiones que terminan siempre en experiencias terribles. Mediante el esperanto Jacinto pretende encontrar una forma de que todos puedan comunicarse de la misma forma al evitar las ambigüedades semánticas, pero rápidamente concluye que este sistema tampoco le será satisfactorio: “si se habla, se discute; si se discute, se odia; y si se odia, se mata. Entonces fue cuando se dijo (Jacinto): «menos palabras y más nuevas»” (94).

⁶⁵ Ver: “La voz humana y sus simulacros” y “Lo equívoco” (1980: 74 – 86).

El segundo proyecto de Jacinto, “POR LA MUDEZ A LA PAZ”, es una hipérbole paródica del primer problema, exacerbada como una reacción frente a la degradación de Genaro Martín. Obedeciendo a una inversa lógica matemática de “menos es más”, Jacinto busca crear un lenguaje que por poseer palabras más cortas en extensión, en teoría redujese el índice de malos entendidos por persona:

a/ No es racional que al hombre se le vaya toda la fuerza por la boca. b/ La palabra, hasta el día, apenas ha servido sino como instrumento de agresión o exponente de necedad. c/ Con las palabras se construyeron paraísos inaccesibles para las piernas y d/ y última, cuantas menos palabras pronuncemos y más breves sean éstas, menos y más breves serán la agresividad y la estupidez flotante del mundo. (Delibes, 1969: 97)

Evidentemente el movimiento fracasa, revelando en su caída que no existe ninguna forma exacta de comunicarse entre los seres humanos. Esto resulta una poderosa desilusión para Jacinto, pues el lenguaje representa, en alguna medida igual como lo es para Offred y Winston Smith en sus respectivos universos de pesadilla, un bastión de resistencia frente al poder determinante de don Abdón. A través de la creación de nuevos signos de codificación no manejados por el sistema distópico imperante, Jacinto pretende independizar su pensamiento, sus sentimientos y su endógena sensibilidad del omnipresente dominio de la Casa.

Tal como Foucault dijera en *Las palabras y las cosas* (1966):

Nombrar es, todo a un tiempo, dar la representación verbal de una representación y colocarla en un cuadro general. Toda la teoría clásica del lenguaje se organiza en torno a este ser privilegiado y central. En él se cruzan todas las funciones del lenguaje, ya que se le debe el que las representaciones puedan figurar en una proposición. También se le debe el que el discurso se articule sobre el conocimiento. (Foucault 1966: 121 – 122)

Crear un nuevo sistema de significación es un acto de subversión en sí mismo, acto que Jacinto solo persigue intuitivamente y nunca con pretensiones revolucionarias, (después de todo, se trata de un protagonista “inocente”). La búsqueda del personaje habla de la supervivencia en el nivel de la reacción más básica y la resistencia más instintiva de una humanidad que corre constantemente el peligro de ser reducida hasta la más animal inexistencia.

Otra particular característica de esta voluntad es que pretende redefinir el espacio que habita mediante una recodificación del sistema que lo designa. Esto quiere decir que mediante la creación de nuevos componentes lingüísticos Jacinto es capaz de redefinir su entorno, lo que a su vez significa también una inversión en la dinámica del poder. Por ejemplo, si el lema “Orden es Paz” de la Casa fuese sustituido por “Or es Pa”, siguiendo

las directrices del movimiento creado por el protagonista, nuevos significados para los significantes “Or” y “Pa” deberían ser definidos, lo que en última instancia implicaría redefinir las definiciones de conceptos tan claves como “orden” y “paz” en un entorno totalitario.

Siendo Jacinto el único capacitado para redefinir los significantes de los nuevos significados que él mismo ha diseñado, el poder de “nombrar” el mundo recaería sobre él, lo que visto desde el punto de vista de la administración discursiva distópica sería inaceptable. En otras palabras, si el experimento de Jacinto hubiese fructificado, el mundo narrativo se habría convertido en una heterotopía: “Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no solo la que construye las frases – aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al lado o frente de otras) las palabras y a las cosas” (Foucault, 1966: 3).

Literalmente “otro lugar”, una heterotopía funciona como una realidad alternativa que constituye un reto o una distorsión del “lugar establecido” con la finalidad de crear un nuevo espacio (eutópico, en este caso). Este objetivo es bastante similar al que ya hemos descrito para el modo distópico, diferenciándose principalmente en que mientras la heterotopía pretende ser una realidad signica, es decir, que habita en el discurso y es condicionada por este, lo distópico inevitablemente ha de verse reflejado en el mundo contextual para que se cumpla su objetivo crítico. En otras palabras, la alternatividad semiótica separa inevitablemente los dos mundos, el fáctico y el heterotópico, en la misma medida que un universo ficcional, entendido a la manera de Doležel, posee una autonomía que lo distancia del universo físico desde el que se desprende.

El vínculo simbiótico y necesario para la creación de sentido en la ficción distópica, ya lo hemos señalado, se desprende del movimiento pendular entre lo dicho y lo no dicho, entre las frases inacabadas, el sentido connotativo de la experiencia ficcional y la capacidad del lector para otorgar nuevos significados, contextualmente vigentes, a significantes ya familiares. Para una crítica como Díaz, escribiendo en 1974, muchos de estos son bastante claros: “*Parábola* tiene en realidad dos propósitos: satirizar todo el sistema económico español (cosa que en España no es separable de la política) y denunciar el peligro que corre el individuo en ese sistema [...]” (37) y un poco más adelante agrega: “Por mucho que haya en *Parábola* de ataque aparente contra el sistema socio-económico y político español, los mismos elementos tienen aplicaciones universales” (38).

El caso español es para Díaz un excelente ejemplo de la tortuosa vida que *Parábola* pretende criticar, que en ningún caso es considerada exclusivamente un producto nacional, sino, más bien, un estilo de vida generacional que Jacinto representa muy bien: “un hombre en serie, el producto arquetípico de su cultura y su época” (39). En otras palabras, cultura española y occidental.

Así, *Parábola del naufrago* se constituye en una obra que habla y critica tanto a España como al resto del mundo en su modernidad y/o postmodernidad:

En un tercer nivel, el más abstracto, llegamos a la tercera "parábola", puesto que la novela constituye una "parábola de la Postmodernidad" al abrir un nuevo camino en la narrativa española del momento. Este camino supone la superación de la Modernidad y sus mundos ficcionales (realista y fantástico) e inaugura el mundo ficcional híbrido propio de la literatura narrativa de la Postmodernidad. (Fernández, 1994: 158)

Existen componentes temáticos que evidentemente se enmarcan dentro de las preocupaciones generales de Delibes, como lo es la tecnificación del campo y la situación socio-política del país. Las figuras metafóricas e irónicas de un don Abdón que pretende ser madre y padre del mismo pueblo al que oprime, absorbiendo en sí mismo política, religión y economía, o de figuras naturales como el seto, el perro-amigo-compañero-de-trabajo e incluso el macho cabrío en que termina por convertirse Jacinto, nos hablan todas del poder abrasivo que la sobrecivilización puede tener tanto en el sujeto como en el entorno social.

A nivel individual, la opresión del sistema totalitario que imagina Delibes acaba por quebrar al sujeto llevándolo hacia el progresivo abandono de su humanidad, imagen patética que llega al paroxismo máximo en la degeneración del vulnerable y pacifista protagonista de la novela. A nivel macro el panorama es aún peor, pues la verdadera pesadilla de Delibes es un mundo donde el ser humano y todo lo que lo rodea, naturaleza incluida, ha sido dominado por la técnica, el dinero y el poder productivo. Esta novela, pues, narra el “culatazo” que el autor vallisoletano tanto temía al momento de describir la situación del mundo contemporáneo, algo que para él era ya en 1969 una realidad empírica y no un mero temor especulativo.

4.2. *La naturaleza como arte en Construcción 53 de Manuel García-Viñó*

Una visión igualmente crítica en actitud pero considerablemente diferente en contenido a la novela de Delibes la podemos encontrar en la obra del autor sevillano

Manuel García-Viñó titulada *Construcción 53*, publicada cuatro años antes que *Parábola*, en 1965⁶⁶.

Manuel García-Viñó es un personaje relativamente polémico y complejo, con una forma igualmente particular de concebir la literatura y el arte. Para explicar la filosofía escritural intelectualista y metafísica que indudablemente se encuentra plasmada en *Construcción 53*, y sus, probablemente indeseadas coincidencias con el trabajo de Delibes y el modo distópico, debemos referirnos brevemente a la carrera de este escritor sevillano.

Nacido en 1928, Manuel García-Viñó cultivó durante su vida una amplia práctica escritural dedicada a casi todas las actividades de las letras, a excepción del teatro, aunque su verdadero reconocimiento no llegó realmente con el ejercicio ni de la poesía ni de la narrativa, artes en las que se desempeñó inicialmente, sino de la crítica.

Originalmente poeta durante la década de los cincuenta, con más de ocho diferentes obras publicadas entre los años 52 y 58, a partir de la década siguiente García-Viñó pasaría a experimentar en el área de la narrativa. Sus primeras dos novelas, *El caballete del pintor* (1957) y *La última palabra* (1958), se publicaron en México sin demasiado reconocimiento (y por completo ignoradas en España), mientras que sus siguientes dos obras, *Nos matarán jugando* (1962) y *La pérdida del centro* (1964), si bien recibieron buenos comentarios por parte de la crítica especializada en su momento (“se llegó a decir que era el buque insignia de mi generación” [García-Viñó, M., 2013.]), nunca llegaron a obtener el reconocimiento histórico que otras obras del período poseyeron.

El propio García-Viñó acusó en varias ocasiones de una especie de estigmatización en su contra, marca que supuestamente lo habría mantenido relegado del panorama prioritario de las letras españolas. Las causas de este supuesto “ensañamiento” serían múltiples. En primer lugar se encuentra la filosofía escritural del sevillano, profundamente intelectual y esteticista, que durante la década del 60 entraba en directo choque con las prácticas realistas de la época. Desde su punto de vista, el realismo social y sus demás derivaciones, que durante este período comenzaban a ver sus últimos días, eran para García-Viñó la causa indiscutible de la supuesta “crisis” del momento:

García Viñó acusa de superficialidad a los novelistas españoles y les achaca el estado de crisis que hasta ahora ha padecido nuestra novela. Hasta ahora, porque al desplomarse, por falta de autenticidad, la novela social testimonial, la narrativa española de los años sesenta se está incorporando

⁶⁶ Existe una irónica coincidencia entre esta novela y la de Delibes que solo puede expresarse mediante una relación de oposición estética. La ironía está, por supuesto, en que García-Viñó lo último que habría deseado es tener nada en común con el autor vallisoletano, de quien nunca tuvo una buena opinión y a quien llegó a calificar en algún momento como “provinciano mental” (2013).

a Occidente y avanzando hacia el realismo total, que es un realismo visto desde fuera de la realidad. (S.N., 1968: 47)

Su insatisfacción con el panorama realista, especialmente con Cela y Delibes, a los que consideraba los modelos indiscutibles de un sistema castizo terriblemente anquilosado, encontró eco en Carlos Rojas y Andrés Bosch, que pasaron a formar parte de un selecto grupo de resistencia estética antirrealista llamado “grupo metafísico” o “intelectual” afincado entre Madrid y Sevilla (Sanz Villanueva, 2010: 147). En medio de la “crisis de la novela española”, García-Viñó fue una de las voces que continuó defendiendo la producción narrativa nacional frente a la “invasión hispanoamericana”, rechazando tanto la novela social, por burda, costumbrista y simplona, como el *nouveau roman* francés, alternativa preferida por ex–realistas sociales como Castellet, por foránea e impostada. A su juicio, solo aquellos participantes del elitista grupo intelectual del que él formaba parte podían ser considerados verdaderos escritores españoles de calidad.

Los cinco eran –son—estudiantes universitarios [Andrés Bosch, Carlos Rojas, Manuel San Martín, José Vidal Cadellans y Manuel García-Viñó], que miran la vida desde dentro y desde fuera, haciendo de ella no ya una crítica elemental, basada únicamente en determinaciones económicas, sino en un análisis en profundidad, en busca de su sentido, teniendo en cuenta también las tensiones provenientes de esa realidades fundamentales que son la posible o imposible religación, el tiempo, el amor, las ideas, el ser, el mundo y la muerte. (García-Viñó, 2013)

Sucede entonces un traspíe en la carrera narrativa de García-Viñó, quién hasta ese momento había mantenido un lento pero favorable ascenso en su fama como escritor desde la publicación de su última novela, *Construcción 53* (1965), muy bien recibida por parte de la crítica. En 1967 el sevillano publicó el ensayo crítico *Novela española actual* en donde analizaba, de acuerdo a su particular visión y credo, a aquellos escritores que a su juicio merecían loas, mientras no escatimaba en palabras de desprecio para nombres tan conocidos como Laforet, Delibes y Cela. Este texto le valió al narrador sevillano, repentinamente vuelto crítico y teórico, una rápida y negativa fama que habría de perseguirlo por siempre.

La polémica que suscitó *Novela Española Actual* (1967) fue tan grande que la recopilación de críticas, entrevistas, artículos, con breves comentarios, me dio años después (1975) para un libro de más de doscientas páginas: *Papeles sobre la ‘nueva novela’ española*. Que a Cela ni lo nombrara escandalizó. Lo mismo que el hecho de que me cargara a Delibes, casi casi también, a Carmen Laforet y a los principales novelistas sociales [...]. El libro, que agotó una primera edición de diez mil ejemplares –luego hubo otras dos— tuvo una muy favorable acogida en la América Latina y en las universidades estadounidenses.

[...] Tuve ilustres valedores, ciertamente, [...] pero los enemigos me llovieron caudalosamente, empezando por todos los novelistas que no figuraban en el índice del libro. Quienes repartían el bacalao en aquel momento –bacalao político, que no literario-, encabezados por los profesores Gonzalo Soberano [Sobejano] e Ignacio Soldevila, quienes decretaban marginaciones y ostracismo, consideraron de derechas defender la estética literaria y el pensamiento existencialista. (García-Viñó, 2013)

A partir de aquí, García-Viñó continuó publicando novelas y ensayos cada vez más ácidos, críticos y polémicos en torno a aquellos que él consideraba responsables de la creación de la industria cultural libresca, enfocándose con especial encono hacia los grandes conglomerados editoriales, destacándose su participación por siete años como redactor en *La Estafeta Literaria* y su libelo, luego vuelto página web, *La Fiera Literaria*. El golpe que significó *Novela española actual*, sin embargo, nunca le permitió volver al primer plano de la narrativa nacional, quedando relegado al olvido parcial, opacado por su problemática carrera como crítico y teórico literario.

Un ejemplo de la valorización general que se hace de la narrativa de García-Viñó lo podemos encontrar en las palabras de Sanz Villanueva, quién, al momento de referirse al grupo metafísico, no incluye al sevillano como miembro, sino que apenas como ideólogo inspirador, mientras que sí rescata nombres como los de Bosch y Rojas: “Esta tendencia se apoya en algunos textos críticos y teóricos –entre otros, el colectivo *La nueva novela europea* (1968) y *Novela española actual* (1967), de Manuel García-Viñó – desde los que se airea el calificativo de «novela metafísica» o «novela intelectual»” (Sanz Villanueva 2008: 148). Lo propio hace Sobejano también, quién, si bien al menos le da algún reconocimiento como escritor (aunque ignora soberanamente en su brevísimo catastro de obras la aquí discutida *Construcción 53*) no tarda en decretar que poco tiene de metafísico el autor y que “en ninguna novela realista social –de nivel cultural mucho más bajo– se haya llegado a escribir una prosa menos cuidada” (Sobejano, 2005: 348).

En síntesis, Manuel García-Viñó es un escritor polémico, con ambiciones intelectuales, espirituales y estéticas muy contrarias a las de su tiempo y que le valieron una larga lucha en torno al valor y la concepción de la literatura que terminó por ubicarlo en una segunda línea frente a los escritores más consolidados de su época.

Escasamente atendida por la crítica, la novela que a nosotros nos interesa aquí representa un punto álgido de la carrera narrativa del escritor sevillano. Sin embargo, haya sido por la polémica opinión que el autor generó sobre sí mismo en su momento o sobre el verdadero “valor estético” que a su prosa se le asignó, *Construcción 53* pasó sin penas ni glorias por las estanterías nacionales e internacionales, dejando en el olvido esta particular

simbiosis entre la desazón y crítica frente a la experiencia moderna y su contradicción con un sistema de valores tradicionales cada vez menos práctico y más en desuso.

Decíamos un poco más atrás que esta obra y la de Delibes comparten puntos en común. Esto es cierto en cuanto ambas se hacen parte de una crítica a la vida moderna, a la tecnificación del quehacer humano y al excesivo poder que se le otorga al dinero, entre otros temas. Las perspectivas, sin embargo, difieren, pues mientras el vallisoletano se preocupa especialmente del efecto que esta civilización abusadora ejerce sobre la personalidad del sujeto, volviéndolo cada vez más invisible a causa del control y la dominación ejercida por aquellos en el poder, García-Viñó, en términos generales, se ve más preocupado por la forma en que este devenir ha afectado negativamente las esferas de lo espiritual, la apreciación estética y las capacidades cognitivas del ser humano.

Estas diferencias se extienden dentro del marco confrontacional que se genera, nuevamente, a partir del choque entre civilización y naturaleza. Para Delibes se trata de una naturaleza domeñada, sumisa y bajo control, ya completamente sometida al dominio de la técnica y a su servicio, muy a tono con la industrialización española de la década del 60. La invasión del seto y la animalización de Jacinto y Gen representan las dos estrategias claves en el paradigma civilización-naturaleza, ambas coercitivas y distópicamente alineadas bajo las falacias discursivas de don Abdón S.A; un espacio en donde ya no es posible para el sujeto encontrar una realidad intrínseca y ontológicamente humana, lo que lleva a que esta deba ser explorada desde nuevas nomenclaturas ideadas por nuevos sistemas de representación en la forma de nuevos lenguajes, proyecto que igualmente acaba por desmoronarse.

Construcción 53 invierte este patrón. La naturaleza vuelve a ser semantizada en la clave del discurso cristiano clásico como “obra de Dios”, razón por la cual siempre, en la medida que esta exista, existirá un camino o una vía de acceso a esa realidad ontológicamente determinada desde la divinidad (el alma). Es por esta razón que la técnica no es capaz de dominar a la naturaleza en la obra del sevillano, puesto que no comparten un mismo reino de significación: mientras una actúa sobre la tierra, la otra actúa sobre el espíritu. Mientras Delibes se enfoca en hacer de su seto y sus hombres-animales metáforas gráficas, físicas y plásticas del poder totalitario, García-Viñó explora la complicada relación de dominación que se puede ejercer sobre el alma de los sujetos a través de la conjunción ordenada e igualmente sumisa de la naturaleza a través de la mano del artista, no ya divino, sino humano.

Así, podemos determinar que existen tres temas centrales en la novela de García-Viñó que se inscriben en la dialéctica civilización vs naturaleza: la relación del arte con la técnica, el vínculo entre el arte y el poder y, por último, la realidad trascendental del arte y su relación con la ontología humana. Con la finalidad de obedecer a la coherencia textual, trataremos estos temas en el mismo orden en que se presentan en la narración y tal como los hemos enumerado.

La anécdota de la novela nos transporta a una indeterminada isla cercana a la costa africana. Un grupo de personajes, entre los que se cuenta el anónimo narrador protagonista, van siendo introducidos a medida que la historia transcurre *in media res* con frecuentes *flashbacks* a los días anteriores a la llegada a la isla. El colorido grupo de aristócratas y artistas que componen los habitantes de la Quinta de Tarpeya, el espacio distópico en que transcurre la novela, está compuesto por Mr. y Mrs. Quincey, *madame* y *monsieur* Vignat, padres de Fanny Vignat (el interés amoroso del protagonista), Raúl Esteve, pintor, Arturo Losada, arquitecto, Mario Segantini, inventor, el príncipe y la princesa Valady de Marruecos, Sara, de quien poco se sabe y, por último, el protagonista, un presumible escritor anónimo.

No muy avanzada la narración, entregada en forma de 14 capítulos denominados “cuadernos” y organizados acordemente como diario de vida o viaje escritos en primera persona, se hace presente el artífice responsable de la Quinta de Tarpeya: Jeremías W. Ruddiger. Millonario y autoproclamado amante del arte, Ruddiger viene a ser el don Abdón de la novela: mitad tirano, mitad genio loco, en sus manos reposan las vidas de todos los habitantes del lugar. A medida que transcurre la narración se revela como de una u otra forma el cruel magnate mantiene un firme control sobre todo el grupo de visitantes, la mayoría de las veces a través de deudas impagas o préstamos financieros, que han llevado a estos a aceptar la imposición del “amo” de vivir en la isla por un tiempo indeterminado y a obedecer a todo lo que este les ordene.

La Quinta de Tarpeya en su totalidad representa un novum en donde lo civilizado y lo natural confluyen en una contradictoria relación; una edificación eutópica acorde a los mejores y más grandes logros del arte y de la técnica, la isla es originalmente un lugar hermoso, dotada de maravillas estéticas más allá de la imaginación de cualquier mortal, financiadas por la infinita fortuna del oximorónico antagonista. La ambición de Ruddiger por dominar el espacio natural, sin embargo, lo lleva a transformar la Quinta en la homónima Construcción 53, un espacio absolutamente artificial y creado a partir de cánones de belleza estrictamente antropocéntricos. Los cuadernos que componen la

novela vienen a ser el último testimonio de un proyecto demente por lograr la mayor obra de arte del mundo y su absoluto fracaso.

El espacio de la isla, prodigios metafóricos del lenguaje de por medio, acaba convertido en un protagonista silencioso de la narración que, dada la proclividad de García-Viñó a la simbología, tiende también a ser altamente polisémico. La mayoría de los elementos distópicos de la novela se desprenden de la forma en que los habitantes de la isla conciben e interactúan con el espacio en constante transformación en el que viven y de las reflexiones estéticas y morales que de esta relación nacen.

La elección del lugar físico, la isla, es uno de los históricamente preferidos tanto por eutopías como por distopías por igual. La isla es un lugar privilegiado para que el lector suspenda, visual y cognitivamente, la relación directa entre el mundo ficticio y el que habita, como bien lo sabía Moro al apartar su Utopía del continente europeo que pretendía reflejar. El mar, barrera natural infranqueable, y la absoluta carencia de puntos de referencia que motiven una comparación o directa identificación, hacen de la isla el mejor lugar de todos para que acontezca el extrañamiento cognitivo propio del *novum distópico*.

El espacio mismo con sus constantes transformaciones, primero en nombre del arte, eventualmente en nombre de la técnica, acaba por convertirse en un *novum*. Las intenciones “artísticas” del magnate Ruddiger al modificar la isla lo llevan al extremo de manipular la belleza natural con la intención de volverla “más hermosa”, creando así obras de arte que no son ni totalmente artificiales, ni totalmente naturales: un desierto de colores cambiantes, lagos profundos y pequeños de muchísimas tonalidades, unos *bungalows* dignos de un palacio y otras muchas construcciones levantadas con absoluta precisión estética forman el panorama habitual en el que el protagonista y los demás “isleños” interactúan día a día. Los habitantes-esclavos, por tanto, se convierten en críticos de arte de la obra de Ruddiger y aunque en un comienzo todos se maravillan con ella, rápidamente comienzan a sentirla carente de algo esencial:

Soy capaz de afirmar que cualquier rincón de Tarpeya es superior en belleza a la más grande obra de museo. Sin embargo, su contemplación no produce el deleite, la serena felicidad que la contemplación de la verdadera belleza debe necesariamente producir. Un sentimiento de inquietud [...] nos apresa el alma, en un momento, precisamente, en que la beatitud y la serenidad debían de ser nuestras compañeras. (García-Viñó 1965: 76)

La apreciación estética en la novela, como ya hemos dicho, es un componente de enorme importancia dado que funciona como el puente entre las cuestiones físicas y las metafísicas. Si bien no se trata de un elemento tradicionalmente distópico, la forma en que García-Viñó presenta la labor del artista en boca de Ruddiger, lo hace ver como una

herramienta coercitiva pensada para dominar y manipular tanto a la naturaleza como al alma del ser humano. En otras palabras, el arte se construye como una herramienta discursiva para justificar la acción desmedida de la técnica sobre el mundo natural.

Desde la lógica del relato, y todavía desde un prisma que aún no ha elaborado sus implicaciones metafísicas más profundas, alabar el trabajo de Ruddiger significa consentir la alteración de lo natural, lo que a su vez implica admitir que la naturaleza nunca puede llegar a ser bella si no es mediante la intervención humana. Aquí es donde la civilización, a través de una de las palabras favoritas del sevillano, la “técnica”, entendida de la forma más aristotélica posible, se hace presente en la ecuación como la única vía en que el ser humano puede superar a la naturaleza y definirse de forma independiente. Básicamente, el proyecto del antagonista, inicialmente en la forma de la manipulación del espacio natural con la construcción de la Quinta, posteriormente llevado a su paroxismo hiperbólico en la completamente artificial Construcción 53, es liberar al ser humano de sus ataduras mundanas, de otorgarle una suerte de liberación espiritual a través de la epifanía del poder del arte y la técnica, es decir, crear un universo absolutamente antropocéntrico liberado de cualquier poder extrahumano.

El mundo se encuentra en un estado de transición entre la época que pudiéramos llamar natural y la época técnica, que será aquella en la que todo el planeta estará cubierto por construcciones del hombre. La época, pues, verdaderamente humana. En ella ya no existirá eso que hoy se llama campo y que todavía ocupa una gran parte del globo. El hombre de entonces, por la prolongación de sus órganos y facultades en herramientas y máquinas, será un compuesto de uno y otro mundo. Del mundo natural destruido y del mundo nuevo. (García-Viñó, 1965: 146)

Este es el centro del discurso distópico intraliterario que, en la etapa larvaria de los experimentos de Ruddiger aún se encuentra en proceso de formación. Si bien existe el cambio en el paradigma lógico-moral referencial por el hiperbólico distópico (la belleza es técnica, y la técnica es obra humana y, por tanto, todo lo no-humano es horrible, por lo que es necesario destruir la naturaleza), este aún no se ha cristalizado en una forma discursiva ideológica, lo que revela lo extremadamente experimental de la isla.

La lucha de poder entre civilización y naturaleza, o, más certeramente en este caso, entre “técnica” (una palabra con bastante peso simbólico utilizada en medio de un régimen totalitario cuyo mayor logro económico durante la década de los sesenta se dio de la mano de un gabinete gubernamental autodenominado “tecnócrata”) y naturaleza, revelan una tensión constante entre preservación y modernización. Para el mundo del arte, generalmente bastante autónomo en su propio campo, siguiendo la teoría de Bourdieu, la

modernización significó también el ingreso al mercado y, con él, una implícita sumisión a las reglas de la oferta y la demanda. Este contacto entre dinero y arte queda retratado en la novela como una poderosa estrategia de dominación tanto sobre el artista como sobre su obra.

En una conversación con el protagonista hacia la mitad de la novela, el millonario Ruddiger le revela al narrador ser el dueño de la colección más grande de pintura moderna en el mundo (140), pero en la página siguiente le aclara sin sarcasmo alguno que “no entendía nada de pintura” y que si las había comprado y financiado proyectos artísticos, había sido por exclusiva ambición personal: “Pero yo quería algo nuevo, mío, que, aunque no fuera de mi invención, fuese yo la única persona capaz de realizarlo. Esto no era difícil, pues, aparte de que muy pocos hombres en el mundo disponían de una fortuna como la mía, menos aún estarían dispuestos a gastársela en una empresa artística” (García-Viñó, 1965: 141).

Arturo Losada, el arquitecto contratado por Ruddiger para construir la Quinta de Tarpeya original, también en confidencia con el protagonista le comenta que “Ruddiger quiso crearla [la isla] para satisfacer su vanidad” (94), lo que revela el carácter egocéntrico y megalomaniaco del magnate. Más importante que esto, sin embargo, y en directa relación con la torcida filosofía distópica del relato, podemos detectar un subtexto sutilmente aludido por García-Viñó en torno a la forma en que el dinero ha pasado a dominar al arte y, por extensión, al artista.

El que Ruddiger sea el dueño de la colección de arte más grande del mundo sin saber nada de pintura es una ironía que pone de relieve como el arte, al igual que todo en la novela (incluidas las personas⁶⁷), es un producto más en el mercado que puede ser adquirido independientemente del vínculo que el comprador tenga con él y que, igualmente, puede ser tranzado por un valor y administrado como una propiedad.

Esto hace eco con la manera, ya discutida previamente, en que el marxismo entiende el dinero. Recapitulando, si el producto del trabajo es el dinero y no el producto físico en sí, es decir, si el trabajador puede asignar y ceder el producto de su trabajo por un valor adquisitivo, quiere decir que el dueño del producto no se condice necesariamente con el dueño de la habilidad que dio origen a dicho producto. Aún más, esto también quiere decir que así como los productos se cosifican en el mercado, es decir, adquieren un valor “objetivo”, el trabajo en sí puede ser vuelto una actividad “productiva”.

⁶⁷ En un episodio especialmente tenso, Ruddiger y el príncipe Valady juegan a las cartas. Tentado por el “amo” de poder volver a ser libre, el príncipe apuesta a su esposa y pierde. Al terminar la mano, Ruddiger se retira victorioso del cuarto con la princesa del brazo como si de una cosa cualquiera se tratase (74 – 75).

Esto es lo que sucede con el arte en la novela, a saber, se encuentra productivizado al máximo, razón por la cual Ruddiger puede no solo poseer al producto, sino a los productores mismos, todos atados por vínculos financieros que los obligan a obedecer tal como sucede con los habitantes de la isla.

El hecho de que Ruddiger se refiera a la Quinta como una obra suya, cuando es de su absoluto conocimiento que el diseñador y responsable de toda la construcción de las maravillas que pueblan la isla es Arturo Losada, quien recibe el trato de un esclavo en perfecta concordancia con la imagen del trabajador explotado, es una excelente ironía respecto al papel intrascendente, antojadizo, pero por sobre todo sumiso, del arte en la sociedad moderna, algo que García-Viñó criticaba y continuó criticando toda su vida.

Se vuelve complicado, sin embargo, evaluar esta crítica sin el contradictorio anverso propositivo de la narración, que toma la forma de los monólogos interiores del protagonista, sus recuerdos personales y algunos diálogos con otros personajes (especialmente Losada) en donde se reflexiona tanto en torno a la naturaleza del arte en general como del artista. Es en estos momentos cuando se revela con más claridad que esta no es una obra totalmente distópica, sino solo parcialmente, dado que las propuestas del protagonista, lejos de superar el problema de la alienación del trabajo y la productivización de la labor artística, lo justifican: “El artista nace siéndolo y así continúa aun en contra de su voluntad. Es un carácter que el que lo sea trae impreso desde antes de su nacimiento y al que le es imposible sustraerse. Ser escultor, poeta o pintor, auténticamente, no es practicar una profesión determinada. Significa una forma de ser, una manera de ver y de entender la vida” (101). Al final de la novela se remata esta noción con el valor agregado del amor: “Reflejo de un reflejo es la obra de arte, como la obra de amor. Y artista, en cada caso, es el que acierta, al hacer su obra, con la única e irrepetible ordenación” (248).

La oposición discursiva en torno a la definición del artista entre la voz de Ruddiger y la del protagonista es evidente pero falaz. Mientras el magnate propone una definición de artista que se aleja de la práctica para acercarse a la idea de posesión, el narrador busca una salida más romántica y espiritual que intente justificar la realidad intrínsecamente “diferente” del sujeto artista. El problema de la propuesta del protagonista, sin embargo, es que *cree* no pertenecer al mismo espacio discursivo de Ruddiger, cuando es evidente que ambos forman parte de un mismo discurso civilizado hegemónico.

No existe real oposición en los discursos porque ambos ubican al artista de forma funcional en torno a objetivos utilitarios, sea a favor de una técnica práctica (Ruddiger) o

de una estética elitista (el narrador) por lo que cuando el protagonista condena el proyecto megalomaniaco de Construcción 53, al mismo tiempo debe avalar y justificar su intento por crear algo “único e irrepetible”. De tal forma, de acuerdo a la lógica fallida del narrador, Ruddiger no puede ser un artista, dado que no “nació” artista, pero al mismo tiempo lo es, dado que con su dinero y ambición puede promover la creación de una visión única e irrepetible, que aunque no sea de su manufactura, es de su posesión. La contradicción, por lo tanto, no permite que el discurso se sostenga.

El elemento central que el discurso del protagonista omite es su propia relación con la obra de arte. Se critica explícitamente la “corrupción” del arte (por el arte) al integrar en la ecuación de producción el componente del dinero, pero se olvida que la visión de Ruddiger refleja una realidad intrínseca a la obra misma: la de sumisión frente al artista. En otras palabras, el artista, igual que el empresario, posee al arte y es dueño de su creación, condicionando su existencia a su propia voluntad, lo que a su vez determina que los discursos del antagonista y del protagonista sean, al menos desde un punto de vista ético-estético, homólogos.

La doble ironía no es factible, ni si quiera bajo las reglas de la narración. Si aceptamos que existe una crítica al arte contemporáneo en la figura oximorónica del empresario vuelto artista, no podemos consentir que al mismo tiempo se esté criticando el estatuto del artista como ser “estéticamente superior” a través del mismo personaje porque, de ser así, la segunda categoría anularía a la primera.

Aquí existe aquí una incoherencia textual poderosa. El discurso del protagonista es honesto, si bien inocente, al intentar proveer una definición ontológica del ser artista y buscar devolver un estado de ser humano especial, casi supernatural, a aquellos que practican el “arte puro”, no contaminado por los ideales profanos del proyecto civilizatorio. El planteamiento final de la novela, por lo tanto, no es irónico, pero sí profundamente incoherente intratextualmente, dado que el protagonista, tras ver la debacle del “dueño” vuelto “artista”, nunca cuestiona su propia visión respecto al papel del arte. El nulo cambio en la perspectiva reflexiva del narrador, que hacia el final de este análisis identificaremos como una característica central de la constitución conservadora de la novela, revela una confusión que limita las posibilidades críticas del modo distópico, pues, como ya hemos dicho, en lugar de propulsar el debate en una dirección alejada de la experiencia que lo ha llevado a ese preciso lugar (del elitismo al mercado), lo retrotrae a un estado anterior de la cuestión que lejos de promover el cambio, eterniza el problema (del mercado al elitismo).

Esto nos lleva al último aspecto de reflexión importante en la novela que vincula la realidad del artista y el arte con los espacios antitéticos de la Quinta de Tarpeya y Construcción 53: el metafísico. Si bien es cierto que la reflexión en torno al arte funciona como el canal que guía y potencia los acontecimientos de la novela, la intención de García-Viñó va mucho más allá de simplemente hablar de esta realidad de forma desprendida. Las críticas que existen en torno a la apreciación estética, al valor de la belleza, a la forma en que esta se ha convertido en un producto y al derogado estatuto del artista en la sociedad contemporánea, son todas críticas filosóficas al ser humano del siglo XX.

La pregunta que está a la base de la novela es “¿qué significa ser humano?”, una cuestión filosófica bastante común en las formas distópicas. Se trata de un recurso lógico de regreso al origen: si se entiende lo que significa la humanidad, se puede entender su comportamiento. En la resolución a esta pregunta ontológica es donde la mayoría de las obras distópicas insertan sus respectivos *nova*, pues en la definición de la humanidad es donde se transa el futuro que esta puede proyectar sobre sí misma⁶⁸; así, por regla general, una humanidad “corrompida” o “negativa” es uno de los componentes estructurales clásicos y más comunes de lo distópico.

El camino por el que García-Viñó explora esta cuestión es a través de la oposición entre una ontología teológica y una antropocéntrica a través de una aparente discusión en torno al arte. La propuesta teológica frente a la pregunta, representada por los monólogos interiores del narrador, presupone a Dios como el máximo artista y a la naturaleza como su obra de mayor importancia, de tal forma que el artista humano que encuentra en la naturaleza la belleza y la inspiración (como el protagonista-narrador), se vincula directamente con Dios a través de esta: “Ahora lo sentía como algo mío. Como algo de lo que me querían desposeer. Como algo que se estaba intentando borrar del mundo. Y ello me impulsaba con una fuerza tremenda a defenderle” (1965: 149).

La afrenta contra la naturaleza que significa Construcción 53, un mundo creado de forma completamente artificial gracias al poder del dinero, aviva en el protagonista los sentimientos que lo vinculan directamente con Dios y le revelan, en una suerte de epifanía

⁶⁸ En el caso de *Never let me go*, por ejemplo, el requisito moral-discursivo para ser calificado como humano significa poseer “alma”, en *The Road* y *Cenital* ser “bueno”, en *Neuromancer* ser “físico” y “digital” al mismo tiempo, en la mayoría de las distopías clásicas significa ser “libre”, etc... Tampoco se trata de que todas las obras distópicas tengan esta reflexión a la base en forma de *novum*. En el caso de *The Dispossessed* y *The Handmaid's Tale*, por ejemplo, el foco está puesto no sobre la ontología humana sino sus relaciones. Esto es fácilmente comprobable al analizar los respectivos discursos distópicos, uno centrado sobre la dominación del rico sobre el pobre y otro del hombre sobre la mujer. La resolución de ambos conflictos potencia una lectura crítica sobre aspectos de la vida contemporánea que nada tienen que ver con la reflexión última en torno a lo que constituye ontológicamente a un ser como humano.

estética, su propia ontología como una extensión del ser natural-divino: “Yo, que le había descubierto a través de la naturaleza, le sentía, ahora que ésta casi había desaparecido, con más intensidad cada vez, muy dentro de mí” (151).

Esto es lo más cercano que podemos encontrar a un agenciamiento activo por parte del protagonista, que en realidad nunca actúa en torno a su epifanía ni muere sacrificado por sus creencias. Es este otro de los recursos textuales que minan la potencialidad distópica de la novela, puesto que la falta de acción por parte del protagonista y la resolución del conflicto en un casi literal *deus ex machina* atentan contra el poder fáctico de la voluntad humana por autodeterminarse. Lo que consigue García-Viñó, en cambio, es atribuir un valor trascendentalista a la naturaleza y al artista como “decodificador” de esta y de la voluntad estética del Creador, todo dentro de un marco de relaciones jerárquicas y elitistas (el artista es, después de todo, casi un “elegido” divino) que, paradójicamente, hacen relucir el discurso del antagonista, con todo su cinismo, como mucho más liberal y democrático.

La propuesta ontológica antropocéntrica e iluminista de Ruddiger, que compone el grueso del discurso distópico intraliterario, se parece en gran medida a la que Delibes describe en *Parábola*. Al igual que en la novela del vallisoletano, el valor de lo humano no está puesto en la naturalidad *sui generis* de su alma, sino en la voluntad de su intelecto. Para García-Viñó, sin embargo, este no se expresa a través del lenguaje y la creatividad, sino mediante la acción directa sobre la naturaleza, destruyéndola y dominándola a través de la técnica.

El conflicto, como ya se puede intuir, supera lo que habíamos señalado en un comienzo en torno a una crítica por el estado del arte en la sociedad moderna y a la simple metáfora de la destrucción natural frente a la civilización. Se trata, en última instancia, de un conflicto de raíces morales y filosóficas entre lo que nos constituye como especie, problemática que, mediante la forma física del choque entre la Quinta y Construcción 53, se cataliza simbólicamente en las palabras del narrador:

Media humanidad, o la humanidad entera, que de pronto se ha sentido constituida en una raza de titanes o algo así. Que ha visto que ya lo puede todo: dominar el espacio, las corrientes de agua, el fondo de la tierra, y por ello se ha sentido atraída a medirse con Dios, a intentar lo más grande y prodigioso. Ya no se arredra ante nada. (García-Viñó, 1965: 153)

El centro crítico de la novela está volcado sobre el intento del ser humano contemporáneo por superar a Dios mediante sus propias herramientas. El espíritu utópico, por lo tanto, reacciona a esto con la iteración de un discurso conservador, en donde solo

unos “pocos” son realmente capaces de interpretar la voluntad de la divinidad. No se trata de una metáfora cautelar en torno al poder de la ciencia, sino de una crítica a la ambición de la propia especie. La resolución del relato, en donde Ruddiger intenta reemplazar finalmente el cielo con una atmósfera artificial y acaba por destruirse a si mismo y a la isla, funciona como una moraleja que reafirma este punto: si abusas de tu poder, este mismo acabará por destruirte.

Tanto la novela de García-Viñó como la de Delibes operan bajo un mismo marco referencial en donde la tecnificación de la sociedad se ve como un elemento amenazante y peligroso. En ambas novelas los elementos civilizatorios son concebidos como verdaderas máquinas gigantescas y omnipotentes; hipérbolos que buscan en ambos casos resaltar un uso y una confianza excesiva en los objetos artificiales por sobre los naturales. Desde otro punto de vista, sin embargo, las críticas presentes en *Parábola* y *Construcción 53*, si bien pueden ser extendidas tanto sobre la España de los 60 como por sobre el resto del mundo occidental en ese período, son de diversa manufactura y apuntan a diferentes estratos que se corresponden con los particulares proyectos literarios de sus autores.

Las reflexiones de *Construcción 53* siguen las pretensiones intelectualistas de su autor, que son traspasadas a través de la narración en un tono casi de condescendencia, por lo que la crítica no está realmente puesta sobre el tema del abuso de poder (que se da un tanto por sentado en la sociedad sobrecivilizada de la segunda mitad del siglo XX) sino, más bien, sobre la forma en que la ambición puede alterar lo más íntimo de la propia constitución humana.

Los personajes de García-Viñó, a diferencia de los débiles y periféricos personajes de Delibes, representan cada uno un muy particular lugar privilegiado de la sociedad civilizada occidental. Son gente educada, culta, aristocracia y realeza; muy bien posicionados todos en los espacios sociales en los que se desempeñan, por lo que, siguiendo la lógica del relato, controlar su cuerpo y su presencia, no basta, sino que es necesario poseer un absoluto dominio de la persona y eso incluye dominar su “alma”. En otras palabras, el novum discursivo que resume la crítica de García-Viñó es como, a través de la instrumentalización del arte, el dinero ha sido capaz de someter la voluntad espiritual de la humanidad; en suma, como la realidad física se ha vuelto más trascendental que la metafísica.

Esta primera crítica se condice en gran medida con las proposiciones de un espíritu utópico reformador y abierto al futuro. Es la propuesta que sucede a este diagnóstico, sin embargo, la que contradice este primer planteamiento, puesto que a la trivialización del

arte y a la sobrevaloración del dinero y la técnica por sobre el espíritu, García-Viñó opone un sistema de jerarquías invisibles donde solo los elegidos son capaces de interpretar la voluntad divina y de, casi literalmente, hablar por Dios a través del arte. Esto condiciona que incoherencias textuales, como la ya señalada entre el discurso del protagonista y del antagonista, estorben la consecución del efecto propio de lo distópico.

A la luz de estas conclusiones, podemos plantear que lo distópico en García-Viñó nunca llega a identificarse del todo con el impulso utópico abierto al futuro. Existe una pesada carga de melancólica añoranza que se desprende de la narración del autor sevillano que, en lugar de orientarse hacia el porvenir, pareciera encontrarse anclada en un pasado de derechos y castas que poca coherencia tiene con el mundo moderno. En otras palabras, y aprovechando la terminología de Hutcheon, podríamos decir que transideológicamente esta obra constituye una distopía conservadora y que los problemas que detectamos en su funcionamiento discursivo se corresponden, en gran medida, con la confrontación entre una perspectiva utópica y otra ideológica. El problema principal está en que, a diferencia de otras obras que utilizan el recurso de la doble discursividad, como *The Dispossessed*, García-Viñó carece de la capacidad crítica necesaria para alejarse lo suficiente de lo planteado en la narración, lo que lleva a una identificación absoluta por parte de la voz narrativa con la agenda ideológica del autor, efecto que en última instancia termina revelándose como profundamente conflictivo con las proposiciones más abiertas al cambio del espíritu utópico.

Aun con esto, la obra no llega a convertirse en una contra utopía conservadora, en palabras de Mannheim, dado que no se identifica con ningún tipo de discurso social ni político. Las reflexiones del protagonista de la novela son personales (incluso íntimas) y se proponen al lector en clave filosófica, por lo que, a diferencia del discurso de Ruddiger, que sí se ve socializado y opera a partir de la lógica política totalitaria, no podríamos decir que se trata de una posición ideológica fija (la falta de acción por parte del protagonista es prueba de esto). Por lo tanto, si bien podemos señalar que hay momentos durante la narración, especialmente durante el último tercio, en que lo utópico y lo ideológico se rozan peligrosamente y amenazan con identificarse, debemos señalar que la apertura discursiva que García-Viñó mantiene gracias a la diferenciación en el formato del discurso del protagonista con el del antagonista, permite la subsistencia de lo utópico y la consecución del efecto crítico propio de lo distópico.

En síntesis, gracias al pequeño espacio en blanco que la novela crea al impedir la identificación ideológica absoluta de los discursos, el lector es capaz de otorgar a lo

distópico, aun con todas sus limitaciones, de una voluntad propia. La novela de García-Viñó, por lo tanto, constituye un ejemplo interesante de una obra distópica poco común, en donde lo utópico reconoce y tranza su posición con lo ideológico a través de un proceso reflexivo profundo y complejo que encuentra en el enfrentamiento simbólico del espacio natural con el civilizado, interpretados ambos a la luz de la creación artística y la voluntad estética, tintes filosóficos y metafísicos de gran relevancia.

4.3. *Agenciamiento anticivilizatorio en Escuela de Mandarines de Miguel Espinosa*

Desde una óptica completamente distanciada a la de los dos narradores anteriores nos encontramos con la monumental obra de Miguel Espinosa, *Escuela de Mandarines*, premiada (Ciudad de Barcelona) y publicada el mismo año, 1974. Tanto el autor como la “novela” misma, categoría profundamente problematizada en esta multifacética y metareflexiva narración, poseen una fuerte posición discursiva, política y cultural que dota de nuevos aires a la ya referida dialéctica: lo civilizatorio adquiere en el trabajo de Espinosa caracteres de institucionalización que satirizan los modelos filosóficos occidentales, mientras que lo natural habla, como no sucede ni en Delibes ni en García-Viñó, con una voz y un agenciamiento propios que reflejan una fuerte resistencia al sometimiento por parte de los estamentos del control civilizatorio.

Considerado de difícil lectura, pero al mismo tiempo un autor clásico para el hispanismo, desde la década de los 90 Espinosa ha sido cada vez más leído por la audiencia académica española, proliferando los artículos científicos en torno a su obra en tres puntos centrales: la vida del autor, el valor de su obra desde una perspectiva histórico-literaria y la relación de su novelística con el régimen dictatorial de Franco.

Procederemos pues con una breve semblanza de los aspectos más importantes del autor y su filosofía, tanto poética como política, para luego centrarnos en el análisis de la obra que aquí nos interesa desde un punto de vista que resalte los aspectos temáticos relativos o propensos a ser interpretados como alegorías del sistema totalitario y la relación que estos puedan tener, en clave narrativa, con el funcionamiento discursivo del modo distópico desde una perspectiva inserta en la dialéctica entre naturaleza y civilización.

Espinosa nace en Murcia en 1926 y muere en la misma provincia el año 82. Este hecho, que puede resultar algo nada más que anecdótico, se vuelve de tremenda importancia en la obra espinosiana, pues la vida de provincia, alejada de la Academia madrileña y los centros culturales y políticos más importantes de su tiempo, permea en el

trabajo del escritor en forma de resistencia centrípeta a ser absorbido y consumido por los círculos de poder imperantes. *Escuela de mandarines*, por ejemplo, se ha dado a considerar por algunos críticos como una obra inspirada e irónicamente centrada exclusivamente en la experiencia de la universidad murciana (de la que Espinosa formó parte al estudiar derecho) y su absoluto estancamiento e inmovilidad durante el régimen franquista.⁶⁹

Esta cualidad de escritor “de margen” será fundamental en toda su obra publicada en vida (*Las Grandes Etapas de la Historia Americana* de 1957, *Escuela de Mandarines* de 1974 y *La tribada falsaria* de 1980) así como la póstuma (*La tribada confusa*, 1984, *Tribada. Theologiae Tractatus*, 1987, *Asklepios, el último griego*, escrita en fecha similar a *Escuela* pero publicada solo hasta 1985, *La fea burguesía* de 1990, *Canciones y decires* de 2004 e *Historia del Eremita*, publicada el año 2012).

Nacido en Caravaca de la Cruz, tercero de cuatro hijos de un matrimonio de clase media holgado económicamente, Espinosa se traslada a Murcia a los ocho años por causas del negocio de su padre, en donde experimenta la Guerra Civil al año siguiente. Superada la guerra, será la muerte del padre a los diecisiete y la súbita responsabilidad y fracaso en la administración de los fondos materiales de la familia lo que llevará a Espinosa de una infancia acomodada a una adultez exigua y económicamente complicada.

A los dieciocho años entra a estudiar derecho a la Universidad de Murcia pero no se gradúa sino hasta 1956. En el intertanto, ya había comenzado a escribir el primer manuscrito de *Escuela de Mandarines* que tardaría casi 20 años en ser publicada y contrae matrimonio con Teresa Artero con quien tiene dos hijos, Juan y Maravilla.

Con el fin de la experiencia universitaria comienza la completa dedicación a la escritura, proceso marcado por la presencia de Mercedes Rodríguez en su vida y uno de los pocos viajes del escritor desde Murcia hacia Madrid:

Son los años de la estancia madrileña del autor durante tres años, pero son especialmente los años marcados por la presencia de Mercedes Rodríguez o Azenaia Parzenós, verdadera musa de Espinosa que modifica sus hábitos estilísticos y literarios. Una modificación sustancial es la tónica más importante en esta fase de su producción literaria. (Ramón Jiménez Madrid, XIII: 1989)

El resto de la vida de Espinosa, no necesariamente larga, pero sí repleta de acontecimientos interesantes, tristes y felices, marcados por el amor hacia Rodríguez y sus dificultades económicas, está perfectamente detallado, paso a paso, en la sentida y personal biografía póstuma que su amigo Eloy Sánchez Rosillo le dedica en “El Eremita en Murcia:

⁶⁹ A este respecto revisar el interesante análisis de Ramón Jiménez Madrid en «Miguel Espinosa Gironés: *Escuela de Mandarines*» en *Novelistas murcianos actuales* (1982: 129 – 146).

Los Trabajos y los Días de Miguel Espinosa” (1992). Solo baste señalar que Sánchez Rosillo rescata la personalidad rebelde, irónica, humorística reflexiva y culta del escritor murciano, a quién califica como un “provinciano puro” que supo extrapolar de su propia vida personal características universales del ser. Similar opinión tiene Ramón Jiménez Madrid, quien destaca el gran “deseo de claridad, orden y equilibrio de un hombre disciplinado para la literatura, a la que entregó todos sus afanes” (1989).

Respecto a la recepción de la obra de Espinosa podemos decir que ha sido dual. Por un lado, la crítica académica siempre, incluso desde sus primeras publicaciones, elogió el valor literario de su distintiva narrativa, mientras que, por otro lado, la complicada y lenta prosa del murciano ha pasado generalmente ignorada por parte de la audiencia general tanto en España como en el resto del mundo. Con el afán de remediar esto se han organizado, desde principios de la década del 90, muchos eventos dedicados a expandir el conocimiento tanto sobre el autor como sus textos, con excelentes resultados⁷⁰.

El resultado ha sido que con los años se ha acopiado una gran cantidad de material intelectual en torno a la obra de Espinosa y, especialmente, a *Escuela de Mandarinés*, considerada por muchos como el mejor de todos sus trabajos. Citar aquí a todos es imposible, por lo que nos contentaremos con ofrecer un breve resumen de las consideraciones más importantes en torno a la novelística del murciano.

Como señala José Luis Bellón, en uno de los más recientes estudios dedicados al escritor, titulado *Miguel Espinosa: El autor emboscado* (2012): “Miguel Espinosa fue siempre en Heterodoxo, el Eremita, y por ello el chiflado, el marginado [...] Solidaridad con los oprimidos propia de los dominados y los heterodoxos en el campo literario, paralela a una forma especial de interpretar la política y la historia desde los valores de la mirada literaria” (23).

Al ser escritor “marginado”, Espinosa no se adecuaba a las corrientes de su tiempo, en parte porque no compartía su visión –recordemos que escribe en una época en que el compromiso social de la literatura está siendo problematizado– ni tampoco sus objetivos. Esquivo de las polémicas, si bien su estilo “hiperrealista” como lo llama Bellón, más de algún conflicto le deparó en su momento (24), escribe profundamente distanciado de los círculos culturales en los que García-Viñó y Delibes, por mencionar solo a dos de muchos, se movían regularmente.

⁷⁰ “En noviembre de 1991 la Universidad de Murcia presentó el congreso internacional ‘Miguel Espinosa: La escritura’, del que se están preparando en estos momentos las actas. Especialmente importante son los números especiales sobre Miguel Espinosa de las revistas *Quimera*, *El Urogallo*, *Postdata* y *La página* y el reciente número monográfico sobre el escritor de *Diálogo de la lengua*, coordinado por Luis García Jambrina”. (Vilarós, 1994: 413)

La verdadera poética narrativa y filosófica del murciano estaba mucho más allá de simples categorías de género o estructura: “Se apartó del tremendismo, del costumbrismo, de las corrientes sociales y estructurales, para subsumirlas en plenitud en un arte integral que posee la verdad de lo real, la utopía de lo soñado, la contundencia del raciocinio y el misterio del abismo” (Ramón Jiménez Madrid, XIII: 1989). Esta perenne originalidad, al mismo tiempo revolucionaria pero de muchísimo respeto y conocimiento por los clásicos, es lo que en última instancia le valió el reconocimiento del que actualmente goza: “Fundamental para la consagración de Espinosa como autor importante en el *corpus* o Canon literario hispánico del siglo XX es la aceptación y estudio en el campo académico, lo que viene ocurriendo desde los años noventa, desde el Curso Extraordinario sobre su obra en la universidad de Salamanca en 1990 [...]” (Bellón, 2012: 46)

Dada la ambición rupturista y trascendentalista del trabajo espinosiano, no desde un punto de vista religioso, sino temporal, filosófico, pero por sobre todo histórico, algunos otorgaron a su trabajo, y aquí nos referimos específicamente a *Escuela de Mandarines*, la denominación de “libro total”. La intención detrás del epíteto era encontrar alguna forma de expresar la voluntad creativa del autor a través de una categoría que le hiciera justicia, dado que, como bien notara García Jambrina, el trabajo de Espinosa “supera ambos géneros [ensayo y novela] englobándolos y armonizándolos en una unidad artística de rango superior, esa unidad que a falta de mejor término, aquí hemos definido como *libro total*, esto es, un “libro de libros”, abierto, por un lado, a múltiples perspectivas de lectura y compuesto, por otro de numerosos planos y modalidades de escritura” (García Jambrina, 1994: 427).

Esta voluntad totalizante estaría plasmada no solo a través de la morfología propia del texto, que García Jambrina desmenuza muy cuidadosamente en diferentes capas, reconociendo dos principales, una narrativa y otra metanarrativa, sino también en su contenido. La “totalidad” del estilo espinosiano permitiría, al menos en teoría, otorgar una suprema independencia al texto contenido entre las páginas, liberándolo de cualquier aparente referencialidad: “Dar a la obra todo el sentido de la historia de una Cultura y ofrecer al lector la sensación de que se está novelando precisamente una Cultura toda y acostumbrarlo a estar allí sin otras referencias que las ofrecidas por los elementos de tal cultura” (García Jambrina, 1994: 434).

Si bien coincidimos con el análisis de García Jambrina en lo que a estructura se refiere, no estamos del todo de acuerdo con la lectura exclusivamente totalizante a nivel

de contenido dado que dicha hipótesis ignora elementos referenciales de tremenda importancia en todo análisis de la obra de Espinosa y en especial de *Escuela de Mandarinés*.

Bellón, por ejemplo, organiza la escritura del murciano en dos etapas, una tardofranquista y una acorde a la transición española tras la muerte de Franco. La taxonomía no es antojadiza, dado que desde su punto de vista “es obvio que *Escuela* es una novela sobre el franquismo” (42), hecho que a su juicio resulta “objetivo” pero que aparentemente “ha quedado fuera de este juego para determinado academicismo” (43).

Como ya puede sospecharse a partir de la crítica de Bellón, que incluso se extiende sobre quien hiciera una famosa y erudita introducción a *Tribada*, Gonzalo Sobejano, son dos las principales vertientes de análisis dedicadas a Espinosa: una que ve en su obra una voluntad esteticista del más alto nivel y un enorme conocimiento del canon occidental, –parodia, glorificación y homenaje del mismo–, y otra que considera que la única forma de analizar correctamente el trabajo de Espinosa es a través de un análisis situado en el tiempo y el espacio del tardofranquismo. Si bien ambas lecturas por lo general pueden convivir en una obra tan polifacética como *Escuela*, la teoría de García Jambrina del “libro total” podría inscribirse en el primer grupo⁷¹ mientras que la interpretación de Bellón se encontraría en el segundo.

Ambas visiones tienen sus pros y sus contras y se complementan. El problema de la teoría del “libro total” es que condiciona a la novela, irónicamente, a su propia autocontención e ignora, aparentemente de forma arbitraria, marcas textuales explícitas y evidentes relativas no solo al período en que esta toma forma desde un breve ensayo en 1956 hasta su forma final en 1974 (es decir, técnicamente durante todo el tardofranquismo), sino también a personas citadas de forma recurrente en todo el trabajo espinosiano, como Mercedes Rodríguez y su alter ego Azenaia Parzenós.

Más allá, sin embargo, de todas las posibles vinculaciones explícitas entre seres humanos del mundo real y sus alter egos del universo espinosiano, existe un problema de fondo más profundo tras la visión esteticista del “libro total” que repercute en el plano filosófico y se roza derechamente con el tema de esta investigación. Espinosa es uno de los pocos escritores de esta época en España que se declara derechamente “utopista” y que, por tanto, posee y reconoce una voluntad creativa en explícita concordancia con los acontecimientos de su país y el resto del mundo:

⁷¹ En el mismo artículo ya citado, García Jambrina rechaza abierta y explícitamente una lectura “simplista” de *Escuela*: “Leer *Escuela de Mandarinés* sólo como una novela es hacer, a mi juicio, una lectura extremadamente reductora y simplificadora más aún si se lee como una novela en clave o como una simple parodia académica. Del mismo modo, considerarla como una sátira del franquismo del mundo universitario de su época es hacer una lectura demasiado simplista y empobrecedora [...]” (1994: 9).

El libro [*Escuela de mandarines*] podría calificarse, a mi juicio, de utopía negativa del fascismo español, según declaro en el recorte de prensa que le envió; por utopía negativa entiendo la exposición de lo que no debe ser. También podría definirse como un intento de descripción ontológica, o sea, en su real ultimidad, del fascismo, tal y como ha florecido en España durante cuarenta años; la obra quiere pintar, pormenor a pormenor, una sociedad fascista, en su totalidad y en cada consecuencia. Como sólo en España, si hacemos excepción de Portugal, ha perdurado el fascismo casi medio siglo, creo que sólo desde aquí podía pergeñarse la obra que describiera su ser inmoral. (Espinosa, 1987b: 47)

Espinosa, probablemente sin saberlo, pero con una gran intuición, concibe su propia obra dentro del marco de una composición distópica como una narración con estructura básica de “ejemplo contrario”. Su conciencia crítica en torno al régimen desde el que escribe y sobre el que se basa también se condicen con la situacionalidad que este tipo de narraciones requiere, por lo que nos parece que una lectura de la obra que no se haga cargo, al menos de forma tangencial, de aquellos elementos claramente inspirados o referidos en torno al franquismo, será una lectura incompleta.

Para un análisis de los componentes distópicos de esta obra, entonces, la teoría esteticista del “libro total” nos parece insuficiente. Sí, por otro lado, consideramos que el ejercicio de la construcción de un “libro de libros” es central para aspirar a una crítica que supere las barreras de la historia y se constituya como una reflexión atemporal de lo peor de la raza humana: “*Escuela de Mandarines* es un libro escrito con intención intemporal, como si su autor hubiera deseado que pudiese ser traducido a cualquier lengua de cualquier época histórica y significar lo mismo” (Bellón 2012: 118).

Esta combinación entre atemporalidad histórica y crítica situada es lo que da ese carácter metarreflexivo a la novela de Espinosa: *Escuela* es, al mismo tiempo, tanto una distopía derivada del tardofranquismo español como una reflexión sobre qué son las distopías como categorías socioculturales y cómo y por qué se construyen. Es, en síntesis, tanto discurso como metadiscursividad y será bajo este doble prisma que analizaremos algunos de los elementos de mayor importancia para la constitución de esta fábula del error humano.

La anécdota principal versa sobre un joven sin nombre que viaja hasta la Ciudad para enfrentarse al poder de un régimen totalitario y es relatada oralmente por parte de un vagabundo exiliado en una caverna (“la Vejez”) al supremo mandarín Cara Pocha, el más alto sabio de la civilización imaginada por Espinosa. Martínez Cachero resume el acontecer de esta narración de forma precisa:

Su acción (si así puede decirse) consiste en un viaje —el de su protagonista: El Eremita— y en el consiguiente aprendizaje; conducido por unos

soldados, va desde el pueblo a la ciudad donde le reclaman para juzgarlo los representantes de la llamada Feliz Gobernación, un poder que en el momento de su llegada se encuentra en el trance de celebrar un nuevo milenio; durante ese viaje –con mucho de alegórico– hay multitud de sucesos, encuentros y gentes, pretexto para la divagación y aleccionamiento [...]. (Martínez Cachero, 1997: 505)

Ese primer movimiento desde el “pueblo” a la “ciudad” es central para la historia del Eremita, pues representa el primer paso del protagonista de un estado precivilizado a uno ya civilizado: “Al alcanzar la mocedad, recién abandonado el sueño plácido de la adolescencia, mi ser era pura Naturaleza” (Espinosa, 1987: 81). La naturaleza es concebida a través de la novela como un espacio-estado de absoluta quietud y equilibrio, noción que queda resumida en la idea de la filosofía mandarinesca de la “Concordia”: “Creación en cuanto totalidad sin discreción, alianza entre el presente y el porvenir de las cosas, en suma, talante de la eternidad «iniciada en este mundo»” (77).

El estado natural es concebido como una suerte de Nirvana panteísta, en donde todo es Naturaleza (con mayúscula) y nada se ha individualizado aún (no existe *ego*). Esta unión entre divinidad primigenia y Naturaleza acerca esta obra a la concepción metafísica de García-Viñó, si bien es bastante claro que Espinosa está pensando en una divinidad mucho más compleja y abstracta (es casi una idea) que el Dios cristiano al que apela el sevillano. Esto queda claro al comparar los paradigmas de ambas novelas y la relación simbiótica entre Naturaleza y divinidad (son conceptos equivalentes) que existe en *Escuela* con la de artista/obra que prima en *Construcción 53*.

Podemos catalogar el viaje del Eremita como un viaje iniciático, similar al que podemos ver en epopeyas (Gilgamesh) y épicas medievales (Perceval), en cuanto busca cumplir con los parámetros centrales de exponer al héroe en formación a los males del mundo para aprender de estos y eventualmente poder redimirlos. La diferencia del Eremita con otros héroes, sin embargo, es que su viaje es iniciado inmediatamente desde un polo moral antitético: es el heterodoxo, el contrario, el enemigo, y así es enviado por los Demiurgos, dioses menores de la mitología mandarinesca y metáfora de lo que el poder hegemónico rechaza, a enfrentar a la Feliz Gobernación: “Ahora debes dejar tus tierras, bajar a la llanura y visitar el Reino de los Mandarines, llamado el Hecho, a fin que la intención racional, la modestia y la espontaneidad combatan la Premeditación y la Impostura con la perenne protesta” (83).

En ese momento el muchacho que era todo Naturaleza adquiere el nombre de Eremita, “por motivo de encarnar la soledad y monólogo de la espontaneidad que protesta” (83), nombre que a lo largo de la historia irá mutando en diferentes epítetos,

siendo el más famoso “el hombre que más odia a la Feliz Gobernación”, con la finalidad de reflejar los diversos aprendizajes que experimenta el protagonista pero que siempre han de caracterizarlo como un “saber Otro” que se opone y entra en conflicto con el saber oficial.

Una buena forma de entender la relación que el Eremita establece con el espacio totalitario de la Feliz Gobernación, evidente y acusada alegoría del estado franquista (Vilarós, 1994: 400), es la que Bellón establece como una dialéctica, siguiendo la teoría de Hegel entre Amo y Esclavo: “Amo y Esclavo no necesariamente se refieren a que un individuo sea Señor y el otro sea Esclavo sino que son dos actitudes de la conciencia. La misma conciencia puede ser conciencia actitud señorial, actitud de señor o actitud de esclavitud” (2012: 122).

El Eremita se ubica desde un espacio marginal y la conciencia de su estado como esclavo, y futuro redentor de los mismos (símil bíblico con la historia de Moisés), le es otorgado a través una epifanía mística. El mensajero que traspasa la “misión” del héroe es, acordemente, una alegoría de los que sufren en la forma del Enclenque, demiurgo que se dice, encarna al pueblo (84). Este primer aprendizaje primordial revela el *fatum* del protagonista y es asistido por dos saberes morales más que lo complementan: el amor, en la forma del demiurgo Homínido (amor y compasión a todos los que caminen en dos piernas, es decir, a toda la humanidad) (93) y la vergüenza ante la injusticia, que se presenta a través del último demiurgo, el Tullido (98).

Tras este despertar inicial, propiciado por las fuerzas de la Concordia, el protagonista se agencia con una posición en el mundo (la natural) desde donde se sitúa por todo el resto de su travesía. Este agenciamiento, mutable en forma pero nunca en sentido, es lo que hace al Eremita un protagonista tan poderosamente distópico: se vincula voluntariamente con un devenir menor (esclavo) y desde ahí se opone a un poder hegemónico determinista (señor). Los cambios que experimenta el personaje a lo largo de su trayecto nunca contradicen su naturaleza original, sino que la adaptan para funcionar en medio del sistema civilizado, otorgando así al saber Otro una voz autónoma capaz no solo de desafiar a aquella que ha alcanzado el estatuto de Hecho (por tanto, absoluto), sino de incluso reemplazarla.

La entrada del Eremita al espacio civilizado de la Feliz Gobernación significa también su primer contacto con la norma escrita y la experiencia totalitaria del lenguaje. Este tema, al igual que en las dos novelas ya analizadas, es de enorme importancia en la narración, pues todo lo que es civilizado depende, de una u otra forma, del lenguaje; las

relaciones humanas, sociales, económicas, legales, administrativas, militares, teológicas, etc... están todas definidas en la Escritura o el Libro, el verdadero “libro de libros” de la novela. El viaje del Eremita es, por tanto, un proceso de aprendizaje que está marcado por la progresiva adquisición de diferentes “modelos” de producir y entender la Escritura, con la intención última de generar su propia propuesta original.

En un artículo de 1994 José García realiza un muy completo análisis de la relación entre poder, escritura y los diferentes niveles discursivos y filosóficos en los que esta dialéctica se resuelve. Su análisis detecta una rama única de filosofía panóptica y escritural que es la responsable del orden social distópico de la novela, contenida en el ya mencionado Libro, una suerte de texto semidivino con sus propias reglas de configuración que buscan justificar una escritura total del universo, pasado, presente y futuro⁷²: “Un discurso que pretende verlo, o mejor dicho, preverlo todo, que se levanta como un monumento sin resquicios en el intento de dar cuenta tanto del objeto entero (la Feliz Gobernación y sus súbditos) como de las restricciones de uso impuestas por la propia economía del Sistema” (506).

En un segundo nivel se encuentran las interpretaciones oficiales o los modelos de interpretación del Libro, inaugurados con las lecturas de la Escuela Literal (lectura textual del sagrado texto) y la Escuela Análoga (lectura alegórica). Paralelas a estas dos escuelas se encontraría la posición excarcelante o heterodoxa, es decir, aquella que lee el Libro de forma no oficial, pero que, paradójicamente, a pesar de que busca proponer una lectura diferente y liberadora, acaba irremediabilmente atrapada por ella: “[...] el instrumento de que se valen [los excarcelantes] les pre-existe, atrapado en diccionarios cerrados que los mandarines distribuyen” (García, 1994: 510).

La tercera vía de la Lectura es la heterodoxa “libresistemática”, propuesta por Beocio, que si bien reconoce la dependencia al lenguaje, y por tanto a la Estructura que este determina (es decir, al totalitarismo filosófico que prevé todo y que todo lo designa en la forma del Libro), no busca realmente enjuiciar con sus tratados sino reconocer la libertad innata de todos los sujetos del mundo. Se trata de una lectura neutral que si bien preserva en alguna medida la libertad del lector, no se ajusta al parámetro dialéctico oposicional en el que el Eremita se desenvuelve.

Por último, García propone una cuarta vía que estaría representada por el fruto del aprendizaje del Eremita en sus viajes y que vendría a constituir la “poética eremítica” del

⁷² El Libro representa una de las descripciones narrativas más explícitas de lo que Thomas Pavel denomina *Magna Opera* y funciona, como tal, como sustento del universo ficcional como de la lógica distópica intraliteraria del relato.

relato, homologable a la del propio Espinosa. Esta, señala García, nace gracias a la influencia de la teoría de los objeto-nombre de Martino (alter ego de José López Martí, filósofo y amigo de Espinosa): “«Sabemos que existe el objeto-nombre porque existe el nombre; pero aquél no equivale a este ni éste a aquél: ocurre sencillamente que algo se manifiesta en el nombre»... «Los objetos-nombre son el Arte; en la obra literaria no hay otra clase de objetos; el poema es un largo surgir de ellos»” (Espinosa, 1974: 345).

La oposición entre Escritura y Arte, de acuerdo a la lectura de Martino, tiene reminiscencias platónicas: mientras el Hecho (el lenguaje, la Escritura, el Libro, etc...) habla de la realidad describiendo las sombras de la caverna, el Arte se desembaraza de estas apariencias y las revela en su falsedad, pues su esencia no es el dar nombre a lo que está afuera, sino encarnarlo en la palabra misma:

El objeto-nombre, situado en la esfera del Arte, encarna la rectificación de lo que sólo puede describirse como abuso lingüístico; supone el segundo momento o polo positivo que acaece durante la tarea de (re)crear el mundo: el lenguaje escritural-panóptico le otorga al ser una realidad de apariencias; el objeto nombre que emana del Arte horada en la corteza que no es sino artificio (Artificio) y rehace el objeto al devolverle, como por arte de magia, su verdadera esencia. (García, 1994: 513)

Así, el Arte se convierte en una fuerza libertadora dentro del universo de discursos de la novela; probablemente la única verdadera fuerza capaz de desprenderse de los límites establecidos por el panóptico civilizatorio de la Escritura. La poética eremítica, es, por tanto, una forma de heterodoxia que transforma la realidad del lenguaje, modificando su propósito como herramienta de control a herramienta de liberación. Efectivamente, como se nos revela en el capítulo 50 en las palabras de Cebrino, no existe Arte en la Feliz Gobernación: “Hace milenios hubo belleza y talento, pero hoy por hoy, solo fealdad y porrería” (499) ni tampoco en las prácticas excarcelantes que lo ven exclusivamente como un medio para un fin: “[...] mientras dure la Sistemática Pugna, el arte ha de llevar al Pueblo el odio hacia la sociedad procesada, inficionándole de la obsesión que aborrece” (503).

El Arte se desprende de la Naturaleza, que para el Eremita es siempre Azenaia Parzenós, su musa inspiradora, su Dulcinea, y en la medida en que funciona con el lenguaje natural, es decir, el de la inspiración y especialmente el de la oralidad, no puede ser predicho, ni controlado ni esquematizado por sistema o taxonomía alguna pues existe solo en el momento en que es pronunciado. La espontaneidad del Arte es, por tanto, la máxima rebelión.

La forma en que el Eremita practica su Arte es a través de la expresión oral de su adoración hacia Azenaia Parzenós. Durante su viaje, el protagonista canta a todo con el que se encuentra las glorias de su musa y hacia el capítulo 59 nos enteramos que sus palabras han comenzado a ganar tanta fama que ya cuentan con seguidores, especialmente en el personaje de Miguel Espinosa, autodeclarado juglar de Azenaia: “Su fama [la de Azenaia] va ganando las mujeres, los hombres y los niños; su talante, figura y recaudo sirven de modelo a fervientes autores; y día llegará, si los dioses no lo remedian, en que la Tierra será su trovador” (587).

A pesar de la creciente fama del Eremita y Azenaia hacia la segunda mitad de la novela, factor que incluso los lleva a ser representados en una comedia por Canucio (593), no es sino hasta el capítulo 60 que este dedica finalmente unas palabras por escrito a su musa en donde reafirma su amor incondicional (607). Coincide este evento, único momento de práctica escritural por parte del hasta entonces exclusivamente trovador oral Eremita, con la llegada a la Ciudad y el último momento que el protagonista pasa en un espacio primariamente natural.

En la Ciudad el Eremita es juzgado por sus crímenes de librepensamiento. Toda la secuencia de capítulos desde el 61 hasta el epílogo es una larga y detallada muestra del discurrir de la lógica discursiva distópica en donde se relaza la praxis del sistema dominante como capaz de prever todos los acontecimientos siendo dueños de la historia, la verdad y la lógica. Se trata de una doxología sólida y circular, sustentada bajo el principio irreductible de la autopreservación a través de la escritura. La mayor aspiración de la Feliz Gobernación es crear un sistema social inmutable en el tiempo, pues en la medida en que no existe cambio alguno en el funcionamiento histórico de la sociedad, el poder nunca es traspasado, y si el poder permanece siempre con los mismos (entiéndase, los mandarines), entonces el sistema puede ser preservado por siempre.

El problema con el Eremita, entonces, no es tanto su libertad de pensamiento, que como ya hemos visto ha sido regulada por los mandarines como una “necesaria oposición” en el caso de los heterodoxos; sino su potencial libertad de ser espontáneo. La espontaneidad no puede ser predicha y, por tanto, destruye y reconstruye el lenguaje (la herramienta máxima de los mandarines) a través de la práctica oral de la predicación artística, razón por la cual el juicio al Eremita es de central importancia para asegurar la preservación del sistema distópico totalitario de la Feliz Gobernación. Un ejemplo notable del rechazo a la libre expresión del protagonista lo podemos contemplar en el episodio en que Ambrosio caracteriza el odio del Eremita como puramente emocional, por lo que

carecería de argumentos racionales para oponerse al dogma hegemónico: “Odiás a la Feliz Gobernación porque naciste artista. Continúa aborreciéndola, pero admite que jamás podrás razonarlo” (643).

El máximo ejemplo de la oposición entre lo que el Eremita representa y la Feliz Gobernación rechaza lo encontramos en la familiar figura de la esfinge. Al entrar a la Ciudad lo primero que el Eremita ve es el Enigma, símbolo panóptico de la civilización mandarinesca y de su poder sobre todos los hombres: “Tropezamos con el monumento llamado Enigma, Incógnita, Problema, Misterio o Doble Faz, construido por el prefecto Pánfilo. La arquitectura situaba en la mañana un algo de sentir y reflexionar no encontrado en la Naturaleza, atestiguando la existencia del bípedo pensante, quiero decir, de la Historia” (610).

A partir de ese momento el Eremita pasa de ser héroe épico a héroe trágico, del mismo modo que la Esfinge de Tebas significó para Edipo tanto su gloria como regente como su propia autodestrucción. Desde el punto de vista del modo distópico, este es el momento en que la distopía épica, marcada por el viaje, comienza a volverse mítica, pues a medida que el día del juicio se aproxima, el Eremita sospecha que no será capaz de superar a los mandarines ni lograr cambio alguno en la sociedad: “Esta noche siento melancolía del pasado, tristeza del presente y miedo del futuro. No me importa sufrir cualesquier daños, más temo a la indeterminación y novedad de los hechos, porque no quiero perder mi condición de Enamorado de Azenaia y de Enemigo de la Impostura” (701).

El juicio final, como ya ha sido apuntado por Bellón y García, no forma parte de la narración. El lector solo accede a las consecuencias del mismo, que lo devuelven al comienzo de la novela: el Cara Pocha, máxima autoridad mandarinesca, escuchando la historia de la Vejez, último epíteto del protagonista, guarecidos en una cueva en un rincón olvidado del mundo y de cualquier civilización.

Este cierre circular puede ser interpretado de muchas formas. Se puede pensar, en una primera instancia, en un fracaso de la poética eremítica (y, por tanto, del Arte, la espontaneidad y lo natural) frente a la lógica leguleya de los mandarines, dado que la civilización totalitaria ha continuado existiendo a través de la historia. Una lectura más optimista, y por tanto más épica, recalcaría el acto de la voluntad utopista de la Vejez: no se trata de una conversación cualquiera la que está sucediendo en la cueva, sino del contacto –quizás el primer contacto en toda la historia del universo ficcional– entre el

máximo ortodoxo y el máximo heterodoxo en donde no ha existido ni violencia ni dominación de por medio.

Esta lectura resalta el hecho de que el Eremita, es decir, el solitario, se ha convertido con el tiempo en la Vejez (el sabio, el experimentado) sin perder en ese cambio su calidad de agente natural. El Cara Pocha, al prestar oído a la historia de la Vejez, escucha la voz de los que no tienen voz (la Naturaleza y el Pueblo) y la historia de los que han sido alienados de la historia. Su reacción, sin embargo, es discutible. Frente a la pregunta de la Vejez sobre si existirán mandarines dentro de cincuenta milenios, el Gran Padre responde:

- No lo sabemos –susurró–; por eso guardaremos en la memoria tu narración, que dictaremos cuidadosamente a escribanos, apenas alcancemos la Ciudad.
- Hace milenios que ya dicté estas y otras cosas a Miguel Espinosa, el Juglar de Azenaia–aclaró la Vejez.
- Pues las buscaremos, las contrastaremos y las publicaremos con su nombre de autor, para que aparezca unido al tuyo y al de Mercedes. Así, mientras haya belleza, existamos o no existamos, los hombres podrán aprender y solazarse con la Escuela de Mandarines que tú viviste y él escribió– contestó el Gran Padre. (Espinosa, 1987: 714)

Este diálogo final presente en el epílogo de la novela es de gran importancia y ambigüedad retórica. Primero, se nos aclara que el personaje de Espinosa ha sido el responsable de traspasar la historia del Eremita por escrito en una primera instancia, hace mucho tiempo, pero también vemos una voluntad más reciente de hacer el mismo trabajo por el Gran Padre. La mayoría de los críticos de *Escuela* coinciden en señalar que el texto físico coincide con el intratextual del Espinosa-juglar, quién sería el responsable de las anotaciones a pie de página y que, de acuerdo a su declarado amor por Azenaia y la causa del Eremita, nos entregaría un texto proporcionalmente épico, positivo y utopista en la forma de una metanarración.

Esta lectura olvida, sin embargo, que para que la inclusión del epílogo sea coherente con el resto de la narración, solo dos personas podrían realmente haber llevado a cabo la escritura de la misma: o la Vejez o el Cara Pocha. Dado que la Vejez ha dejado de ser un humano y se ha convertido en una entidad semidivina y que el Cara Pocha, por otro lado, declara su voluntad de convertir la narración en texto, lo más seguro es que el libro físico se corresponda, intratextualmente, con la versión del Cara Pocha y no con la de Espinosa.

El hecho de que la historia de insurrección del Eremita sea editada, publicada y propagada por parte del poder oficial al que este pretendía oponerse en un principio genera muchas posibilidades de interpretación que acercarían esta novela a la categoría de una

distopía crítica. Podemos pensar que la historia del Eremita ha sido asimilada por la historia del Hecho y que, por tanto, ha perdido su condición revolucionaria (similar a lo que sucede con la Sistemática Pugna), o podemos creer que el Cara Pocha, convertido por la influencia de la Vejez, tal como el Eremita fue convertido en su momento por el Enclenque, el Homínido y el Tullido, decidió continuar con su legado (la poética eremítica) y ofrecer el texto como una herramienta aleccionadora para transformar la civilización.

Independiente de la lectura que queramos dar a las consecuencias culturales posteriores a la narración, lo cierto es que el viaje del Eremita, como estaba predispuesto en un comienzo, no logra destruir a la Impostura. Se puede argumentar que tampoco era el objetivo; de hecho, el Eremita, a diferencia de la mayoría de los protagonistas distópicos, no culmina su lucha en una acción revolucionaria ni en un martirio, sino que, simplemente, es relegado fuera del espacio oficial en donde nadie es capaz de escuchar su voz. Esto anula efectiva e inmediatamente la capacidad del protagonista de actuar “sobre” la civilización, pero al mismo tiempo lo libera de cualquier control posible dado que, al no existir en el espacio civilizado, sino el natural, puede adquirir la forma que le es coherente con su esencia última, es decir, la de un demiurgo.

Si consideramos los demiurgos como excedentes “de la sustancia divina demasiado limpia para engendrar Historia” (76) el viaje del Eremita se convierte en un viaje de ascensión desde lo humano a lo divino. Luego, al convertirse finalmente en demiurgo, el protagonista deja atrás su antiguo “yo” para pasar a encarnar un “nosotros” colectivo en la voz de la Vejez, cuya misión es, tal como la de los otros demiurgos, enseñar e inspirar al ser humano para motivar el transcurso y la evolución de la historia, solo que en esta ocasión el receptor de dichas enseñanzas no es un heterodoxo, sino un ortodoxo.

No resulta difícil leer en este proceso una alegoría al transcurrir o a la misión del artista durante el franquismo, según la particular visión de Espinosa. Como es de esperarse, su concepto de “misión” dista mucho del ideologizado propagandismo de la novela social. Para el escritor murciano, el artista viene a ocupar un lugar en la sociedad y tiene, por tanto, una presencia y una responsabilidad con esta, visión que se emparenta con la de García-Viñó en las bases, si bien difiere en los objetivos: mientras para el sevillano el artista encarna la voz que interpreta la realidad “verdadera”, para Espinosa el artista debe, necesariamente, distanciarse de cualquier lectura totalizante del mundo. Traducido al léxico espinosiano, el primero sería un ortodoxo y el segundo, siempre y sin menguar acuerdos posibles, un heterodoxo.

Un diputado a Cortes, aquí llamado procurador, acaba de declarar, ante la nación, que debe a Franco cuanto es y cuanto tiene, incluida su felicidad

conyugal; otro ha manifestado que, hasta la consumación de los siglos, no volverá a acaecer en el mundo un suceso tan importante y triste como la muerte del Caudillo. Ante tales hechos, y otros que han ocurrido y ocurren cada día en este país, he de confesar que, no obstante su aparente exageración, mi libro ha sido superado por la realidad. Dicho en otras palabras, tal quiere significar que la realidad española resulta todavía más mandarinesca e increíble que mi libro y que cuantos pudiera Rabelais escribir, por lo cual he de concluir que he compuesto una obra ingenua. Cuando se instauró en España el franquismo, yo tenía ocho años. He vivido siempre en esta provincia de Murcia, he cursado la carrera de Derecho, y he escrito, en 1957, un ensayo sobre los Estados Unidos, llamado "Las Grandes Etapas de la Historia Americana" (Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid). No he ejercido carrera alguna, ni he colaborado ni participado con lo estatuido en el largo período del caudillaje; me he mantenido de pequeños trabajos de comerciante. He tenido amistad y conexión con Enrique Tierno Galván, catedrático que, como usted sabrá, fue expulsado de la Universidad española hace unos diez o doce años. (Espinosa, 1987b: 47)

El que el autor llame a su propia obra "ingenua" frente a los acontecimientos de la realidad revelan su clara posición antifranquista. Para Espinosa, la realidad misma del franquismo es una distopía basada en un racionalismo caduco identificado con el nacionalcatolicismo, la iglesia, pero por sobre todo, con Francisco Franco. Como ya han resaltado tanto Bellón como Vilarós, Espinosa es un escritor que se inscribe en la fractura entre modernidad y postmodernidad, marcada necesariamente por el fin del tardofranquismo y el inicio de la transición española. La muerte de Franco representa, por tanto, un momento pivotal para la narración del murciano:

Espinosa entrevistó, leyó y narró la retirada del Amo en las formaciones sociales posmodernas. Como si ahora no estuviera claro contra qué se luchaba. Todas las coordenadas filosóficas, literarias, todo el ordenamiento continuo y obsesivo de la realidad se rompen, porque el sistema de dominio flexible del capitalismo posmoderno no es el de la dictadura y el Poder desaparece de la escena para situarse, espectralmente, entre bastidores. (Bellón, 2012: 61)

Bellón lee la relación entre Espinosa y el franquismo de igual manera que la del Eremita con la Feliz Gobernación, es decir, como una dialéctica de opuestos morales y éticos enfrentados en eterna discordia el uno con el otro. Existe, sin embargo, una codependencia entre dictador y autor homologable a la existente entre ortodoxia y heterodoxia; uno no puede existir sin el otro, lo que lleva a que, aún tras la desintegración oficial del régimen en 1975, Espinosa continúe viendo sus sombras reflejadas en la sociedad y los poderes políticos de la transición, temas centrales de las obras posteriores a *Escuela*.

La expresión dialéctica tan propia de Espinosa se puede extender a todas las obras analizadas durante esta sección de una u otra forma y otorga a la confrontación entre naturaleza y civilización material original y específico del contexto español, pues, si bien es cierto que existe una percepción generalizada de dominio del espacio civilizatorio sobre el natural, que indudablemente se corresponde con el sentir de la sociedad occidental postindustrial, las novelas españolas difieren en su caracterización, simbolismo y, por sobre todo, devenires.

En la novela de Delibes la naturaleza ha sido por completo dominada por la técnica, metáfora que se extiende sobre el espacio del pueblo industrializado en que transcurre la anécdota, así como en los personajes que lo habitan. Bajo una fórmula de simbiosis, Delibes refleja el silencio mortal de lo natural mediante su asimilación: los hombres-perro y setos-cárceles del mundo del autor vallisoletano hablan de ese campo que ha sido domeñado por la fuerza de la máquina, así como de la personalidad y el espíritu de aquellos que “trabajan” para don Abdón. La narración de Delibes posee una presencia más física que intelectual o retórica. En su universo de ficción el clímax del conflicto entre los espacios ya ha acontecido y el resultado ha sido un tercer lugar sin nombre, hijo y mutante de los dos primeros, mitad máquina perfecta, mitad ruralidad barbárica y brutal, habitado por monstruos inhumanos que, sin embargo, se hacen llamar hombres.

Dada la transformación ontológica de los seres que pueblan *Parábola*, la pregunta por lo humano se vuelve central. La lucha del protagonista, por tanto, pasa de supervivencia a simple preservación instintiva. Si existe agenciamiento en las acciones de Jacinto San José, es del más bajo nivel posible y relacionado con un simple sentido de autonomía que, si bien recuerda al sentir de los protagonistas de las distopías clásicas, carece de su fuerza para penetrar y actuar en la esfera pública.

Jacinto San José no lucha por otros ni busca representar a nadie más que a sí mismo. No puede, es incapaz de hablar por alguien más, dado que su propia voz es casi inexistente y se ve constantemente violentada por parte del poder dominante. Su pelea por sustentar una identidad propia es sin duda alegórica –como buena parábola– de las consecuencias alienantes de un sistema opresor como el de España durante la década del 60 y 70. En síntesis, el “culatazo civilizatorio” de Delibes, es decir, todo lo malo que puede traer consigo el supuesto avance del progreso, se ve en los seres humanos y en ningunos con más claridad que en aquellos abandonados por el proyecto. La narración de *Parábola*

nos retrotrae a la más general ironía del modo distópico: lo que debería traer bienestar, atrae en cambio destrucción y miseria.

La novela del sevillano García-Viñó, por otro lado, si bien también se inscribe dentro de la dialéctica entre civilización y naturaleza, lo hace desde una perspectiva diferente. La narración avanza desde un primer proyecto con claros tintes colonizadores en donde la naturaleza es “moldeada” de acuerdo a estándares de belleza racionales, a un segundo proyecto en donde la es considerada derechamente aborrecible y se busca su destrucción y reemplazo por materiales artificiales. En suma, lo que es solo amenaza distópica durante la primera mitad de la narración, se vuelve derechamente tal en el momento en que el espacio se vuelve literalmente asfixiante, opresor y destructivo.

García-Viñó, al igual que Delibes, cuestiona el concepto central de progreso y evolución al buscar restaurar el estatuto de “obra de arte original” a la naturaleza, arrebatado por la técnica y el arte conceptual. A diferencia del vallisoletano, sin embargo, reconoce que la naturaleza posee un espacio propio, no asimilado aún por la civilización, que encuentra su máxima expresión en la poética y simbólica florecilla que nace a orillas de un acantilado de estéril metal y que representa la esperanza frente a las imposiciones destructivas del sistema. Discursivamente, sin embargo, la naturaleza carece de fuerza para resistir los embates del ser humano.

La no tan sutil analogía se resume como una reflexión positiva en torno al papel del artista en medio de la sociedad capitalista de mercado: como la flor que nace del metal, las obras del verdadero artista se inspiran en la naturaleza (es decir, son puras y no están contaminadas por el egocentrismo propio del proyecto antropocéntrico) y representan el máximo nivel de belleza posible. El “falso arte”, representado por el proyecto de Ruddiger y, en general por cualquier práctica tecnocrática o vinculada al dinero, estaría destinado al fracaso pues, a diferencia del “verdadero artista”, no habría imitación de la esencia creadora de Dios. El artista es, pues, un iluminado bendecido por la divinidad enviado a irradiar su belleza sobre un mundo carente de valores, moral y claridad.

La resistencia estético-discursiva de García-Viñó es de clara inspiración romántica y, como tal, implica que la relación del artista con la naturaleza es una de creador y creación: el artista *revela* la verdadera belleza oscurecida por las sombras de la civilización. Lo natural, por tanto, es propuesto como un objeto del que se habla, que se describe y retrata, más no un espacio desde donde resistir a la sobrecivilización. En otras palabras, no existe una “voz” ni ideológica, ni política, ni moral ni ética identificable con el espacio natural que se resista al sí presente discurso del proyecto progresista.

La simbólica figura del artista en la obra del sevillano, si bien afín a la naturaleza, la belleza y la divinidad, es siempre un sujeto civilizado cuya labor es *traducir* lo natural a un lenguaje decodificable por la civilización, que en el caso de la novela sería el del dinero. Lo que diferencia al artista del empresario, entonces, no es el lugar desde donde cada uno se ubica respectivamente, dado que el espacio es el mismo (el lugar de la cultura, según Bhabha), la diferencia está en la interpretación de los límites entre los espacios centrales y los periféricos: para el artista, la civilización cohabita con la naturaleza, mientras que el proyecto de Ruddiger busca reemplazarla a través de una ideología estética.

El desenlace de la novela viene a corroborar la teoría del artista. Al autodestruirse *Construcción 53* se prueba que el espacio civilizatorio no es capaz de reemplazar al natural, proceso que, sin embargo, ocurre sin participación alguna por parte del narrador protagonista. El artista es un espectador que observa a la naturaleza conservar una cuestionable y frágil autonomía sin agenciarse en ningún momento con ella. Ruddiger, en cambio, no solo se agencia con el proyecto progresista, sino que actúa desde su espacio discursivo obedeciendo a todos los parámetros de un sistema distópico: totalitario, hiperbólico e irónico.

La falta de agenciamiento por parte del protagonista de García-Viñó es la mayor deficiencia de la novela desde el punto de vista del modo distópico, dado que al no existir un choque de proyectos se anula gran parte del potencial crítico de la obra, siendo probablemente el único elemento estructural que previene a esta obra de convertirse en una distopía propiamente tal.

El agenciamiento opositor contracultural que solo podemos intuir como potencial anulado en Delibes y arbitraria omisión en García-Viñó, se manifiesta con creces en *Escuela de mandarines*. La obra de Espinosa, si bien se aleja de las convenciones estructurales propias de la ciencia ficción para acercarse más hacia aquellas de la filosofía del mundo grecolatino, la Ilustración y el Siglo de Oro, constituye una original obra que manifiesta en extremo detalle todos los porvenires y devenires de la discursividad, el sistema y el acontecer distópico en su máximo apogeo.

El viaje del Eremita, relatado por sí mismo en la forma de una narración oral, es un viaje de aprendizaje que va desde la periferia hacia el centro con una clara y única meta en mente: oponerse al poder hegemónico. El sistema de conocimiento e interpretación de la realidad del protagonista difiere explícitamente del de la sociedad ficcional, lo que revela un agenciamiento contracultural permanente que funciona como el motor central de la anécdota.

Podemos dividir la novela en dos partes: el viaje del protagonista desde el Valle del Tabladillo hacia la Ciudad y el juicio frente a los mandarines. Durante la primera sección, que sin duda recupera el espíritu de la épica caballeresca y la epopeya, el protagonista emprende su viaje desde su valle natal hacia el centro de la civilización mandarinesca y pasa diversas experiencias en donde conoce a un sinfín de personajes que lo llevan a familiarizarse con la forma en que funciona el sistema distópico al que ha de oponerse. Al mismo tiempo que aprende de las leyes y regulaciones sociales, jurídicas y filosóficas, va elaborando su propio sistema discursivo para hacer frente a la adversidad de la Premeditación, simbolizada en el novum del Libro que todo lo sabe.

La segunda parte, ya en la Ciudad, está marcada por el paso de las ideas a la acción. Aquí es donde, mediante múltiples ejemplos, el Eremita contempla de primera mano cómo funciona el sistema distópico mandarín más allá de los discursos de sus promotores y como castiga duramente a sus opositores. Hacia el final de la novela el protagonista debe enfrentarse cara a cara con los representantes del poder jurídico, pero el episodio queda velado al lector; en cambio, Espinosa termina su historia de forma circular, con el Eremita ya convertido en Vejez, un presumible nuevo demiurgo, narrando su historia al Cara Pocha, suprema autoridad de la civilización a la que debía oponerse.

El agenciamiento contracultural del Eremita, es decir, la fuerza que lo motiva a comenzar su viaje y a oponerse al régimen, es uno de los dos factores de la dialéctica espinosiana que ya ha sido leída previamente como la del Señor/Siervo, ortodoxia/heterodoxia, centro/periferia, etc... y que nosotros decidimos tratar en la oposición civilización/naturaleza. La posición del protagonista representa un saber Otro no oficializado que se puede resumir en la noción de la “poética eremítica”: un sistema discursivo, filosófico, ético y estético que resalta la importancia de la acción espontánea e impredecible del arte, del amor a la belleza (de génesis natural, igual como sucede con García-Viñó), de los sentimientos y, en general, de la libertad en todas sus formas.

La naturaleza en la obra de Espinosa tiene voz, cuerpo, presencia y, más importante aún, un deseo propio de autonomía. La base de la poética eremítica recuerda al credo delibeano: “progreso es preservación”. Efectivamente, la Premeditación civilizatoria no puede penetrar en los confines del alma natural del protagonista pues esta no ha sido corrompida previamente por las ataduras y el yugo del lenguaje, como sí sucede con los otros sistemas discursivos “opositores”, por lo que el juicio que se realiza sobre el personaje es uno sin verdaderas consecuencias ideológicas. En otras palabras, la naturaleza, el espacio periférico, no puede ser anulada ni asimilada por el discurso hegemónico pues

no comparte su sistema de validación social. El hecho de que el Eremita se convierta en la Vejez hacia el final del relato sustenta esta posición, aún más si aceptamos su influencia sobre el Cara Pocha, evento que efectivamente cambiaría la forma en que opera la civilización de la Feliz Gobernación, si bien esto no queda claro en el relato.

En síntesis, podemos ver a través del análisis de las novelas atendidas en esta sección tres momentos de la relación dialéctica entre el espacio colonizador y el colonizado: un primero, caracterizado por *Parábola del naufrago*, en donde el poder civilizatorio es completamente distópico y ocupa todo espacio posible, llegando a anular cualquier presencia efectiva no hegemónica. A nivel personal, esto queda en evidencia en las dos figuras alegóricas de Jacinto San José, quien lucha por conservar su autonomía y finalmente fracasa, y Genaro Martín, quien ya ha perdido absoluto control sobre su propia persona y ha sido asimilado dentro del sistema social. En esta novela la naturaleza es civilización y no existe diferenciación discursiva entre los dos espacios de enunciación.

Construcción 53 representa un segundo estado transicional en donde la naturaleza y la civilización aún compiten por sus respectivos espacios. La forma en que García-Viñó resuelve la dialéctica es a través de una separación exclusiva: ni civilización puede existir sin naturaleza, ni el artista (hijo de Dios y por tanto de la naturaleza) puede existir sin civilización. Aquí los espacios están diferenciados y es el artista el encargado de traducir el lenguaje ininteligible de lo natural a las mentes racionales que habitan la civilización con tal de asegurar su preservación.

Por último, *Escuela de Mandarinés*, evidencia un último estado de lucha en donde ya no hacen falta traductores. Aquí la naturaleza, y con ella todo el saber intuitivo y periférico de los que no participan del proyecto progresista racional, se opone directamente al poder oficial e intenta derrocarlo. Es la obra con mayor agenciamiento contracultural, que se condice con la marcada posición antifranquista de su autor, y que representa con mayor claridad lo que significa el centro del quehacer distópico: la oposición de discursos culturales.

Todas las novelas aquí analizadas comparten características y componentes del modo distópico. A pesar de sus diferencias particulares, está claro que las tres obras reafirman la importancia de lo que asegurábamos en un comienzo al decir que toda narrativa distópica nace del encuentro violento entre el sujeto y su espacio social: mientras exista una resistencia o una escisión entre el sujeto y el espacio en que habita, existirá la orfandad y el malestar cultural siempre presentes en cualquier obra distópica.

5.0. MICROTOPÍAS Y MICRODISTOPÍAS ESPAÑOLAS

Ya hemos adelantado brevemente el concepto de microtopía literaria al analizar el componente espacial del modo distópico y el problema de su representación “a escala” de la sociedad ficcional. En ese momento apuntamos que los espacios microtóticos ofrecían una alternativa de representación espacial de menor escala a la vuelta popular por las ficciones clásicas en donde la sociedad funciona en base al sistema de país centralizado. Siguiendo las propuestas de Caroline Edwards, señalamos las múltiples ventajas de distinguir microespacios de interacción y regulación social para evaluar la forma en que el modo distópico puede manifestarse aun en niveles de interacción humanos no necesariamente representativos de toda la sociedad, funcionando en comunidades cooperativas u opositivas al interior de macroespacios no semantizados cultural ni políticamente (por ejemplo, el espacio del simulacro postapocalíptico).

Si bien las propuestas de Edwards están centradas en el análisis específico de material literario, lo cierto es que la mayoría de sus planteamientos trascienden lo narrativo y se adentran en la diferenciación importante entre macro y micropolítica:

Diríase, más bien, que estamos ante dos políticas, como la joven lo sugiere en una interesante conversación que mantiene con su novio: una macropolítica y una micropolítica, que no contempla de la misma manera las clases, los sexos, las personas, los sentimientos. O bien que hay dos tipos de relaciones muy distintas: relaciones intrínsecas de *parejas* que ponen en juego conjuntos o elementos bien determinados (las clases sociales, los hombres y las mujeres, tal o cual persona), y relaciones menos localizables, siempre exteriores a ellas mismas, que conciernen más bien a flujos y partículas que se escapan de esas clases, de esos sexos, de esas personas. (Deleuze y Guattari, 2002: 201)

Volvemos ahora sobre estas ideas, pues resultan de especial utilidad para explicar y ahondar en ciertas novelas españolas en donde lo que se problematiza es justamente eso que concierne a la micropolítica: la validez del discurso cultural hegemónico desde espacios

discursivos minoritarios insertos en macroespacios de determinación política, económica y social.

Sucede que la caracterización macropolítica de la sociedad requiere una escala social que le sea equivalente, por lo que solo permite la interacción de proyectos culturales que se desarrollen desde una base espacial estable a lo largo del tiempo, es decir, desde una definición de país o espacio físico delimitado por fronteras y habitado por una masa de seres humanos que se identifica con este de una u otra forma (la población). La oposición de proyectos culturales, políticos e ideológicos se produce en una dialéctica propia del nivel macropolítico que considera a la población como una unidad homogénea, mientras que los acontecimientos específicamente comunitarios, siguiendo aquí la diferenciación establecida por Foucault, no se vuelven visibles a menos que pasen a formar parte de un programa macropolítico.

Es aquí que el impulso utópico se mezcla con la teoría social y nos encontramos con agrupaciones minoritarias comunales que comparten ideales que difieren sustancialmente con los del proyecto hegemónico. Como ya hemos señalado con anterioridad, la creación de este tipo de comunidades no ha sido una empresa exclusivamente literaria, dado que desde las ideas utópicas socialistas del siglo XIX, e incluso con anterioridad si consideramos a las agrupaciones religiosas de las que Owen y Fourier⁷³ tomaron inspiración, proyectos con estos objetivos en mente han tenido una importante relevancia desde inicios de la modernidad y se corresponde a lo que L.T Sargent y Kumar denominan “comunidades utópicas” o “experimentales” cuyo fin último es: “[...] to move from utopia to eutopia: from nowhere to the good place” (Sargent, 1988: X).

Si bien el éxito de estas comunidades independientes es discutible dada su escasa duración a lo largo del tiempo, sí es cierto que su influencia ha sentado precedentes de resistencia a las incoherencias, peligros e injusticias establecidos en el nivel macrocultural. En concordancia con la terminología propuesta por Edwards, llamamos a estas prácticas micropolíticas y eutópicas –tanto en su versión literaria como social– “microtopías”: modelos sociales comunitarios organizados en base a principios morales, económicos y políticos propios, alternativos a los establecidos por un orden político hegemónico, que en el caso del modo distópico es generalmente caracterizado como autoritario o totalitario.

Las prácticas microtópicas, sea a través de sus representaciones históricas o literarias, se han preocupado siempre de resaltar las virtudes y problemas de las relaciones

⁷³ La influencia de comunidades religiosas milenaristas (Shakers, Rappites, Amana, Zoar) es central en la conformación de las respectivas comunidades seculares fundadas durante el siglo XIX al alero de las enseñanzas de Fourier y Owen (Kumar, 1991: 74 – 75).

entre los niveles superiores de organización política y los subniveles de organización social. Algunos teóricos, como Eduardo Pablosky, han planteado que, efectivamente, a la base de toda revolución social existe siempre un espíritu utópico que es solamente compartido por unos pocos pero que, dadas las circunstancias adecuadas, puede expandirse hasta cambiar o sustituir al injusto sistema social imperante. En la nomenclatura específica de la teoría esta vertiente de pensamiento se ha dado a llamar “micropolítica de la resistencia”:

La micropolítica es un descentramiento de lo que ya está indagado y estudiado, de lo que constituye la macropolítica: el Estado – el problema de la lucha entre partidos –, la constitución orgánica de un partido político y lo intelectual orgánico, etc. Todo esto constituye lo macropolítico. La micropolítica sale de allí – a través de líneas de fuga – inventando nuevos territorios sociales existenciales, abiertos a la comunidad rizomáticamente. Es aquello que no pueden capturar los sistemas de representación – que no puede capturar fácilmente el Estado. Tiene que ver con lo resistencial y lo incapturable. Se maneja siempre fuera de los sistemas de representación habituales. (Pablosky, 2000: 8)

Otra reiteración de esta posición la podemos encontrar en la primera perspectiva de los análisis sociológicos franceses de la segunda mitad del siglo XX. Durante la década de los sesenta la microsociología francesa, inspirada por los acontecimientos de mayo de 1968, se hizo cargo de analizar los comportamientos grupales contraculturales escindidos de los políticos hegemónicos, contrastando su presencia con la de las instituciones y procedimientos burocráticos identificados con el poder. Georges Lapassade, etnógrafo y sociólogo francés, grafica la existencia de las agrupaciones sociales en su acción, la más de las veces, revolucionaria:

Por eso, es decir, porque el trabajo es el mismo tipo de la actividad dialéctica, el grupo en acción debe comprenderse mediante dos especies de actividades simultáneas, cada una de las cuales es función de la otra: *la actividad dialéctica en inmanencia* (reorganización de la organización) y *la actividad dialéctica como superación* práctica del estatuto común hacia la objetivación del grupo (producción, lucha, etc...). (Lapassade, 1974: 269)

Lapassade acusa la falacia de la representatividad ciudadana institucional promocionada por los proyectos culturales vueltos hegemónicos. En otras palabras, pone en evidencia que mientras existe una clara diferenciación política entre “dentro” y “afuera”, proceso de filtrado que establece qué modelo ostentará la oficialidad, el proyecto “seleccionado democráticamente” no se esparce sobre una masa homogénea de ciudadanos, sino que debe responder activamente a diversos espacios microscópicos de interacción humana que pueden no encontrarse en directo acuerdo con las propuestas. El hecho de que nunca un proyecto macrocultural pueda representar a la totalidad de la población, pues siempre existirán sectores disidentes, es un recordatorio permanente de

que el gobierno de la mayoría nunca puede, por definición, convertirse en el gobierno de todos. En este sentido, la democracia no solo potencia, sino que, de hecho, depende de que exista un grupo de ciudadanos que no sea vean representados por la decisiones de la clase gobernante.

Los rezagados por esta configuración social, sin embargo, no resultan visibles desde el nivel discursivo de los proyectos culturales o ideológicos; en teoría, todo proyecto macrocultural lo que busca es beneficiar a la mayoría, condenando a la minoría (sea cual sea) a permanecer invisibilizada frente a las políticas gubernamentales. Luego, es solo lógico que para otorgar visibilidad a los sujetos invisibles sea necesario cambiar el paradigma de análisis cultural y operar desde lo que Foucault denomina “microfísica del poder”: “Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas” (1975: 27).

Esta visión permite otorgar visibilidad a una gran gama de microproyectos no representados, distinguiendo entre las dos capas que describe Lapassade: lo que los identifica ideológicamente (el o los discursos que los definen) y lo que los caracteriza como comunidad (el o los espacios físicos y simbólicos que habitan). Las resistencias microespaciales a los discursos hegemónicos poseen, por tanto, dos caras: una foránea, que proviene de una inspiración periférica al proyecto cultural dominante en la forma de proyectos ideológicos, políticos o culturales no hegemónicos (capitalismo/marxismo, cristianismo/islamismo, Occidente/Oriente, ciudad/campo, etc...), y otra interna, que toma la forma de las comunidades minoritarias que se identifican con estos discursos y que habitan el macroespacio centralizado (por ejemplo, los inmigrantes, las comunidades religiosas, los desempleados o los ancianos).

Lapassade cree, al igual que todos aquellos influenciados por el espíritu del 68, que las microrresistencias de la periferia pueden convertirse en los macroproyectos políticos del centro: su visión, si bien rescata la menor escala, no deja nunca de aspirar a convertirse en la superestructura. Es, sin embargo, discutible que esta haya sido realmente la aspiración de las microtopías culturales inspiradas en las prácticas decimonónicas de Owen y Fourier, los evidentes inspiradores de las eutopías socialistas y principales promotores de la creación de las primeras comunidades microtópicas. Los intentos por crear espacios a escala menor por parte de comunidades agrupadas y gestionadas de forma autónoma, con objetivos, directrices y aspiraciones diferentes a las de los proyectos hegemónicos han

existido durante todo el siglo XX, sin contender violentamente con los poderes hegemónicos, sino, más bien, conviviendo con ellos.

James H. Lee, fundador de *Strategic Foresight Investments*, realiza un largo catastro de algunos de los más interesantes proyectos microtópicos culturales del siglo XX y sus inevitables fracasos. Tras analizar las respectivas debacles de los proyectos más comunes (“paraísos libertarios”, “centros holísticos”, “super-naves”, etc...), aún defiende su utilidad dentro del gran espectro de la evolución humana: “Microtopias have the potential benefit of creating a government on *a priori* basis. With no past history or cultural tradition, microtopias have the ability to develop dramatically new and different forms of self-governance” (Lee, 2004: 12). Sus palabras se hacen eco de la opinión de Kumar respecto a la relevancia histórica de las comunidades utópicas: “In work, in education, in family relationships, in sexual relationships, in the arts, the communities have experimented with ideas and practices that have often lived on long after the communities themselves have dissolved” (1991: 77).

Guiados por las mismas aspiraciones de las eutopías clásicas, las microtopías conservan el espíritu revolucionario e innovador de aquellos mejores espacios ideados por la imaginación literaria, solo que en lugar de competir con los grandes discursos políticos y económicos, nacen de estos y viven en su interior de forma silenciosa⁷⁴ como extensiones de los mismos a través de la acción de los grupos minoritarios que los componen.

A diferencia de las utopías contraculturales, las microtopías pueden existir como espacios muy diversos y constituirse como no violentos u opositores, pues no existe más aspiración en los proyectos microtópicos culturales que la armonía absoluta entre visiones de vida completamente diferentes: “They represent ‘sand castles’ of our imagination – they are both, malleable and subject to changing tides. [...] For many, this is a vision of living in harmony with the environment” (Lee, 2004: 20).

Así, vemos que existen dos alternativas para la concreción de las comunidades microtópicas. Pueden, por un lado, seguir la senda contracultural, marxista y revolucionaria que aquí hemos ejemplificado con la perspectiva de Lapassade y Pablovsky, o, por el contrario, intentar encontrar un punto de relación neutro con el macroespacio cultural para buscar crear su propio sistema desde el interior mismo del proyecto hegemónico. Ambos planteamientos implican diferentes formas de relacionarse con el sistema imperante, en un caso a través de la acción y la dialéctica de la violencia y en el otro a

⁷⁴ Lee apunta que mientras más desapercibido pasa una microtopía, más larga tiende a ser su vida promedio. El ejemplo que cita es el del gobierno autónomo de Sealand, con 35 años de historia y una larga polémica internacional para asegurar su subsistencia.

través de la armonía y el multiculturalismo. Ambas aproximaciones tienen representación en la literatura distópica.

Desde una perspectiva estética el espacio microtópico se ha hecho visible a través de la teoría del arte, en particular a través de las ideas de la estética relacional del crítico de arte francés Nicolas Bourriard, para quien el arte puede ayudar a mejorar la forma en que los seres humanos se relacionan con el mundo, no a través de la adaptación a macroestructuras de poder que los determinan, sino mediante el ejercicio de la organización comunitaria en torno a ideas y necesidades específicas:

This “chance” can be summed up in just a few words: *learning to inhabit the world in a better way*, instead of trying to construct it based on a preconceived idea of historical evolution. Otherwise put, the role of artwork is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever the scale chosen by the artist. (Bourriard, 2002: 13)

La teoría de Bourriard plantea que la agrupación en torno a proyectos artísticos puede promover la formación de comunidades temporales y autónomas que no se identifican con los macroproyectos sociales y políticos en los que se encuentran insertos. La idea de “interacción”, también rescatada por la microsociología, es central para la creación de estas agrupaciones sociales reunidas en torno a la experiencia del arte que Bourriard denomina “micro-utopías”. Si bien la postura del crítico no comparte el espíritu contracultural que la microsociología de los 60 consideraba fundamental, sí está de acuerdo en que la base de toda agrupación es su voluntad organizativa, que puede ser motivada de forma voluntaria, e incluso involuntaria, a través de la expresión artística.

When Jens Haaning broadcasts funny stories in Turkish through a loud speaker in Copenhagen square (*Turkish Jokes*, 1994), he produces in that split second a micro-community, one made up of immigrants brought together by collective laughter which upsets their exile situation, formed in relation to the work and in it. (Bourriard, 2002: 17)

Para el francés, las confrontaciones a macroescala no son posibles en el mundo postmoderno. El arte, por lo tanto, se hace responsable de la muerte de los grandes relatos, modificando su campo de acción desde lo mayoritario a lo minoritario y operando desde las “líneas de fugas” descritas por Deleuze al rechazar los grandes proyectos de reivindicación social: “Social utopias and revolutionary hopes have given way to everyday micro-utopias and imitative strategies, any stance that is ‘directly’ critical of society is futile [...]” (31). En otras palabras, la teoría del crítico ambiciona un arte que haga visibles aquellas comunidades e interacciones invisibilizadas por los proyectos civilizatorios a través de “the invention of individual and collective vanishing lines” (31).

Tanto la microsociología como la teoría social y la estética relacional coinciden con los estudios utopistas en señalar el potencial positivo de las micro comunidades, sea desde una perspectiva política, histórica, estética o ética. Existen, sin embargo, riesgos y límites ante la experiencia de la conformación microtópica entre los que se cuenta su inestabilidad intrínseca, volatilidad, fragilidad y el siempre persistente miedo a errar el camino.

Con estas vulnerabilidades en mente, Claire Bishop debate la posición de Bourriard, a la que juzga excesiva y arbitrariamente positiva. Desde su punto de vista la creación de cualquier espacio utópico, y en especial aquellos micro espacios de interacción generados por el arte, nacen gracias a la segregación: “I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriard suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and community as immanent togetherness” (67).

La armonía que Bourriard considera congénita a la interacción artística es problematizada como una creación meramente discursiva por parte de Bishop. A la base de esta diferenciación existen definiciones opuestas del ser humano postmoderno. Tanto Bishop como Bourriard establecen sus teorías desde un espacio político fracturado socialmente; sin embargo, mientras el francés escoge ver el arte como una posible vía de escape a la apatía política de las masas, Bishop considera que el arte contemporáneo, lejos de salvar a los invisibles ciudadanos, replica los paradigmas segregatorios de las macroestructuras dominantes:

This may be a microtopia, but –like utopia– it is still predicated on the exclusion of those who hinder or prevent its realization [...]. His installation [Tiravanija’s] reflects Bourriard’s understanding of the relations produced by relational art works as fundamentally harmonious, because they are addressed to a community of viewing subjects with *something in common*. (Bishop, 2004: 68)

Las supuestas microtopías son consideradas por Bishop como espacios alienados en donde solo un grupo puede compartir el beneficio de la experiencia artística (coincidentalmente, en el mundo capitalista este es siempre el grupo que ha pagado por hacerse parte de la misma), por lo que no existe real cambio paradigmático. El fallo de la teoría estética relacional es, en suma, creer que las agrupaciones menores, solo por el hecho de ser minorías, conforman una comunidad ideal, cuando lo cierto es que, aun cuando se constituyen e identifican como tales, lo hacen dentro de los marcos macroculturales que las han determinado de esa forma. En suma, el contra argumento de Bishop refleja las palabras de Deleuze y Guattari al ocuparse sobre la micropolítica y las clases sociales:

Y las clases sociales remiten a "masas" que no tienen el mismo movimiento, la misma distribución, ni los mismos objetivos ni las mismas maneras de luchar. Las tentativas de distinguir masa y clase tienden efectivamente hacia el siguiente límite: *que la noción de masa es una noción molecular*, que procede por un tipo de segmentación irreductible a la segmentariedad molar de clase. Sin embargo, las clases están talladas en las masas, las cristalizan. Y las masas no cesan de fluir, de escaparse de las clases. (Deleuze y Guattari, 2002: 218)

Bishop es más realista que Bourriard: la estética relacional solo pone en contacto seres quebrados y espacios vaciados de sentido. Desde su punto de vista, la teoría del francés solo sería aplicable si los seres humanos fuesen sujetos exclusivamente homogéneos en su identidad y en sus respectivas autodefiniciones. Dado que tal no es el caso para la realidad postmoderna, el arte solo puede mostrar lo mismo que el sistema hegemónico ya ha perpetuado: "This relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one other" (79).

El escepticismo de Bishop frente al espacio microtópico es extensible a todas las demás teorías derivadas de este concepto pues se basa en una idea muy simple y lógica: si el sujeto se ha fragmentado más allá de sus propios límites (es decir, se ha convertido en la *molécula* que es la masa, según Deleuze y Guattari, indescifrable e irrepresentable) y su identidad se ha disuelto en las diferentes etiquetas sociales que le han sido impuestas desde la institucionalidad, ¿por qué habríamos de imaginar que estos problemas se resuelven solo por "fijar" un espacio autónomo de interacción en un grupo minoritario de personas? Si las microtopías se inspiran en los ideales eutópicos, ¿no son también vulnerables en los mismos puntos que estas?

Desde esta posición se abren muchos cuestionamientos posibles a los proyectos microtópicos: ¿cómo puede convivir un espacio como este en relación armónica con el espacio dominante? La historia de estos experimentos sociales delata la fragilidad y corta vida de los proyectos, si es que llegan a ver la luz en un primer lugar. Luego, si es que asumiéramos que una fundación es posible, ¿qué asegura su supervivencia política? En suma, ¿cómo podemos superar el problema de la determinación macroestructural de las hegemonías culturales?

Como Bishop, consideramos que las microtopías literarias no se alejan demasiado de las eutopías, por lo que también comparten sus riesgos y peligros. El de las eutopías, ya sabemos, fue convertirse progresivamente en distopías vía la profecía autocumplida del progreso y el racionalismo, y el de las microtopías, convertidas en sus propios reflejos de

pesadilla, será el de volverse microdistopías a través de la explotación de las mismas vulnerabilidades.

Esta lectura representa una tercera vía de relación entre lo microtópico y lo macrocultural, una donde ni se sustituye el espacio hegemónico por una nueva eutopía de las minorías a través de la actividad contracultural, ni se diseña un modelo social pluricentralizado en donde la microtopía puede florecer, sino uno donde el espacio minoritario, con todas sus aspiraciones, ideales e incluso historia se convierte o en una copia a menor escala del espacio hegemónico, o en su hiperbolizado contrario igualmente distópico. En cualquier caso estaremos no ya ante una microtopía sino ante una microdistopía.

Es necesario puntualizar que para calificar a un espacio de microtópico o microdistópico no basta que este sea exclusivamente habitado por un grupo política o socialmente minoritario de seres humanos con deseos de autogobernarse. Lo que define las microtopías es su relación con el espacio social hegemónico, por lo que es fundamental que exista un reflejo de la interacción entre estos dos niveles de determinación política y social. También, huelga decirlo, para que podamos hablar de “movimientos sociales” y no de simples aspiraciones personales, estos requieren por lo menos de dos o más integrantes y un claro proyecto cultural pensado a nivel de sociedad.

A continuación examinaremos dos novelas españolas que proponen prácticas microtópicas con diferentes vínculos al modelo distópico. En *Paraíso Final* (1975), de Juan José Plans, la microtopía será apenas una idea con muy pocas bases para sustentarse más allá de los propios deseos de los protagonistas. La positiva actitud de esperanza y visión idealista del universo social en miniatura de los naufragos, al más puro estilo de Robinson Crusoe, se verá amenazada constantemente por la omnipresente vigilancia del espacio civilizado que los protagonistas acaban de abandonar, por lo que la salida y la fundación de la nueva microtopía dependerá, en gran medida, del grado de independencia que los protagonistas logran establecer en su relación con el nuevo espacio. La amenaza constante de la asimilación volverá sobre ellos una y otra vez, revelando que una microtopía nunca puede desprenderse por completo de sus vínculos con las demás estructuras de poder que gobiernan el mundo. Publicada el mismo año en que Franco muere, resulta muy difícil no leer aquí una alegoría premonitoria sobre la situación de España tras del fin del régimen y el inicio de la transición.

Publicada también durante los últimos años del régimen franquista, *El contrabandista de pájaros* (1973), de Antonio Burgos, trata el tema de los microproyectos

utópicos una vez iniciada su socialización y las relaciones que esto trae con otros proyectos similares. La novela narra el viaje de un anónimo protagonista entre dos grupos sociales diversos que se caracterizan por su oposición ideológica y administrativo-política pero que, sin embargo, pueden ser caracterizados como igualmente distópicos en sus bases, objetivos y procedimientos.

Lo interesante de la novela de Burgos es que integra a lo largo de su narración reflexiones que reflejan las relaciones que los microproyectos generan con el establecimiento hegemónico, así como con otros sistemas macro y micropolíticos nacionales e internacionales por igual. El procedimiento recuerda mucho al practicado por LeGuin en *The Dispossessed*, donde la oposición de espacios culturales permite la doble crítica de ambos a partir de sus deficiencias o incongruencias discursivas, salvo que, en el caso de la novela de Burgos, dicha diferenciación fundamental se da también en el marco de una oposición entre microespacios autogestionados y macroespacios totalitarios, lo que no hace más que agregar interesantes capas de complejidad a la engañosamente simple polaridad entre “bien” y “mal”.

Por último, y al igual como sucede con la obra de Plans, la narración integra esporádicamente referencias más o menos oscurecidas tanto en torno tanto al franquismo como a otras prácticas totalitarias que no es posible obviar. A pesar de esto, sin embargo, Burgos se mantiene en una línea similar a la de Orwell, por cuanto demuestra un especial escepticismo no solo hacia el control distópico sino, también, hacia cualquier alternativa eutópica que se le oponga, acercando a la obra hacia el extremo de la antiutopía.

A continuación intentaremos develar como estas construcciones sociales ficticias pueden representar espacios de oposición que, tal como lo advierte Bishop, lejos de liberar al ser humano de los modelos hegemónicos, acaban por sumirlo en la más absoluta dominación de los mismos.

5.1. *La fragilidad microtópica en Paraíso Final de Juan José Plans*

Comenzaremos nuestro análisis atendiendo al multifacético y prolífico autor gijonés, Juan José Plans. Nacido en 1943, Plans fue un periodista y escritor de ciencia ficción, terror y literatura fantástica que publicó más de 30 obras a lo largo de su vida, desde novelas y ensayos hasta colecciones de cuentos y antologías variadas que le valieron, incluso, algunos premios importantes (Nacional de Ciencia Ficción en 1968 por *Crónicas Fantásticas*). También se desempeñó con igual éxito como locutor de radio, actividad en la

cual se destacó con importantes galardones (Premio Nacional de Guion Radiofónico en 1972 y Premio Ondas en 1982), y como guionista para el cine y la televisión (Premio Nacional de Teatro), lo que le valió el honor de ser designado como director del Festival Internacional de Cine de Gijón entre 1988 y 1994.

Plans dio inicio a su carrera en 1965 trabajando como periodista para la Radio Nacional de España, proceso que eventualmente lo posicionaría como redactor jefe de la *Estafeta Literaria*. Su primera obra, la colección de cuentos fantásticos *Las Langostas* (1967), fue bien recibida por el público general y a partir de entonces no dejó de publicar todo tipo de obras narrativas y ensayísticas, destacando indiscutiblemente aquellas dedicadas a la ciencia ficción y la literatura fantástica. En el año 2010 el autor gijonés ganó el Premio de las Letras de Asturias, galardón que le llegaría apenas 4 años antes de su muerte. Es recordado como un locutor de culto por sus programas radiofónicos *Historias* y *Sobrenatural* así como también por su trabajo para televisión en *Crónicas Fantásticas*, espacios en los cuales, a través de prácticas ficcionales no miméticas, lograba reflejar los temores y terrores de la sociedad española del momento:

Por otro lado, no podemos obviar el contexto sociopolítico en el que se escriben y realizan estas producciones televisivas. A pesar del «llamado espíritu del 12 de febrero», que trasladó una «cierta sensación de aperturismo» a la televisión española en 1974, el país seguía bajo un régimen dictatorial. Y esa sensación de impotencia y de asfixia que aterrorizaba al espectador en las ficciones fantásticas españolas de la época podría ser un reflejo consciente o inconsciente de ello. (Cruz, 221: 2013)

Este es un rasgo distintivo del autor gijonés: la capacidad de insertar de forma muy efectiva una visión crítica de la sociedad en relatos aparentemente desconectados de esta. Como ya sabemos, esta es una época en que la literatura no mimética (ciencia ficción, fantástico, terror, etc...) comienza a fraguarse un espacio cada vez mayor dentro del mercado nacional; momento histórico en que una figura como la de Plans resume, junto a otras de similar envergadura como la de Pascual Enguídanos, Luis Vigil o Domingo Santos, una voluntad que iba más allá de la simple escritura, buscando por todos los medios posibles generar espacios de creación, difusión y publicación independientes a los ya establecidos como oficiales:

Dicha actitud denota una preocupación expresada por muchos escritores desde mediados de la década: conquistar al público lector, mejorar la comunicación entre el intelectual y la sociedad y hacer rentable la actividad literaria. Ello implica un giro en la elección de los asuntos, que se pretenden más universales y rehúyen los localismos, así como un esfuerzo mayor por ofrecer tramas más atractivas. (Roas y Casas, 2008: 37)

Para un estudio como este, la labor de Plans como promotor y escritor declarado de ciencia ficción en España no puede pasar desapercibida. Versátil y dueño de una gran creatividad, su obra narrativa se encuentra injustamente ofuscada por su más exitosa carrera en la televisión y como locutor radial. Aun con esto, y como bien atestiguan los premios que en su momento cosechó, la narrativa del gijonés es fluida, ágil, y al mismo tiempo que reconoce las influencias de la ciencia ficción americana, se preocupa siempre por intentar cultivar un estilo personal que refleja su propia opinión crítica sobre la sociedad:

En la poética de Plans, la indiferencia de la sociedad ante los problemas ajenos suele ser castigada con su completa destrucción, que, en otros relatos del autor, toma la forma de guerras atómicas y otros desastres provocados por la humanidad. El marcado carácter antibelicista de la ficción de Plans lo acerca a otro de los autores que más influye en su obra, Ray Bradbury. (Cruz, 2013: 221)

La recepción del trabajo de Plans por parte de la crítica de la época fue siempre bastante positiva⁷⁵. La mayoría de los comentarios en torno a las obras narrativas del autor (tanto cuentos como novelas) valoraban el espíritu fresco, profundo y renovado que otorgaba a una literatura generalmente estigmatizada como superflua y formulaica. Un buen ejemplo de esto lo podemos ver en una reseña sobre su primera colección de cuentos (que hacia 1970 ya veían una segunda edición), en donde se resalta el enorme valor de una “ficción científica cultivada entre nosotros”:

Servirá de ejemplo este libro [*Las langostas*] que contiene veinticuatro relatos, en su mayoría breves, densos, siempre expresivos de algo que trasciende la simple expresión de una situación fantástica, hoy irreal, aunque ampliamente encaje en los esquemas de lo remotamente previsible. [...] La situación fantástica puede reflejar no solo una incógnita futura supuesta, sino incógnitas de la actualidad, la realidad cambiante del hombre, sus preocupaciones, sus fracasos, sus temores. (S.N., 1970: 12)

Aun siendo bastante conocido por el público español a raíz de las diferentes actividades en las que se desempeñó (especialmente por su trabajo en la radio) y por aquellos lectores asiduos a la literatura denominada “popular”, Plans pasó, por lo general, bastante ignorado en los catastros académicos oficiales de los escritores de relevancia de la época. Sobejano y Martínez Cachero ni si quiera lo mencionan y Rodrigo Rubio, si bien recuerda su nombre, rápidamente señala: “[...] desconozco casi toda la obra que han realizado estos autores [refiriéndose a Plans y a otros autores de ciencia ficción], y de ahí

⁷⁵ “Plans es un escritor imaginativo, uno de los pocos espíritus fabuladores que quedan en este mundo tan prosaico, tan incapaz de alzar el vuelo”, “Reseña de Relatos Fantásticos”, *Hoja del Lunes* (Coruña), #1196, 1970. P. 2.

que solo podría citar nombres muy conocidos ya [...]” (1970: 161). Uno de los pocos análisis de relativa profundidad, que van más allá del mero reconocimiento de nombre, lo encontramos ya de forma tardía (1990) en el estudio de Pablo Gil Casado en torno a la novela “deshumanizada” española, en el que se le dedica, si bien aún de forma limitada, un espacio a discutir algunos de los temas de la narrativa del autor gijonés.⁷⁶

La novela corta que analizaremos a continuación, titulada *Paraíso Final* (que contó con una adaptación para la televisión en 1974 por parte del propio Plans), fue uno de aquellos textos que pasaron casi por completo inadvertidos dentro del panorama literario español de la época. Innegablemente influenciada por los temas y estructuras de la ciencia ficción anglosajona, la novela se destaca por hacer uso del recurso microtópico para expresar una severa crítica a la sociedad a través de una reivindicación de la vida natural: “El mensaje que encierra la ficción es la vuelta a lo esencial y a lo natural como salvación del hombre, proponiendo la destrucción de todo adelanto técnico, de toda facilidad o confort, empezando por los relojes” (Gil Casado, 1990: 371).

Este mensaje antitecnológico, que ya hemos visto en otras narraciones ibéricas del período y que será el foco de un subsecuente análisis, peca de “inocente”, según Gil Casado, en cuanto cree a pies juntillas que el contacto con la naturaleza acarrearía necesariamente un “redescubrimiento de unos valores espirituales, o sea religiosos” (371) que no poseen directa correlación con la experiencia de los protagonistas al interior de la narración. Esta cualidad, además del importantísimo hecho de que nos encontramos ante una novela de fundación social en su estado más larvario posible, es lo que determina que esta sea una narración microtópica y no microdistópica.

El espacio que los personajes buscan fundar es un lugar ideal, una nueva sociedad perfecta libre de los errores de la anterior que sigue los ideales eutópicos románticos de la sociedad en armonía con la tierra. En el intento, sin embargo, se revelan patrones de relación entre lo micro y lo macrocultural. Dado que toda microtopía nace de una necesidad de “independizarse” del espacio que la determina, no es extraño que los sistemas hegemónicos dominantes sean generalmente caracterizados como espacios distópicos⁷⁷.

⁷⁶ Este general desconocimiento de la Academia en torno a la importancia literaria de Plans ha visto en los últimos años una corrección importante. Antologías como los de Roas y Casas (2008), en donde se incluye no solo un repaso de la carrera de Plans sino, más importante aún, textos del mismo, y la todavía no publicada tesis doctoral de Ada Cruz en la Universidad Autónoma de Barcelona en torno a la importancia de la labor fílmica y literaria del gijonés, ayudan a echar nuevas luces sobre un autor que durante los últimos 10 años ha comenzado a ver un justo resurgimiento en el panorama académico.

⁷⁷ Una excepción a esta regla la comportan las novelas postapocalípticas. Como ya hemos señalado durante el capítulo dedicado a las narraciones de este tipo, el evento apocalíptico “borra” las determinaciones sociales hegemónicas, es decir, limpia el espacio de cualquier proyecto cultural, dejando así terreno dispuesto para el

Así, lo primero que debemos destacar es esta aparente pendularidad entre lo microtópico y lo macrodistópico, que en mucho se asemeja a la conflictiva entre utopía e ideología, revelando que el deseo ideal nace, efectivamente, como una reacción a la experiencia distópica originaria.

La crítica que se desprende de la microtopía inserta en la narración, por tanto, es al mismo tiempo similar y diferente a la de las distopías basadas en modelos de sociedad y país. La fundación de un espacio microtópico es un último recurso y representa el literal abandono de la sociedad, ya demasiado corrompida para poder ser salvada por medios políticos legítimos. La crítica que se cierne sobre el espacio distópico retratado en la novela de Plans es, por tanto, bastante menos esperanzada que en el caso de las distopías centralizadas en donde aún persiste una vana esperanza de superar el régimen totalitario. Aquí la única alternativa de los protagonistas es huir, desaparecer del mapa y comenzar desde cero.

La anécdota acontece, una vez más, en una isla anónima perdida en alguna parte del océano, en donde un hombre, Edgar, y una mujer, Chris, se refugian del mundo civilizado en el que sienten que ya no pueden continuar viviendo. Escondidos de todos y dados por muertos por sus compañeros de trabajo y conocidos, Edgar le enseña a Chris cómo vivir en armonía con la naturaleza sin necesidad de tecnología y juntos buscan una forma alternativa de relacionarse libres de cualquier presión impuesta por la sociedad hipertecnificada. Gran parte de la narración está centrada en mostrar y reflexionar, de forma muchas veces explícita, sobre los vicios del mundo contemporáneo y la necesidad de fundar un nuevo espacio en que el ser humano pueda ser libre para vivir todo tipo de experiencias y sentimientos censurados por la civilización: “¡En nosotros encarnará la poesía! ¡Chris, ría feliz, muy feliz! Ríamos juntos, lograremos encontrarnos a nosotros mismos, podremos gozar inmensamente, tendremos una intensa comunicación con la naturaleza. ¡Ría feliz, Chris, seremos poesía!” (1975: 51).

Plans no escatima en utilizar tropos y clichés de la ciencia ficción. El espacio civilizado es retratado como un lugar hostil, totalitario, omnisciente y panóptico que busca controlar a los seres humanos bajo la utilitarista premisa del “bien común”, propiciando así la creación de seres humanos alienados y automatizados. Los protagonistas, como es de esperarse en una distopía de este tipo, rompen con las reglas y se agencian contra el espacio autoritario que los determina.

florecimiento de diferentes microtopías que en lugar de competir contra uno o dos grandes proyectos culturales, luchan entre sí para subsistir o dominarse mutuamente.

Tanto la discursividad distópica como la de los protagonistas es conocida: el mundo totalitario es una hipérbole irónica de la civilización occidental y los protagonistas, ideológicamente “despiertos” a los abusos del sistema tras sendas epifanías, actúan como héroes o mártires al intentar sabotear el *statu quo* y motivar el cambio del mismo. Lo interesante es que en esta novela los protagonistas, lejos de operar como sus contrapartidas distópicas habrían requerido; es decir, a través de una revolución o un sacrificio, optan por dejar el espacio hegemónico e intentar fundar uno nuevo sin oponerse al primero de forma violenta.

No hemos dejado las ciudades para comer pescado o carne tal como pensamos que ya no lo hacía nadie, sino por otras más poderosas razones. Indudablemente, todos estos pequeños detalles, todas estas para nosotros curiosas costumbres, acaban ayudándonos a cada vez más dar las espaldas a ese mundo que no nos gusta, sencillamente porque nos obligan a vivir de forma distinta. Pero, si estamos aquí, perdidos en este islote, es por causas mucho más graves e importantes. (Plans, 1975: 43)

El efecto que esto tiene sobre la configuración espacial clásica de las distopías es disruptivo. El espacio distópico clásico, como ya señalamos al analizar las formas más recurrentes de representación espacial en el modo distópico, es centralizado y opera desde un núcleo de poder que controla un radio amplio de territorio geográfico, la mayor parte de las veces caracterizado mediante convenciones político-territoriales. El espacio microtópico subvierte este orden y crea un nuevo, aunque bien pequeño y frágil, *locus* de control ideológico al interior del ya establecido por el poder hegemónico.

La constitución del proyecto ideal de Edgar y Chris convierte a la sociedad distópica centralizada en un espacio pluricentralizado, determinado por factores ideológicos y no ya geográficos. En otras palabras, a través de la fundación de un nuevo proyecto político social, la distopía comienza a perder el control absoluto sobre el mundo ficcional, lo que evidentemente representa una amenaza que a su vez motivará una constante sensación de paranoia en los protagonistas.

El discurso eutópico del experimento social del islote es una mezcla entre propaganda socialista, romanticismo panteísta y cristianismo conservador. El principal promotor de este pensamiento es Edgar, quién desde el inicio de la narración se muestra motivado por un agenciamiento contracultural que se opone a los principios de la sociedad distópica, mientras que Chris es retratada más como una mujer oprimida cuya única aspiración al dejar la civilización es la de escapar de la constante vigilancia y predeterminación de la que había sido víctima desde el momento de su nacimiento.

Según está estipulado, a la edad de veinte años, para la mujer, una vez que ha finalizado su formación universitaria y una vez que se le ha asignado un

trabajo según su capacidad intelectual y en el que sea mayor su rendimiento, es el momento en que debe contraer matrimonio; es decir, cuando debe unirse a un hombre. (Plans, 1975: 73)

La crítica a la institución legal del matrimonio como una obligación social de la mujer es especialmente relevante en un contexto escritural como el del tardofranquismo, en donde las mujeres, dominadas durante años por un sistema de control patriarcal que les permitía escasa libertad para desempeñarse activamente en los roles sociales más comúnmente dominados por hombres debían conformarse con tener un “buen” matrimonio. La pasividad del género dominado por prácticas injustas (recordemos que el casarse en la novela es una obligación exclusiva de la mujer, por lo que se subentiende que los hombres son libres de escoger) es indiscutiblemente un reflejo de la realidad social española durante los años del régimen franquista.

Edgar, por su lado y en concordancia con su constitución como hombre, es motivado por causas que considera de “mayor importancia” y se aleja de la sociedad por razones ideológicas. En su discurso hay una clarísima influencia antifranquista que vuelve los largos monólogos del protagonista casi propaganda contra el régimen. Nunca queda esto más claro que cuando se utiliza una de las expresiones claves al momento de denunciar los abusos cometidos por la dictadura, a través de la mención de los derechos humanos:

Las pantallas tridimensionales con sus sistemas de percepción subliminal, las microcámaras que recogen hasta las escenas más íntimas de una persona o de una familia, los mini transistores que se hacen dueños de su libertad de expresión, de sus pensamientos... En una palabra, todo cuanto ha pisoteado los derechos humanos. Estas son las consecuencias del progreso que hay que eliminar, que hay que luchar contra ellas. En caso contrario, el caos. (Plans, 1975: 112)

Otros dos componentes conocidos aparecen también con bastante regularidad en el discurso de Edgar: la naturaleza y Dios. No sucede aquí lo que con García-Viñó, quién establecía una relación jerárquica entre ambos conceptos, sino que se acerca más al romanticismo panteísta espinosiano en donde la naturaleza y Dios son equivalentes. El abandono de la civilización permite, tras comunión directa con la naturaleza, acceder a la realidad trascendente, máxima aspiración del nuevo espacio microtópico, que en última instancia termina por revelar también la condición humana perdida a través del ejercicio desmesurado del progreso.

- Paz...
- Libertad...
- Pensamientos propios...
- Autocontrol....
- Sentimientos...

- Todo.
- La esencia de la humanidad. Y...
- La vida se prolongará más allá de la muerte.
- No te comprendo.
- Dios. (Plans, 1975: 121)

El novum de la refundación ideológica y trascendental de la novela se puede resumir en el bastante evidente intertexto con el relato bíblico del Génesis. Edgar y Chris, como una suerte de nuevos Adán y Eva, realizan el proceso inverso al descrito en la Biblia; en lugar de ser nativos expulsados del jardín del Edén, actúan como descubridores del mismo tras abandonar su hogar. La ironía de la inversión conlleva, sin embargo, el peso de la recolonización del espacio, dado que el nuevo Edén se define más en base a una ausencia de elementos civilizatorios que a una verdadera existencia ascética.

Dado que la isla en donde acontece la novela ha sido recientemente abandonada, la primera labor de Edgar y Chris es limpiarla de todo elemento que les recuerde a la civilización. En este proceso de limpieza se lleva a cabo el redescubrimiento de lo natural y la libertad que este “nuevo” espacio les entrega. En un episodio especialmente significativo ambos protagonistas se desprenden de sus relojes, arrojándolos al mar, simbólicamente liberándose de la opresión de la eterna planificación civilizadora.

Opera en este procedimiento, sin embargo, la ironía propia del modo distópico. Tal como señala Calvo Carilla, Edgar y Chris actúan sobre el espacio de la isla como una suerte de reversos negativos a la imagen arquetípica de Robinson Crusoe: mientras el protagonista de la novela de Defoe civiliza el espacio a su alrededor, los personajes de Plans lo naturalizan: “Convencido de que la naturaleza tenía aquello que la sofisticada civilización no podía ofrecerle, había saltado en paracaídas mientras el piloto automático estrellaba su nave contra un montículo del islote [...]” (2008: 335). El problema está en que tanto Crusoe como Edgar y Chris forman parte de una idéntica tradición cultural basada en los ideales de la ilustración y el materialismo capitalista.

Robinson Crusoe, tal como lo describiera Joyce: “[...] is the true prototype of the British colonist, as Friday (the trusty savage who arrives on an unlucky day) is the symbol of the subject races. The whole Anglo-Saxon spirit is in Crusoe the manly independence, the unconscious cruelty, the persistence, the slow yet efficient intelligence, the sexual apathy, the calculating taciturnity” (Joyce, 1964: 24 – 25).

Los protagonistas de Plans reúnen muchas de estas características. Como los únicos habitantes del islote, hacen de su objetivo principal transformar el espacio a su alrededor siguiendo la operación inversa a la del paradigma colonialista del siglo XVIII. La

naturalización del espacio, sin embargo, es igualmente una acción colonizadora en cuanto se hace parte de un programa político específico (el de Edgar). Aun más, si bien Edgar nunca establece con claridad las reglas de género de su microtopía, está claro que Chris se encuentra subordinada a él en lo que a conocimientos y experiencia se refiere, tal como sucedía con Viernes en el caso de la novela de Defoe:

- Si yo tuviera tu fortaleza...
- La tendrás, Chris.
- No, no es posible...
- Estás haciendo más de lo que pensaba, estás logrando en menos tiempo lo que yo conseguí tras muchos esfuerzos.
- Estabas solo, yo te tengo a ti. (Plans, 1975:113)

Existe también un sentimiento de grandiosidad y posesión sobre la tierra que viene asociado a la sensación de libertad producida por el quiebre con la civilización que es común entre los “náufragos”: “The seeming unflinching confidence with which Crusoe asserts himself over the island derives largely from the nature of his predicament: the only inhabitant of the island, he might just as well shrink in terror. Instead, he imagines himself in grandiose terms (i.e., as a ‘King, or Emperor’)” (McInelly, 2003: 5). Los protagonistas de Plans no se declaran a sí mismos reyes ni emperadores, sino que optan por un simbolismo más cristiano y radical: como los nuevos Adán y Eva, no solo rigen políticamente sobre su pequeño espacio de tierra, sino que poseen la capacidad de darle nombre⁷⁸ y de administrarla; en suma, acumulan todos los poderes de su microimperio en ellos mismos. Adán y Eva, por tanto, son concebidos como los colonizadores primigenios y prototípicos de la mitología cristiana, imágenes que Plans invoca para justificar la naturalización del espacio que no es realmente una destrucción de todo lo civilizado (recordemos que Edgar y Chris continúan vistiendo ropas, hablan castellano y mantienen normas de relación republicanas y democráticas), sino una refundación “depurada” de los elementos que, a juicio de Edgar, acabaron por corromper a la civilización distópica:

Pero eliminaré de este islote toda esta porquería, todos estos malditos inventos... [...] En este islote, en este paraíso, no tienen cabida. Yo tengo la espada de fuego que los arrojará para siempre, evitando que se extienda el mal. Al menos, en este islote, el planeta estará limpio. ¡Limpio de esa contaminación de la mente que es peor que todas las contaminaciones! Ha ennegrecido, oscurecido y asesinado a las mentes... ¡Pero las nuestras se resisten! (Plans, 1975: 112)

⁷⁸ Sobre la importancia simbólica que tiene nombrar el entorno en la novela de Defoe, ver: Novak, M. “Friday or, the Power of Naming”, *Augustan Subjects: Essays in Honor of Martin C. Battestin*. Ed. Albert J. Rivero. Newark: University of Delaware Press, 1997. Pp. 110 – 122.

El “paraíso” al que el protagonista alude no es realmente el Edén cristiano, pues este requeriría de un espacio absolutamente ignoto y desconocido para el ser humano, mientras que el islote ya había sido colonizado con anterioridad por un pueblo de pesqueros y agricultores. Las aspiraciones no son otras que las de crear una nueva sociedad basada en principios cristianos, una economía provinciana y una política conservadora; paraíso, por tanto, que se construye como una microtopía rural frente a la hegemónica distopía urbana:

Yo no les ofrecía nada más que quedarse en este islote, no tener ningún contacto con la civilización, con la pretendida y humana y feliz civilización, seguir sacrificándose, proseguir con los mismos sueños insatisfechos y siempre condenados a la penuria, al sudor, al trabajo agotador, a las lágrimas... Era poco, muy poco. Yo les comprendo. (Plans, 1975: 103)

Las aspiraciones de Edgar son tan fundacionales, logocéntricas y colonizadoras como las de Crusoe, siendo la única diferencia entre ambos que mientras uno busca replicar el paradigma de la sociedad en la que vivió sobre un espacio incivilizado, el otro busca crear un nuevo paradigma, basado en la negación de la experiencia en la sociedad de su origen (acción, por tanto, contracultural, propia de los agentes distópicos). Esto nos lleva a la diferenciación que ya habíamos esbozado entre eutopías periféricas y microtopías.

Como ya hemos visto, en la mayoría de las obras distópicas la civilización alcanza un espacio determinado. Su radio de acción siempre termina en alguna parte y, allí, en la frontera, es donde nace la naturaleza con sus diferentes formas, sea como selva, reserva, desierto, etc... Este es el límite periférico más básico de las distopías centralizadas que basan sus postulados en principios geográficos y el principal lugar desde donde se pueden alzar los diversos discursos contraculturales opuestos a los mandamientos totalitarios distópicos. Las microtopías, en cambio, nacen *desde* el centro hegemónico distópico mismo, creando con su movimiento una descentralización del poder y la creación, al menos en teoría, de un nuevo núcleo de interacción social.

Las microtopías, por tanto, no se ubican en espacios autónomos reconocidos por el poder hegemónico, como sí sucede con las eutopías periféricas. Al no poseer validación espacial desde donde programar su evolución, las microtopías asumen la responsabilidad de crear, espontáneamente, espacios de interacción resistentes al interior del macroespacio de control. Tal como Bourriard imaginaba que las interacciones entre los diferentes asistentes a una galería creaban una partícula de interacción ciudadana activa que respondía, interrogaba y criticaba a los poderes políticos imperantes a través del arte, de igual forma el intento de Edgar por fundar su paraíso busca establecer una primera base desde donde responder a la absoluta hegemonía cultural.

Las microtopías, por tanto, son entidades sociales interactivas y comunales, basadas en la cooperación y la autogestión, lo que a su vez las vuelve políticamente endebles, frágiles y volátiles. Toda microtopía, por definición, se encontrará en un permanente riesgo de desaparecer o por falta de unidad entre los diferentes miembros, o por la presión ejercida desde el espacio hegemónico central, dado que, independiente de si existe violencia física o no, el simple acto de fundar una microtopía es considerado un evento disruptivo dentro del modelo hegemónico distópico.

Ejemplo de esto lo encontramos en una de las tantas conversaciones que los dos protagonistas sostienen en donde Edgar le plantea a Chris la necesidad de, una vez establecida su base de operaciones y haber completado el proceso de “purificación” necesario de la isla, salir a buscar a más personas con sus mismas inquietudes para así comenzar a fundar su propia civilización. Chris se muestra renuente y resume, eficazmente, el problema ideológico de su paraíso contracultural:

- ¿Iremos?
- En busca de más gente.
- No nos dejarán.
- Lo intentaremos.
- Nos considerarán altamente peligrosos, no nos darán ninguna oportunidad de hablar a los demás. Quizás, estando aquí, no nos molesten. Hasta cabe pensar que no se preocupen en absoluto de aquellos que desertan. Son tan pocos que no merecen la pena, somos un puñado de personas. Así, teniéndonos lejos, no representamos ninguna amenaza. Pero, si vamos, con la intención de dar esa señal de alerta, nos....
- ¿Matarán?
- No, eso no.
- Volverán a someternos a las curas psicológicas. Y dejaremos de pensar como ahora lo hacemos. No nos matarán, no. Pero como si lo hicieran. Porque, en el fondo, se adueñarán de nuestras mentes. Y si uno no es dueño de sí mismo, es como si estuviera muerto.
- Debemos quedarnos, para siempre.
- Eso es egoísmo. (Plans, 1975: 114 – 115)

El diálogo es revelador porque muestra de forma clara la desproporcionada relación que existe entre el micro y el macrosespacio ficcional. Chris plantea que mientras mantengan un perfil bajo tendrán al menos una posibilidad de sobrevivir, algo que Edgar simplemente considera inmoral y egoísta para el resto de la humanidad. El conflicto central, por supuesto de corte ideológico, se puede expresar a la manera de una ironía distópica: para preservar el proyecto microtópico este no debe nunca, bajo ningún motivo, volverse visible para el poder hegemónico, pues, a mayor visibilidad, mayor es el riesgo de que la microtopía sea disuelta y asimilada. La ironía se resume en que para asegurar la

preservación de los ideales del proyecto de Chris y Edgar, estos no pueden, bajo ningún motivo, ejercer ningún tipo de influencia sobre el resto del mundo.

Así, pues, la microtopía al interior de la novela debe optar por una de dos alternativas: o convertirse derechamente en un proyecto contracultural, transformando a sus habitantes de campesinos idealistas en héroes revolucionarios y/o mártires distópicos, o, por el contrario, permanecer por siempre escondidos con la culpa de poseer un paraíso que no puede ser compartido, so riesgo de ser destruido.

Este conflicto no se resuelve directamente en la narración. En su lugar, el foco pasa del problema ético y moral de vivir aislados, a la felicidad extrema que sienten los protagonistas al nacer su hijo: “Se revolcó en la arena y se tumbó. Con lágrimas en los ojos, con arena en sus manos, mirando al firmamento sonriendo, dijo: Hay esperanza” (128). Calvo Carilla interpreta este final como positivo dentro del contexto crítico de la obra: “Edgar y Chris legarán a su descendencia ese utópico paraíso terrenal recién descubierto donde el tiempo y el espacio tendrán calor humano y el lenguaje estará al servicio de los sentimientos” (2008: 336).

También es posible extender esta lectura más allá del universo ficcional. El simbolismo de una nueva generación nacida fuera de la perversa manipulación del sistema dominante puede y debe, en mi opinión, ser entendida como una metáfora en torno a la situación de España *ad portas* de la muerte de Franco y la caída del régimen. Sin embargo, este hablar de la muerte del tirano y enfocarse con una mirada positiva en aquellos que nacerán libres de su influencia, si bien tiene sentido en el contexto de producción de Plans, no resuelve el conflicto planteado con anterioridad en torno al proyecto microtópico en cuestión.

En lo que respecta al mundo ficcional de la novela, el nacimiento del niño de los protagonistas no viene a representar nada más que la continuación del conflicto planteado por Edgar, lo que vuelve complicada una interpretación unívoca de la última frase de la narración. ¿Esperanza de qué? ¿De que el hijo pueda hacer lo que sus padres no pudieron? ¿De que el proyecto se perpetúe para siempre oculto del poder hegemónico? ¿Que lo sustituya?

Paraíso final, como microtopía, plantea problemas muy interesantes que dejan en claro las ventajas y desventajas específicas de este tipo de construcciones sociales a menor escala. Por un lado, la emancipación del proyecto hegemónico totalitario ciertamente libera al ser humano, pero por otra parte, se nos muestra que esta liberación debe permanecer oculta si es que quiere sobrevivir a lo largo del tiempo, pues ningún sistema político, y

especialmente ningún sistema totalitario distópico, permitirían la existencia de espacios de resistencia al interior de sus dominios. Este conflicto pone en evidencia que el idealismo microtópico es profundamente vulnerable y que, tarde o temprano, ha de ser comprometido si es que desea efectivamente convertirse en un movimiento transformativo del mundo, algo que ha quedado por siempre atestiguado en las experiencias comunitarias de los proyectos utopistas seculares desde el siglo XIX.

De esta forma, podemos señalar que la microtopía que Plans presenta en su novela, si bien pretende seguir un modelo optimista, inevitablemente presenta fisuras interesantes que se encuentran directamente influenciadas por su contexto de producción. El compromiso ideológico y moral, por ejemplo, así como la consciencia del riesgo que este entraña, es reflejo claro de una realidad en donde este tipo de convencimientos podían acarrear la muerte. La microtopía de la novela, por lo tanto, pretende construirse como un paraíso ideal, pero en el trayecto revela que dicho espacio no solo es muy difícil de fundar, sino, más importante aún, imposible de sostener en el tiempo.

Se revela en esta constitución y confrontación de espacios sociales que lo distópico opera no desde el choque frontal (de hecho, la “civilización” nunca vuelve por los protagonistas), sino como un muy amplio y ambiguo contexto que domina el mundo entero, lo que constituye un tipo de pesimismo mucho más vasto. La paranoia de los personajes, el miedo a la asimilación y el terror a ser descubiertos funcionan, por lo tanto, como una burbuja que envuelve al optimismo de la narración y que, inevitablemente, acaba por determinarlos como inoperante. Esto quiere decir, en última instancia, que lo microtópico, cuando se encuentra condicionado por una realidad macrocultural distópica, será siempre frágil y se encontrará en peligro permanente de desaparecer, problematizando así el punto de vista confiado en la esperanza y la bondad frente a un mundo cada vez más torcido y disfuncional.

5.2. *Constitución de la microdistopía en El contrabandista de pájaros de Antonio Burgos*

Una posición mucho más consciente respecto a los peligros inherentes de la constitución de microespacios de resistencia es la que podemos ver en *El contrabandista de pájaros*, de Antonio Burgos. Aquí, el optimismo ingenuo e inocente que constatamos en la obra de Plans, confiado de la solidez de un sistema de valores reforzado por un idealismo neorromántico, es problematizado desde el comienzo de la narración a través de la

descripción de las graves incongruencias sociales y políticas que se derivan de discursos carentes de vías claras de desarrollo y aplicación.

Esta visión crítica, como muchas otras de los últimos años del franquismo, nace de la pluma reflexiva de un periodista vuelto escritor. Nacido en 1943, Burgos inició su trabajo periodístico en la versión sevillana de *ABC* el año 1966, espacio que eventualmente dirigiría en calidad de Redactor en Jefe a partir del año 1977. Desde ese momento, publicaría una columna diaria en el medio nacional hasta ser nombrado Subdirector en el año 1984, puesto que ocuparía por los próximos seis años.

Multifacético, Burgos también participó desde el año 83 como colaborador en los programas radiofónicos *Protagonistas* y *El Estado de la Nación* en donde hizo gala de la fuerte perspectiva crítica que caracterizaba su trabajo en *ABC* en torno a la situación general de España durante la Transición. Sus transmisiones radiofónicas se verían eventualmente adaptadas para la televisión en el programa *Este país necesita un repaso*, que sería transmitido por Telecinco hasta el año 1994.

En el plano literario se caracterizó por practicar con diversos formatos a lo largo del tiempo, siendo más conocido por su inicial trabajo ensayístico en *Andalucía, ¿tercer mundo?* (1971) que eventualmente se vería complementado por una serie de estudios progresivos en torno a diversos aspectos de la región, como su historia en *Folklore de las cofradías de Sevilla* (1972) y su poesía popular en *Rapsodia Española* (2005). Se suma a esta vasta producción una serie de antologías de sus artículos publicados en los diferentes medios periodísticos en los que se desempeñó a lo largo del tiempo y una gran variedad de textos biográficos semificticiales dedicados a figuras relacionadas con la música andaluza como *Curro Romero, la esencia* (2000), *Juanito Valderrama: Mi España Querida* (2002) y *Rocío, ay mi Rocío* (2007).

Como ya se puede sospechar, dentro del catálogo de prácticas escriturales del sevillano la narración figura en un lugar secundario. Con pocas novelas que podamos llamar propiamente tales, es decir, con autonomía ficcional propia, Burgos se caracterizó por practicar una prosa sencilla pero asertivamente crítica. *El contador de sombras* (1970), *Toque de gloria, toque de agonía* (1971) y *El contrabandista de pájaros* (1973), escritas como una suerte de indirecta trilogía respecto al estado del mundo a partir de la experiencia andaluza, constituyen el grueso de la producción novelística del autor que solo cuenta con dos obras más del tipo a partir de 1980: *Las cabañuelas de Agosto* (1982) y *Las lágrimas de San Pedro* (1984). De todas estas, solo *El contrabandista de pájaros* y *Las cabañuelas de Agosto* resultaron

premiadas con el Premio Ciudad de Marbella y el Ateneo de Sevilla en sus respectivos años de publicación.

El contrabandista de pájaros, la obra que aquí nos interesa analizar, constituye un producto extraño dentro del vasto catálogo crítico-reflexivo del escritor, por dos causas: primero, porque se trata de una producción en prosa que no atiende directamente a ninguno de los temas preferidos por Burgos (Sevilla, Cádiz y Andalucía en general), sino que busca reflejarlos a partir de una comparación mucho más amplia en torno a la constitución del mundo occidental contemporáneo; y, segundo, porque se trata de una obra explícitamente no mimética que hace uso de recursos narrativos y poéticos ligados al experimentalismo formalista, algo no común dentro de las otras novelas del prosista andaluz.

Muchos de los temas que han apasionado a Burgos, como, por ejemplo, el papel de la música en las comunidades rurales, la experiencia del pueblo en comparación con la ciudad, la importancia del folklore y su papel en un mundo mediatizado, así como las vivencias de las libertades civiles en medio de un caos social determinado por el inmovilismo totalitario, encuentran su reflejo en los personajes y la anécdota de la novela. Dicho reflejo, sin embargo, se produce a la luz de una consciencia crítica inserta plenamente en la experiencia moderna tanto de un país en las postrimerías de una larga dictadura como de un hemisferio dominado por la industrialización y el modelo capitalista de mercado, algo que la prensa del período intentaría obviar lo más posible:

La novela vuelve aquí por sus fueros, pero podría pensarse que dentro de la amplitud del género sirve de soporte a una exposición ideológica novelada en que por medio de la ficción quede sentada la denuncia y el temor. Como estamos situados en un terreno simbólico, es necesario prescindir de exactitudes ateniéndonos a los significados inmediatos y futuros. La identificación carece de sentido. No se trata de determinar, sino de sugerir. (S.N., 1973: 13)

Esta lectura “simbolista”, que pretende mantener todos los significados relevantes de la novela aislados de la realidad es un evidente intento por hermetizar una obra que, por definición, se define por el contacto que genera con su contexto. Efectivamente, hay muchísimo en la novela que se puede vincular sin demasiados esfuerzos tanto a críticas hacia el franquismo como a otros tipos de totalitarismos, como el comunista o el socialista. A través de lo que Doležel llama “digresiones-I”, el texto se comunica connotativamente con sus referentes contextuales, solo que en lugar de optar por una posición a favor o en contra, Burgos mantiene a su narrador protagonista escépticamente al margen de cualquier partidismo. Otros críticos del período, menos enceguecidos por los límites establecidos

por las normativas franquistas, como Ruiz-Copete, resaltarían esta cualidad en la novela del sevillano:

Dentro de una casuística pasional –prescindiendo, queremos decir, de su aspecto de especulación filosófica–, el compromiso literario puede encubrirse bajo una apariencia de aséptica fabulación intrascendente. Y esto es lo que, al parecer, ha pretendido Antonio Burgos en *El contrabandista de pájaros*, abdicando –provisional aplicación, suponemos– de anteriores procedimientos más frontales, los empleados a su vez en sus espectaculares reportajes parapsicológicos. (Ruiz-Copete en Fortes, 1990: 265)

De todas las novelas seleccionadas en este corpus, *El contrabandista de pájaros* es una de las que menos oscurece su crítica extratextual a través de procedimientos narrativos. Antes incluso de dar inicio al relato nos encontramos con una nota que aclara: “Este es un libro de imaginación y fantasía. Una obra sin límites ni personajes reales, cuyas vivencias son pura ilusión” (9), aclaración que es de inmediato problematizada a partir del epígrafe de Antonio Machado: “Hombres de España: ni el pasado ha muerto ni está el mañana –ni el ayer– escrito” (10).

La cita corresponde a “El Dios Ibero”, famoso poema que forma parte de *Campos de Castilla* (1912) en donde se resaltan las cualidades del paisaje y las dificultades de la vida en el campo a partir de su relación con la suerte y Dios. En esencia, y tal como su título lo indicia, el objeto de las declamaciones de la voz lírica son el pasado y el porvenir de España, preocupación utopista de la que Burgos indudablemente se hace eco a través de su narración.

La novela, narrada en primera persona por un protagonista anónimo, al que solo se le conoce como “el forastero”, “el extranjero” y eventualmente como “el contrabandista de pájaros”, tiene la estructura de una suerte de diario de viaje o memorial que recoge las experiencias del protagonista en su travesía a través de las dos sociedades ficticias de la narración, Calenda y Nonas. Si bien la referencia a los días del calendario romano es bastante ambigua⁷⁹, los elementos sociales que diferencian a los dos espacios no lo son: Calenda funciona socialmente a través de un sistema colectivista de organización política que resalta el papel del estado como institución reguladora de las prácticas participativas

⁷⁹ Es posible aventurar que existe en la etimología de los nombres de los dos pueblos un juego de palabras entre la vida y la muerte. Calenda, desde este punto de vista, adquiriría su nombre como una referencia a la fiesta pagana de las *kalendas ianuarías* romanas y sus festejos carnalescos del primero de Enero, mientras que Nonas encontraría su homólogo en la fiesta de *compitalia* dedicada a recordar y a celebrar a los ancestros fallecidos que era celebrada, correspondientemente, en las nonas del mes (5 de Enero). También puede tratarse de una referencia al *Mundus Patet* (literalmente “mundo abierto”) fecha en que para los romanos se abría la puerta de contacto entre el mundo de los vivos y de los muertos y que coincide en una de sus tres iteraciones a lo largo del año con las nonas de Octubre. Este contraste entre vida y muerte puede verse representado en la novela respectivamente a través de la excesiva vitalidad de Calenda y la sombría regulación maquina de Nonas.

públicas del pueblo, mientras que Nonas se establece como un espacio liberal, progresista y especialmente tecnocrático, en donde las máquinas median cualquier tipo de interacción humana y la eficiencia es el objetivo último de cualquier actividad sin importar su intrascendencia.

Para un estudio centrado en lo microtópico, la sociedad ficcional que más nos interesa es Calenda. El primer espacio social al que llega el protagonista, motivado por una retórica y simbólica pregunta sobre la que volveremos eventualmente (“¿hasta dónde llegó la sangre?”), se ubica en ese espacio liminar entre el pueblo y la ciudad (con tendencia más hacia lo rural que lo urbano), similar al descrito en *Parábola del naufrago*, que se corresponde, a su vez, al de una sociedad en proceso de industrialización como la española. Sin embargo, la indeterminación en el nivel de la escala del espacio es solamente física, dado que socialmente Calenda opera desde una lógica absolutamente subordinada a los demás espacios sociales presentados en la novela.

El primero de estos espacios, del que proviene el protagonista, es simplemente descrito como “la ciudad”; una simbólica analogía de una urbanización moderna, hostil y persecutoria, hiperbolizada hasta el absurdo cuando el narrador intenta comprar un pasaje de autobús hacia Calenda y se vuelve inadvertidamente responsable del encarcelamiento de una mujer inocente al preguntarle si se encontraba en la fila correcta para esperar el transporte.

Este espacio primigenio, del que el protagonista escapa, está caracterizado por mantener una reglamentación estricta, una vigilancia extrema y unos mecanismos de control coercitivos que en mucho se ajustan a los procedimientos del modo distópico. En términos generales, el funcionamiento de la ciudad es bastante similar al de la mayoría de las distopías clásicas, enfocadas en suprimir las libertades individuales del sujeto para promover un estado permanente de pasividad colectiva con la finalidad de mantener el control del poder, algo que es enfatizado en la narración a través de las limitaciones estatales de las prácticas discursivas de sus habitantes. En una ciudad donde “está terminantemente prohibido entablar conversación con nadie” (17) cualquier práctica colectivista queda anulada de inmediato, lo que a su vez no permite ningún tipo de interacción posible, revolucionaria o de cualquier otro tipo, que pueda alterar el orden distópico, que se sostiene a partir de su propia lógica ideologizada, expresada en sus múltiples slogans entre los que se destaca el claro y directo: “«La razón está con nosotros, no discuta»” (21). A partir de esta sucinta descripción ya se nos adelanta algo central: todos los espacios de la novela son, en mayor o menor medida, distópicos. La relación entre la

ciudad, Calenda y Nonas, por lo tanto, es una de competencia, lo que resalta la importancia de las diferentes escalas sociales al momento de definir sus propios idearios políticos.

También es importante considerar que lo que motiva al protagonista a abandonar la ciudad es básicamente su propia curiosidad por querer responder la simbólica pregunta en torno a la sangre. A partir de los datos que se nos entregan antes del episodio del autobús, podemos inferir que la razón por la que el narrador es incapaz de responder a la pregunta es porque nadie se siente seguro como para hablar efectivamente de “lo que sucedió”. En otras palabras, se instaura un tabú en la historia de la ciudad que sugiere una gran masacre y que podemos leer como una crítica encubierta a la propia historia de la Guerra Civil y la forma en que el franquismo lidió con esta.

La salida del protagonista del espacio civilizado y su movimiento metafórico hacia la periferia en busca de un conocimiento Otro, por lo tanto, se encuentra motivado por una búsqueda de la verdad que nunca llegará a concretarse, pues la respuesta a la pregunta quedará suspendida de forma permanente, viéndose por completa olvidada una vez que el protagonista abandone la ciudad para nunca regresar.

Tras un peculiar viaje en autobús, marcado por la entonación subversiva de canciones tradicionales cantadas por todos los pasajeros, guiño efectivo al papel de la música folklórica en la formación de identidad del pueblo, el protagonista llega a Calenda, pueblo que a primera vista parece todo lo contrario a la ciudad. Aquí sí se permite y es, de hecho, un requerimiento responder a todo lo que se le pregunta, sin importar su intrascendencia, algo que el narrador aprende rápidamente tras ser sometido a uno de los múltiples discursos del aptamente llamado Hombre de las Ceremonias (parodia de la figura de autoridad), quien es el mismo tiempo el responsable político y administrativo de la comunidad:

En ningún sitio, pues, señor –continuó– encontrará esta forma nuestra de ser. En la ciudad, usted mismo habrá visto lo que ocurre que encarcelan a todo el que pregunte algo por la calle. Y en el extranjero, no se fíe usted de la mitad de las cosas que dicen. Todo es propaganda, todo está amañado por los que no nos pueden ver, por los que tienen envidia de nuestras costumbres, de nuestra convivencia... (Burgos, 1973: 29)

Esta es una de las primeras marcas que indican con claridad la relación hostil de Calenda en torno a los demás espacios de la narración. Dicha hostilidad se puede explicar por dos causas: primero, porque Calenda es un espacio social menor, tanto en tamaño físico como en población, frente a la ciudad (que evidentemente tiene la envergadura de un centro urbano completo) y Nonas, explícitamente caracterizado como un país; y, en

segundo lugar, porque Calenda es un espacio social cerrado a cualquier tipo de interacción con el exterior.

En este sentido, Calenda se construye como un pueblo-estado a mitad de camino entre el franquismo conservador y el colectivismo socialista. Las prácticas políticas y administrativas autárquicas de Calenda son muy similares a las establecidas durante el primer franquismo antes del ingreso del plantel tecnócrata al poder en 1957, privilegiando la producción nacional y un sistema económico centralizado por sobre el comercio internacional, el turismo y el contacto diplomático. De igual manera, las políticas de control y administración de los recursos (humanos y económicos) y las duras legislaciones establecidas para regir la vida social de la comunidad se corresponden a las prácticas de un sistema totalitario que busca, por todos medios, hermetizar el espacio social y mantenerlo libre de cualquier influencia externa.

Para lograr este cometido de máximo hermetismo es central el trabajo de la propaganda, otro de los puntos que Calenda y el franquismo comparten. En su encuentro con Juan, el poeta, (dependiente de la única tienda del pueblo y responsable de los versos que los ciudadanos cantaban en el autobús al comienzo de la narración), el protagonista lo denomina el “mitólogo” del pueblo, título que a grandes rasgos es homologable al de un jefe de propaganda: “¿Publicitaria? Puede ser, si usted lo cree así. ¿Pero le parece incorrecto hacer publicidad de lo propio, cuando se tiene certeza de que lo propio es lo mejor?” (40 – 41). El trabajo de Juan, fomentado por el Hombre de las Ceremonias, es promover la excelencia de Calenda como única en el mundo, generando así la apariencia de que el lugar es, bajo cualquier perspectiva posible, el mejor lugar para vivir sobre la faz de la tierra.

Otro elemento que en mucho se asemeja al franquismo (siempre en clave irónica, por supuesto) es el extremo conservadurismo respecto a la institucionalidad del matrimonio, la familia y los hijos: “Poder, poder lo que se dice poder, pueden tenerlos [a los hijos extramatrimoniales]. Pero no se ha dado un solo caso en la historia de Calenda, que ya va para cuatro mil años. Nuestro respeto a la familia no lo permite” (59), y el control y la vigilancia de la población mediante la integración de escuadrones civiles al interior de la comunidad, llamados “especiales”: “Así pueden comprobar por sí mismos la salud moral de nuestros clientes y adoptar las oportunas medidas de seguridad para los visitantes que ellos juzgan peligrosos para la comunidad” (67).

Estas prácticas de control se ven mezcladas con una ideología colectivista que se asemeja en gran medida a un socialismo radical. Varios ejemplos justifican esta calificación, comenzando por el monopolio estatal del comercio al interior del pueblo en donde existe

una sola tienda que pertenece al Sistema (nombre que se le da al aparato político de Calenda) y que no admite competencia alguna. Cuando el protagonista se acerca a intentar comprar un cepillo de dientes, queda en evidencia el caos inherente a la falta de oferta frente a la demanda de la ciudadanía: “No sabría calcular ahora cuántas, pero sí puedo decir que muchas personas se agolpaban ante el largo mostrador, todas vociferando, cada cual intentando que los despacharan a ellos antes, los más diciendo que cómo iba a ser eso, que ellos habían llegado antes y que los otros acababan de entrar” (36).

Más adelante se nos revela que antiguamente el pueblo contaba con muchas más tiendas (siete, para ser exactos), que eran a su vez administradas por privados, pero que una vez llegada la Revolución, tema sobre el que volveremos luego, toda la empresa privada se unificó bajo el cuidado del Sistema que desde entonces solo permitió el funcionamiento de una sola tienda y convirtió a las demás en librerías “para que la gente se olvidara de cosas tan ordinarias como comprar sombreros, regaderas, fiambreras para las excursiones y paraguas plegables” (39). La regulación del mercado a través de una política de control estatal, sin embargo, va mucho más allá de promover la “cultura, sabiduría y belleza” del pueblo, dado que en todo existe un control absoluto y una rigurosa regulación de lo que está permitido y no permitido vender, tanto en la Tienda como en las respectivas librerías.

Un último ejemplo de las políticas colectivistas de Calenda lo encontramos en la formación regular de asambleas públicas en donde todos los ciudadanos pueden y, de hecho, deben participar alguna vez en su vida: “Esta es la grandeza de nuestras normas de convivencia, que está uno toda la vida esperando el día en que pueda asistir a la asamblea, preparándose para ella” (64).

Lo peculiar de estas reuniones es que se celebran siempre, sin mediar ninguna razón ni objetivo en particular, por lo que generalmente, como se muestra en el episodio en que al protagonista se le pregunta cómo está y qué le parece el clima, derivan en conversaciones intrascendentes que ningún peso tienen sobre el funcionamiento de la sociedad. En síntesis, a través de una hipérbole satírica que lleva la institucionalidad democrática hasta el absurdo, Burgos critica otra estrategia de control por parte del Sistema para mantener al pueblo tranquilo bajo una aparente participación ciudadana que no es tal, dado que en nada puede influir el pueblo para modificar el anquilosado sistema político.

Todos estos procedimientos de control obedecen a las reglas de formulación de lo distópico: son estrategias de control social que, a través de la vigilancia, la carencia, el castigo, la mentira y la manipulación buscan mantener la estabilidad ahistórica de un

sistema totalitario. Lo particular de la sociedad distópica de Calenda es que no reproduce desde su mínima constitución social ningún modelo macrocultural ni político, a diferencia de, por ejemplo, *Construcción 53* y *Escuela de Mandarinés*, en donde todo el universo ficcional (salvo los espacios de resistencia) es homogéneamente distópico.

Calenda, ya lo señalamos en un comienzo, es un espacio distópico que se relaciona con otros espacios distópicos (la ciudad y Nonas) de mayor envergadura. Esto ya revela una oposición macro-micro que queda especialmente clara cuando insertamos en la ecuación la historia específica del lugar. Calenda, en una especie de inversión satírica del proceso de cambio cultural occidental del siglo XX, es una sociedad creada a partir del éxito de la revolución de las masas oprimidas frente a las injusticias de la aristocracia.

La historia de Calenda, que el Hombre de las Ceremonias calcula en alrededor de cuatro mil años, tiene sus orígenes en una sociedad agraria y medieval que originalmente reconocía derechos de linaje y soberanía sobre vasallos y tierra por igual. El símbolo máximo de esta especie de mini-monarquía era “el Gran Igny”, suerte de antiguo señor feudal que regía sobre toda la región que constituía al pueblo:

Venidos como fueron los grandes calores, y agotada el agua no solo de ríos y de fuentes, sino también de regatos y aljibes, así como de pozos y veneros bravíos, el pueblo, incitado por los males consejos del hambre y de los falsos profetas nacidos del polverío que la tierra levantaba en aquellas gloriosas fechas, comenzó a alborotarse contra la benéfica presencia del Gran Igny de Calenda en las tierras que heredado había de sus antepasados. (Burgos, 1973: 100)

En el texto se cuentan dos versiones distintas de la Revolución, una a cargo de la nobleza destituida y otra oficializada en el discurso del Sistema. En ambas versiones lo que gatilla la lucha de clases es una gran sequía que arrasa con los campos y la producción agraria de la zona, lo que lleva a que los campesinos, famélicos y sedientos, acudan a los nobles para que se les perdone el alquiler anual de las tierras que trabajan dado que no pueden producir a causa de la falta de agua. Frente a la negativa, y tras diversos acontecimientos de violencia que varían de versión a versión, el pueblo se alza y expulsa a la nobleza de sus tierras, exiliándolos a Nonas y a otros países aledaños.

Esto quiere decir que el sistema distópico de Calenda nace, inicialmente, de una revolución frente a un sistema social entonces considerado injusto y despótico, es decir, como una reacción frente a otro tipo de totalitarismo coercitivo que beneficiaba a una clase social diferente. La ironía que guía la construcción del sistema social de Calenda queda ya clara: para evitar a toda costa el establecimiento de un sistema político abusador, se establece otro sistema igual o peor en el poder.

Esto nos retrotrae inevitablemente a nuestra discusión sobre ideología y utopía. Tal como lo viese Ricoeur, el sistema ideológico y la contra resistencia utópica no son categorías inalterables en el tiempo, sino, de hecho, variables y fluctuantes de acuerdo a quién se establece con el poder en un momento determinado. Esto queda especialmente en evidencia cuando el protagonista descubre que existe dentro de Calenda un grupo subversivo compuesto por “ [...] muchísimos a los que no nos gusta hablar, que creemos que esta agua es malísima, que la convivencia no hay quien la soporte, que el pan suele estar duro, que el aire casi siempre es irrespirable con los humos de las fábricas y que el sol, aparte de que calienta demasiado en los veranos, se come los colores de las cintas que se ponen en el pelo las muchachas” (45).

A través de la creación de monumentos con palillos de dientes (presumible metáfora contracultural por parte de Burgos encargada de establecer que sí existe belleza, libertad y creatividad fuera de las fronteras de Calenda) se rechaza el discurso oficial de que ese es el mejor lugar en la tierra. El grupo pretende motivar al pueblo, a través de estas prácticas clandestinas, para que eventualmente despierte del letargo acomodaticio en que el Hombre de las Ceremonias lo ha sumido y se alce para reclamar sus derechos individuales, que quedan perfectamente resumidos en la frase que el Joven Luchador le dedica al narrador al comparar a la gente de Calenda con la de Nonas: “Están satisfechos con el agua que beben, pero no dan discursos para decir que es la mejor del mundo” (46).

Las semejanzas entre los Luchadores y la génesis del Sistema en el levantamiento del pueblo contra los nobles es evidente. La ironía, pues, es doble: por un lado el Sistema, al intentar derrocar el legado de abusos de la aristocracia, no solo crea un antagonismo con la clase destituida, sino, también, con el mismo pueblo al que pretende en un inicio defender y que eventualmente termina por oprimir. Aún más, el hecho de que esta sea una revolución dentro de una sociedad revolucionada, conecta con la idea de que toda eutopía, por definición, no puede fijarse en el tiempo, siendo el estatismo el rasgo principal de una sociedad distópica. Calenda, por lo tanto, al nacer de una voluntad eutópica pero proceder de una forma distópica al intentar cristalizar su evolución bajo el slogan de “el mejor lugar en la tierra”, acaba por anular todo lo conseguido a través de la revolución.

Existe un escepticismo profundo en la narración de Burgos frente a cualquier tipo de proceder revolucionario, en el que solo ve la génesis de una nueva ideología que acabará por oprimir a las masas de una u otra forma tarde o temprano. Con un contexto mundial en plena Guerra Fría y una realidad nacional que aún continuaba bajo el yugo franquista del que no parecía haber salida, el antiutopismo de Burgos está sintonizado en gran medida

a un sentimiento de desencantamiento general con cualquier tipo de instauración ideológica a través de vías autoritarias o revolucionarias.

Se agrega a lo anterior la realidad social minoritaria de Calenda. Dada su composición rural (en oposición a la ciudad), el organismo social carece de las facultades para competir con otros proyectos macroculturales por el control absoluto del territorio ideológico del universo ficcional, por lo que debe conformarse con subsistir y mantener un bajo perfil con tal de no ser eliminado por sus vecinos más poderosos. Así, a través de lo que constituyen las bases políticas del funcionamiento social, Calenda resuelve la problemática principal de la novela de Plans a través del aislamiento institucionalizado.

El paralelo con la realidad franquista de los años cincuenta es más que casual. Como se sabe, tras la Guerra Civil Franco convirtió a España en un búnker ideológico impenetrable que se declaraba al mismo tiempo tanto anticomunista como anticapitalista (la nomenclatura oficial era la del “nacionalcatolicismo”). Llegada la Guerra Fría, sin embargo, el país se vio situado, literalmente, en medio entre dos grandísimas potencias en lucha, por lo que Franco, tras el fracasado alineamiento político con el Tercer Reich, tenía absoluta consciencia de que su imagen internacional dependía en gran medida de no enemistarse públicamente con ninguna de las potencias que reclamaban su presencia. Finalmente en 1953, en parte por presiones económicas internas, en parte por exigencias externas, Franco permitió que Estados Unidos ubicara bases militares en el territorio español, primera de una serie de medidas políticas que mostrarían el progresivo aperturismo del régimen a las influencias americanas.

Durante el primer franquismo, sin embargo, España subsistió de forma bastante similar a Calenda: aislada del mundo, con información plagada de propaganda regulada por los medios oficiales y bajo un sistema de control absoluto tanto económico como político y social. A escala mundial, el régimen franquista, incapaz de encontrar afinidad con ninguno de los macroproyectos culturales y políticos en pugna durante la Guerra Fría, subsistió durante años como una microdistopía delimitada por unas rígidas fronteras ideadas para centralizar el control político de un estado diverso y pluricultural. Si bien durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial Franco intentó infructuosamente parlamentar una alianza con Hitler con la finalidad de ampliar su territorio, tras la derrota del Eje, la España franquista se conformó con existir y preservarse de forma estática a lo largo del tiempo, de la misma forma que Calenda, incapaz de competir con el poderío tecnológico de Nonas y la ciudad, se conforma con continuar existiendo sin causar ningún tipo de revuelo.

Esta es la característica principal de la microdistopía: se construye como un espacio social que tiene perfectamente claro que existe en un universo en donde no es el sistema de pensamiento dominante, pero, aun así, se empeña por hacerlo parecer al interior de su *locus* de control social. En términos analógicos, tal como la distopía opera bajo un sistema de inversión irónica, hiperbólica e ideologizante de los ideales eutópicos, sean estos los que sean, la microdistopía se construye a partir del previo establecimiento de un espacio microtópico en directo conflicto con los demás espacios macroculturales.

Así, cuando la narración nos ofrece un solo sistema social distópico establecido en un nivel macrocultural de nivel país o superior, hablamos de distopías centralizadas. Cuando la narración amplía su punto de vista desde un macroproyecto a dos o más e integra la autorreflexión en la escritura, hablamos de distopías críticas y, por último, cuando dicho punto de vista múltiple reconoce relaciones de orden, subordinación y jerarquía entre diferentes sistemas sociales establecidos en diferentes escalas proporcionales, de tal forma que podemos distinguir macro de microproyectos culturales, hablamos de microdistopías. La sociedad de Calenda califica en esta última categoría estructural.

Lo que finalmente sucede con la sociedad calendiana respalda nuestra calificación microdistópica. En lo que podemos leer como un probable último guiño a la evolución de realidad española del tardofranquismo, el paupérrimo protagonista regresa al pueblo convertido en millonario tras una larga estadía en el país vecino de Nonas, de marcadísimos tintes capitalistas. Tras comprar todo lo que le es posible comprar, el narrador regresa a Calenda con la intención de adquirirla y ampliar su imperio, absorbiendo al microsistema social colectivista-socialista calendiano dentro del macroproyecto cultural capitalista de Nonas:

Compré Calenda, y después de comprarla hice desaparecer misteriosamente al Hombre de las Ceremonias y a Juan el Poeta, que tengo ahora internados en una isla que fue un tiempo campo de pruebas nucleares, alejados del mundo. Una vez desaparecidos ellos de la escena, no me fue difícil que ocuparan el poder, en coalición, los Luchadores y los Nobles. Para evitar mayores luchas, llené Calendas de máquinas del bienestar, vendidas al principio a bajos precios, ya que coloqué allí toda la producción que no podía absorber el ya saturado mercado de Nonas. Aunque algo más atrasados que nosotros, en Calenda están ya a estas horas iniciando su propio desarrollo tecnológico, para lo que contratan a los investigadores en paro de Nonas, y nadie piensa allí en utopías tales como libertad, felicidad y otros males del siglo. (Burgos, 1973: 218 – 219)

El paralelo con la situación de España durante el auge del Plan Estabilizador es evidente. El ingreso del capital extranjero cambia por completo la forma en que funciona

el pueblo, proveyendo una sensación de bienestar materialista que, a su vez, sirve para acallar las injusticias sociales perpetuadas históricamente por parte de aquellos que se han turnado en el poder. Especialmente importante resulta la capacidad del narrador para manipular los poderes políticos del territorio a partir del influjo de dinero, generando así todo un orden social ficticio basado, exclusivamente, en la compra y venta de productos y en el intervencionismo político de los capitales privados.

En otras palabras, incapaz de soportar la presión económica de un estado con mayor solvencia, Calenda es literalmente absorbido por el macroproyecto cultural vecino, evento que borra de inmediato todos los aspectos históricos de su tradicional fascismo socialista y su ideologizado sistema social para reemplazarlo con prácticas de consumo igualmente autoritarias que evidentemente pretenden replicar el control social a través del manejo de los medios de acceso a la felicidad, proceso común por parte de las distopías desde Huxley en adelante.

Del análisis de las novelas de Plans y Burgos podemos obtener una conclusión importante: tanto microtopías como microdistopías son construcciones sociales tremendamente frágiles que dependen exclusivamente de la voluntad de los sistemas hegemónicos dominantes para subsistir. Esta reflexión final pone el énfasis en la innegable inestabilidad de cualquier movimiento utópico durante el siglo XX, que no solo debe temer a su propia sombra distópica, sino, también, a la de los demás sistemas imperantes a su alrededor. Extendido sobre el plano cultural, esto pone de relieve la dificultad de cualquier tipo de movimiento social de hacerse visible, especialmente en contextos vulnerables por la sobredeterminación totalitaria. La relación micro/macro, por lo tanto, se revela mucho más complicada que la más usual diferenciación distópica de adentro/afuera, dado que muestra con mayor claridad las múltiples formas en que la independencia social puede ser vulnerabilizada.

En concordancia con esto, la novela de Burgos, con un escepticismo especialmente irónico y desesperanzado, niega cualquier posibilidad de resistencia utópica contracultural a partir de la creación de espacios sociales minoritarios, condenando a toda actividad no hegemónica a ser absorbida, asimilada o simplemente eliminada de las prácticas programáticas del régimen oficial. En una especie de gran revelación existencialista respecto a la nula capacidad del ser humano de resistirse a los poderes sociales que sobre

él se ejercen, vemos como la lucha del pueblo contra los nobles y de los Luchadores contra el Sistema se resuelve en la anticlimática simbiosis del pasado con el presente a través de la mercantilización de la historia y la esperanza.

Así, mientras en la narrativa de Plans podemos ver un lado del espectro utopista español de finales del tardofranquismo en donde la esperanza es la guía máxima del porvenir y se cree, fielmente, que las próximas generaciones podrán reconstruir el espacio devastado por lo distópico, Burgos nos entrega una visión mucho más cruda y basada en una observación precisa del devenir histórico de Occidente. Como dice el autor al final de su novela, la libertad y la utopía son “males del siglo”; discursos que en 1973, tras 34 años de dictadura, en nada representan ni el pasado de opresión del pueblo español ni su más probable porvenir marcado por la dominación del libremercado y las prácticas de consumo capitalistas.

6.0. DISTOPÍAS TECNOCRÁTICAS

No resulta extraño constatar que una de las palabras de uso más frecuente en la literatura distópica sea la “técnica” Esto se explica dado que, por regla general, la mayoría de las sociedades de este tipo son construidas, física, administrativa o políticamente con este principio en mente. La eficiencia, la velocidad, la producción en serie, la perfección, la puntualidad, etc... son todos valores sostenidos y basados en la mecanización tanto de las labores productivas como de la vida social en general. Como ya lo señalamos en un principio, siguiendo el análisis de Levitas, son las “*ideal commonwealths*” anglosajonas y progresistas los primeros modelos socio-políticos frente a los que las distopías reaccionan negativamente por considerar su progreso técnico como una falsa promesa de bienestar.

Esto, que fue así desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, durante la segunda mitad del siglo no hizo más que crecer gracias al auge de la armamentística a través de las respectivas Guerras Mundiales y la rápida evolución de la ciencia y la tecnología en todo tipo de ámbitos del quehacer humano. El siglo XX fue, sin duda, un siglo de enorme evolución técnica y tecnológica.

Las prácticas políticas y sociales basadas en el aprovechamiento máximo de la tecnología, así como la filosofía progresista con gran fe en la evolución científica que sustenta este tipo de pensamiento, se ha dado a llamar “tecnocracia”; un modelo político que a partir de la segunda mitad del siglo XX representó la evolución del primer capitalismo industrial, basado en la fuerza de trabajo de la masa proletaria, hacia un segundo capitalismo tardío, en terminología de Jameson, en donde el obrero pasó de ser *operario* a *operador* de la máquina, y el técnico se convirtió en *director* (es decir, en administrador del capital trabajador) potenciando así una modificación de todo el aparato económico y político de la sociedad a partir del vínculo que el ser humano establecía con la tecnología.

El término tecnocracia en sí, sin embargo, se ha convertido con el paso del tiempo en un concepto ambiguo y equívoco que requiere de una contextualización previa para poder ser comprendido correctamente. Ciertamente es que la tecnocracia penetró en España a partir de finales de la década del cincuenta, pero los fundamentos que guiaron la implementación de estas prácticas en el sistema social español tuvieron un origen anterior.

La primera vez que los antecedentes filosóficos racionalistas cuajaron en un movimiento político y social con forma y presencia más allá del papel fue durante la década de 1930 en Estados Unidos. Inspirados por el espíritu progresista industrial inglés de la primera mitad de siglo y el gran prestigio de la profesión ingenieril, algunos pensadores, calificados en gran medida como “ingenieros radicales”, comenzaron a idear nuevas formas de aplicación de los principios científicos a la sociedad.

Comenzando tempranamente en 1910 de la mano de Frederick Winslow Taylor, promotor del “*scientific management*” (adaptación de los principios de método científico a la administración de la sociedad) y el “*One Best Way*” (actualización del principio del “bien común” utilitarista de Mill adaptado a una sociedad tecnificada), pasando luego por los primeros idealistas y fallidos grupos organizados de “ingenieros pensadores” que aspiraban a convertirse en los nuevos reguladores de la sociedad, como la *New Machine* de Henry L. Gantt en 1916 y la *Federated American Engineering Society* organizada por Herbert Hoover, probablemente el pensador de mayor influencia durante este primer período de desarrollo de los mitos de la técnica y el poder de los ingenieros para “administrar” la sociedad fue Thorstein Veblen.

Veblen fue uno de los principales responsables de inspirar los pilares del pensamiento tecnocrático gracias a su capacidad para resumir las inquietudes del siglo en formas aparentemente coherentes con el espíritu progresista americano:

Like other progressive critics he saw the future in a rationally and efficiently functioning industrial society, a new world between the plutocracy of capitalism and the dictatorship of the proletariat. Like the engineers he honored machine technology and mechanical rationality. In the engineers he came to see the ideal social type for the new order: rational, efficient, scientific, and workmanlike. (Akin, 1977: 14)

En sus dos textos claves, *The Instinct of Workmanship* (1918) y *The Engineer and the Price System* (1921), Veblen aplaudía las posibilidades de la clase ingenieril para desarrollar las aspiraciones del *scientific management* al máximo y desligarse de las ataduras propiciadas por el sistema de finanzas en pro de lograr una independencia productiva absolutamente enfocada en el desarrollo de la tecnología y el bienestar social derivado de ella. En su máximo radicalismo, el pensador llegó a proponer la idea de una revolución social instigada

por los ingenieros con base en tres principios claves: organización, posición social y capacidad administrativa.

La aspiración de Veblen de crear un “soviet práctico de ingenieros” (Akin, 1977: 25) al igual que los previos intentos por agrupar a la masa ingenieril por parte de Gantt y Hoover, no tuvo éxito, aunque sí llevó a que se dictasen una serie de seminarios en la *New School* de Nueva York entre 1919 y 1920 que permitieron la expansión de las ideas de la ingeniería radical y el *scientific management*. Hacia mediados de los años 20, el economista americano John M. Clark utilizó por primera vez el término “tecnocracia” para definir el sistema social añorado por Veblen (25).

Hacia 1930 uno de los discípulos predilectos de Veblen, Howard S. Scott, retomó las ideas del entonces enfermo y anciano padre de la tecnocracia. Aún más radical y ambicioso que su maestro, las propuestas de Scott buscaban no solo un gobierno de la clase técnica, sino el general desmantelamiento de los sistemas políticos, declarados innecesarios, y el reemplazo del sistema pecuniario actual por uno basado en medidas de energía. Desde su visión, “[...] all that really mattered was the mode of production: politics were purely artificial” (Akin, 1977: 41), lo que lo llevó a fundar, al igual que sus predecesores, una congregación de grandes técnicos de diferentes áreas, a la que denominó *Technical Alliance*. Sin embargo, y al igual que los diferentes grupos que la antecedieron, la alianza habría de quebrarse al poco tiempo por roces personales, problemas económicos y aspiraciones incumplidas. Sus miembros, una vez que el sistema económico capitalista basado en la empresa acabó por volverse el imperante en Norteamérica, volvieron sus intereses hacia otros proyectos y los ingenieros radicales comenzaron a notar que el súbito interés que habían suscitado durante las primeras décadas del siglo se desvanecía con igual rapidez.

Entre 1933 y 1934 Scott intentaría una vez más agrupar a los ingenieros en torno a *Technocracy Inc.*, una empresa-sociedad inspirada por los ideales de Veblen y el radicalismo tecnocrático más fuerte de la época. El movimiento, una vez más, terminaría por fracasar apenas a tres años de haberse formado, siendo ridiculizado públicamente por expertos en finanzas y economistas por igual. Las aspiraciones radicales e idealistas de Scott, si bien nunca se vieron materializadas en la sociedad, dejaron un muy interesante legado para la posteridad en la forma del *Technocracy Study Course* (1936), un texto considerado como los “planos” de la sociedad tecnocrática ideal que se asemeja en muchos de sus planteamientos a las eutopías pre-modernas.

Después de la Segunda Guerra Mundial la *technocraxie* anglosajona perdería su antigua presencia como movimiento político, pero seguiría influyendo sobre las corrientes ideológicas de la época, particularmente la capitalista. La segunda mitad del siglo XX fue un período de intensa confrontación ideológica, por lo que no es extraño que muchos hayan dado a identificar la tecnocracia con un sistema de similar índole: “A las ideologías tradicionales, se superpone o se integra, según los casos, una ideología o, si se quiere, una mentalidad tecnocrática con las mismas funciones que la ideología” (Vallet de Goytisolo, 1975: 63). Lo cierto, sin embargo, es que el espíritu tecnócrata, lejos de constituir un sistema de ideales políticos y sociales claros, conceptos que nunca figuraron en los planes ni de Veblen ni de Scott, sí constituye, a partir de la segunda mitad del siglo, una superestructura cultural y funcional apolítica (muy en sintonía con aquella “megamáquina” cultural sobre la que hipotetiza Lewis Mumford) que sigue las líneas del proyecto progresista ilustrado tras una progresiva depuración de las limitaciones humanistas, derivadas de un antropocentrismo moral, hacia la mecanización y la automatización de la sociedad.

Manuel García-Pelayo sintetiza a la nueva tecnocracia de la segunda mitad del siglo como un aparato ideológico-cultural derivado de los experimentos sociales americanos; un “subproducto” de un nuevo mundo tecnologizado y de las nuevas prácticas normativas de la “era tecnológica”, generalizando así que “se puede definir como tecnocrático un sistema de dirección y de gestión política sustentado total o parcialmente sobre supuestos técnicos o sobre representaciones generales derivadas de una concepción técnica de las cosas, sistema que, lo mismo que el burocrático, puede ser juzgado positiva o negativamente” (1974: 33). En una lectura similar, aunque más filosófica, Pablo Capanna define esta superestructura como “tecnarquía”, una “orientación acerca del ser que describe el desenvolvimiento del mundo moderno a partir del descubrimiento de la subjetividad organizadora del mundo, hasta el progresivo predominio de la acción sobre el pensamiento contemplativo” (1973: 20 – 21).

No resulta extraño constatar que todos los regímenes tecnocráticos (socialistas, capitalistas o autoritarios por igual) comparten un principio central (una suerte de credo, si se gusta) que García-Pelayo expresa de la siguiente forma: “Es legítimo lo que es eficaz, y es eficaz lo que promueve y asegura el desarrollo tecno-económico en unas condiciones ambientales y en una coyuntura dadas, ya que ello es, en última instancia, condición para la vigencia de cualesquiera otros valores” (52). La dedicación a la eficacia y hacia la

cuantificación conlleva, también, una diferente forma de concebir el mundo y la forma en que es correcto relacionarse con este:

La civilización tecnológica conlleva una nueva idea de la realidad, según la cual es real aquello que: (i) es comprobable empíricamente; (ii) es de algún modo cuantificable; (iii) es operacional o manipulable; (iv) es útil o funcional para el mantenimiento de un sistema; (v) es comunicable o, más concretamente, forma parte de un proceso de comunicación (entendiendo este concepto en su sentido más amplio). (García-Pelayo, 1974: 42)

La eficiencia es el único mandamiento al que los tecnócratas, la nueva clase de especialistas formados universitariamente en el extranjero o en universidades de alto prestigio nacional, buscan responder: “Los tecnócratas se caracterizan por tener la eficiencia como único parámetro, con lo cual todo debe ser medido, excluyendo los valores de otro tipo –como lo verdadero, lo bueno, lo bello– que no son eficientes ni ineficientes, ni estiman científicos, sino extraños al mundo de la ciencia de la producción” (Vallet de Goytisolo, 1975: 65).

La tecnocracia aspira al “bien común” de la misma forma que el utilitarismo lo hizo en su momento, solo que en lugar de considerar el máximo de los bienes la satisfacción ciudadana de un mayor número de habitantes, homologa bienestar a progreso, produciendo un giro en las consideraciones político-sociales desde el ser humano a la materialidad, a través del “*One Best Way*” tayloriano. Por esta razón es que la tecnocracia está generalmente asociada a una visión deshumanizada de la actividad política, pues reduce todos los componentes humanos que forman una sociedad a cifras manejables y manipulables e ignora cualquier otro tipo de presión cualitativa. Las consecuencias de dicho proceder explican en gran medida por qué en la actualidad la tecnocracia no goza de especial fama dentro de los círculos de la teoría política:

Si el desarrollo comporta a la vez destrucción, si la industrialización conlleva contaminación, si el bienestar en aumento está unido a un incremento de la inmoralidad, si el logro de un equipo de supermanes de la técnica deja tras de sí la escoria de miles de inadaptados, hippies, de maleantes, drogadictos y desequilibrados, aunque la estadística refleje su número, ¿cómo se valora lo que cuantitativamente se logra y gana en relación con lo que cualitativamente se pierde o imposibilita? (Vallet de Goytisolo, 1975: 75)

Esta es una deficiencia compartida por los tres regímenes tecnocráticos principales que describe García-Pelayo, creados a partir de la aplicación de las prácticas tecnocráticas a diferentes modelos ideológicos: tecnodemocracia, tecnoautoritarismo y tecnosocialismo. De los tres, el que aquí más nos interesa es el tecnoautoritarismo, pues se ajusta y describe

perfectamente la realidad española del tardofranquismo, a mitad de camino entre una dictadura conservadora y un sistema económico cada vez más capitalista.

Como un modelo “típico de los países en curso de modernización y desarrollo, en los cuales las instituciones democráticas han sido excluidas del sistema político” (78), el tecnoautoritarismo se caracteriza por “identificar el objetivo político global con la expansión tecnoeconómica nacional” proceso que puede verse impedido por resistencias “irracionales” de tipo ideológicas, subversivas, pugnas de intereses sectoriales e insuficiente desarrollo tanto en lo empresarial como en lo administrativo (79 – 80).

Este modelo resulta especialmente descriptivo de la situación política y social de España en donde las aspiraciones tecnocráticas se acoplan al modelo de gobierno de tipo totalitario/autoritario establecido por Franco. El resultado fue la creación de un sistema político que privilegió la industrialización nacional y el ingreso y creación de nuevos productos de consumo en detrimento de la creación de políticas sociales que resolvieran efectivamente los problemas principales de la ciudadanía oprimida.

En 1957, en medio de una gran crisis económica, Franco dictaminó cambiar casi por completo su gabinete gubernamental con la intención de salvar al país de la ruina financiera, lo que a largo plazo significó la retirada (y el reconocimiento del fracaso) del plan económico autárquico falangista que permitió la supervivencia del régimen durante el período de la inmediata posguerra. La renovada cartera política trajo consigo un nuevo proyecto económico liderado por el almirante Luis Carrero Blanco (entonces ministro subsecretario de la Presidencia) y un nuevo grupo político “tecnocrático” encargado de solucionar los problemas de cohesión al interior de la clase política así como el inminente peligro de la bancarrota frente a la comunidad internacional.

El programa económico que Carrero Blanco impulsó a lo largo de la década del 60 se basó en una progresiva “apertura al exterior” que propiciara la “iniciativa privada libre” (Moradiellos, 2000: 33) sin comprometer con ello el poder político cohesivo y omnipresente del régimen ya establecido durante las décadas anteriores, obedeciendo a una fórmula que buscaba conseguir la “prosperidad como sustituto de la participación” (Molinero e Ysás, 2008: 149) en todo el territorio nacional mediante la implementación de políticas económicas que potenciaran el turismo y el ingreso de capitales extranjeros al país.

El éxito económico del modelo tecnocrático en los sesenta fue indiscutible y motivó cambios de enorme magnitud en el sistema social español. Con un sorprendente crecimiento anual del 7% por casi diez años consecutivos (2000: 137), España comenzó a

transformarse gradualmente de una sociedad agraria a una industrializada, proceso que significó también un masivo éxodo del campo a la ciudad (de 46% a 55,3% de población en centros urbanos con más de 20.000 habitantes) así como la estabilización de una clase media acomodada y el nacimiento de una nueva clase obrera en los sectores menos afortunados de las nuevas metrópolis. Se agrega a esto el inusitado y sorprendente *boom* que experimentó el turismo a partir de los 60, superando a Francia en volumen de visitantes ese mismo año y a Italia 4 años más tarde, ingresos que evidentemente “aportaron al régimen la fuerza y confianza necesarias para poner en marcha importantes reformas económicas” (Pack, 2009: 32).

Este progresivo mejoramiento en la calidad de vida de los ciudadanos fue llamado “desarrollismo”, un modelo político-económico centrado en promover el acceso a bienes materiales por sobre derechos y participación civil; plan que afectó ostensiblemente la forma en que los españoles definieron sus estilos de vida: “La disposición mental a cambiar la propia vida para mejorar las condiciones materiales forma parte, pues, del *desarrollismo* de los sesenta; éste fue, por lo tanto, un hecho económico y, al mismo tiempo, una actitud mental. Y, como tal, no puede separarse de los desarrollos sociales y culturales de la época” (Bernecker, 2009: 50).

Si bien el auge económico permitió el florecimiento de una clase media que ahora podía optar a nuevos ascensos sociales, los más pobres, especialmente obreros y campesinos, se vieron duramente desplazados con estas prácticas. Reemplazados por nuevas maquinarias o presionados en sus trabajos por no estar al nivel de la evolución de la técnica, además de las pésimas condiciones salariales y de derechos laborales, el sector obrero comenzó a reunirse y a protestar cada vez más explícitamente durante los diez últimos años del franquismo.

Desde el punto de vista de lo distópico, este malestar frente a la tecnocracia se enlaza tanto con los problemas generales del primer proceso de industrialización a principios de siglo, vivido principalmente en la esfera anglosajona y francesa, como con aquél más globalizado sentimiento de falso progresismo democrático, en donde todo es cuantificado y cuantificable. El clima social de los años 60 y 70 en España fue el caldo de cultivo preciso para la práctica de una literatura distópica antitecnocrática que coincidía con las sensibilidades específicas de la ciencia ficción nacional, volcada desde sus comienzos hacia la máquina y lo artificial, por lo que no es extraño encontrar durante esta época muchas obras de dicho género dedicadas por completo al rechazo de esta visión de mundo.

Habrá que esperar bastantes años para encontrar en España distopías en las que reaparezcan, como presencia puramente trágica, unas visiones de la ciudad mecánica y represora del futuro que traduzcan literariamente las angustias de la rapidísima urbanización que experimentó el país en el período desarrollista del franquismo, tal como se puede observar en parábolas tan bien escritas como los cuentos prospectivos de *La guerra de los dos mil años* (1967), de Francisco García Pavón, y las novelas tituladas *Las máquinas* (1969), de Enrique Jarnés Bergua, y, sobre todo, *Los papeles de Ludwig Jäger* (1974), de Jorge Ferrer-Vidal. (Mariano Martín, 2011b: 167)

La crítica a la razón y a la técnica, si bien de clara inspiración wellsiana y en directo contacto con la tradición escéptica de la ciencia ficción, adquiere matices especialmente reflexivos sobre la sociedad en su versión distópica. En la España de la segunda mitad del siglo XX uno de los primeros antecedentes destacables de este tipo de literatura lo encontramos en la obra de Pedro Salinas:

El mismo problema sufrió la única novela del poeta Pedro Salinas: *La bomba imposible* [el título correcto es: *La bomba increíble*], una distopía sobre la progresiva cientificación y consecuente deshumanización de las sociedades occidentales. Salinas considera que la razón no puede abarcarlo todo y que existen realidades que escapan a ella. Pretendemos controlarlo todo desde la lógica y, en su opinión, cuando la lógica falle —y fallará—, nos encontraremos sin defensas. La prosa lírica de Salinas funciona muy bien en su unión con este género de ideas, llegando a conseguir una novela cuyo olvido por parte de la crítica continúa despertando admiración. (Moreno, 2007: 131)

Durante este período, por lo tanto, lo que vemos es una continuación y consolidación de un interés de larga data dentro de la literatura nacional. Las distopías antitecnocráticas representan un rechazo a la técnica que va más allá de la técnica misma, denunciando, con claridad, como la sobreestimación de la tecnología puede terminar por acabar con los principios básicos y regidores de la sociedad humana.

Así, pues, dado que este es un tema que entronca directamente con el primer grupo de novelas examinadas durante esta sección, es necesario aclarar ciertos criterios de análisis antes de continuar. La tecnocracia como la entendemos aquí es, en gran medida, la forma civilizatoria por excelencia durante el tardofranquismo (y, si seguimos la hipótesis de Capanna, en todo Occidente), por lo que, mientras lo que buscábamos con el análisis del primer grupo de novelas era descubrir los mecanismos de enfrentamiento o negociación entre el espacio civilizado y el no civilizado, lo que aquí es relevante son los procesos de organización social y políticos internos de los regímenes distópicos. Es decir, lo que se busca en esta sección es ahondar en la constitución del sistema civilizatorio central para detectar, con la mayor especificidad posible, cuáles son los mecanismos a

través de los cuales lo distópico enlaza la crítica de la realidad tecnocrática a partir de la ficción.

Sin duda lo tecnocrático se encuentra presente en obras que ya hemos analizado: la Casa de Don Abdón en *Parábola de un naufrago* está absolutamente mecanizada y funciona como un sistema autónomo, tanto social como estructuralmente, lo mismo que la Quinta de Tarpeya en *Construcción 53*, al igual que prácticamente toda la civilización referida en *Paraíso Final* y Nonas en *El contrabandista de pájaros*. Se trata de una de las características más transversales y de mayor relevancia no solo en lo distópico, sino en la ciencia ficción en general.

Las dos obras que analizaremos a continuación acentúan el quiebre con el antropocentrismo humanista y denuncian que a la base de los problemas de sus respectivas sociedades distópicas se encuentra, ineludiblemente, el culto a la máquina, a la ciencia y a la tecnología, culminando todo en una hiperbólica suplantación y reemplazo de la esencia humana por parámetros funcionales y artificiales, fiel reflejo del malestar social de la época en que se producen estas narraciones.

Las Máquinas (1969) del aragonés Enrique Jarnés Bergua, obra que atenderemos en primer lugar, pone su acento sobre un proceso de hipertenificación social que en el tiempo de la narración ha llegado a límites tan insospechados como para resultar una amenaza para la supervivencia moral de la especie humana. Esto se traduce en un choque violento entre aquellos defensores de los ideales humanistas y los sectores progresistas de la sociedad representados en la alegórica figura del ingeniero como salvador heroico de la sociedad.

Los papeles de Ludwig Jäger (1974), del catalán Jorge Ferrer-Vidal, en cambio, no pone su foco en la lucha entre el humanismo filosófico y el progreso técnico, sino que retrotrae la anécdota a las formulaciones de los distópicos clásicos, recuperando como centro del conflicto narrativo la definición de la esencia misma de la humanidad. En esta novela el control es ejercido por un ordenador masivo, capaz de controlar y dictaminar de acuerdo a parámetros de eficiencia y efectividad todas las actividades humanas, lo que a su vez lleva al protagonista de la novela, el homónimo Ludwig Jäger, a experimentar un renovado contacto con su propia esencia a través de descubrimientos que, sino metafísicos, al menos podremos caracterizar como existenciales.

Hemos limitado la selección a estas dos obras con plena consciencia de que este es un tema preferido por la novelística del período. Sin embargo, consideramos que los universos ficcionales propuestos por Jarnés y Ferrer-Vidal son, primero, dos de los más

logrados en términos estructurales, que van más allá del simple novum técnico y, segundo, los que más se ajustan a los parámetros estilísticos y discursivos del modo distópico. Como mención especial, vale la pena señalar también *El Clavo* (1964) de Eugenio Granell, novela corta y de alto nivel alegórico que no incluimos en este aparatado por encontrarse fuera de los límites cronológicos que hemos asignado, pero que, sin duda, se ajusta a lo que calificamos como distopía tecnocrática.

6.1. *La distopía tecnocrática como contra utopía conservadora en Las Máquinas de Enrique Jarnés*

Conviene comenzar el análisis por *Las Máquinas*, de las dos novelas que aquí atenderemos quizás las con menos méritos literarios, pero poseedora de un particular trasfondo ideológico extratextual que vale la pena considerar. Como ya hemos visto durante los análisis anteriores, lo distópico es un fenómeno que se caracteriza por generar críticas sobre los modelos hegemónicos imperantes a partir de posiciones contraculturales, o, al menos, ideológicamente diferenciadas del régimen que se encuentra en el poder. Sea que se trate de un rechazo militante, como el de Espinosa, o de un elitismo intelectual como el de García-Viñó, o incluso de una tibia neutralidad cargada hacia lo social, como sucede con Delibes, la norma es que lo distópico se oponga naturalmente a los planteamientos del régimen, por lo que una novela como *Las Máquinas*, absolutamente antitecnocrática e indiscutiblemente consciente de los procesos socio culturales de la España desarrollista, sorprende por provenir justamente desde el sector opuesto del espectro ideológico.

Enrique Jarnés Bergua no solo fue un prolífico escritor de cuentos y novelas de ciencia ficción, policíacos, rosas y *westerns*, así como locutor radial, guionista de cómics y creador de uno de los personajes más famosos de la década, “Diego Valor, piloto del futuro” (versión española del inglés “Dan Dare”), sino que también llevó a cabo una larga carrera militar que se extendió durante todo el tardofranquismo y que culminó con su nombramiento como general y jefe del Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército.

Jarnés fue, en un sentido lato de la palabra, un militar ilustrado, calificación que describe tanto sus afinidades políticas e ideológicas con el franquismo como con el sistema de valores que este promulgaba. Al mismo tiempo, sin embargo, veía un gran valor en la cultura letrada y en la edificación moral e intelectual que la lectura era capaz de transmitir

mejor que otros medios de comunicación más masivos, como la TV. Como dijera su amigo Antonio González Morales en una breve columna del diario *ABC* de Madrid en la que se refiere a él: “Porque, mientras no se demuestre lo contrario, los amantes de la cultura seguiremos creyendo que la escritura es el más genuino vehículo cultural con que el mundo, a pesar de todos los adelantos técnicos y científicos, cuenta y seguirá contando durante mucho tiempo” (1983: 45).

La inusual carrera de Jarnés lo llevó a participar tanto en actividades militares como culturales, encontrándonos en algunos casos con publicaciones que mezclan estas dos tendencias del escritor, particularmente en algunos artículos de la revista *Ejército* y el texto ensayístico *Ejército y Cultura* (1982). Su carrera literaria, sin embargo, la hizo desde el “género de evasión” de la literatura popular durante los años 60 y 70, en los que cuenta con una amplia cantidad de obras como *Por exceso* (1954), *Las Máquinas* (1969) *Tres pasos en falso* (1970), *Memorias de un rebelde* (1970) y *Cuerpos y mentes* (1971) entre muchas otras. También participó como guionista teatral, sin demasiado éxito, con su obra *La Paz es imposible* (1967) y dos de sus novelas (*Sólo un ataúd* [1966] y *Un silencio de tumba* [1974]) contaron con adaptaciones cinematográficas (Ballabriga Plina, 2008: LXIII).

Las Máquinas, quizás a causa de su tono moralizante, su clarísimo mensaje reaccionario o por no resaltar especialmente frente a otras obras más populares del escritor, no mereció atención alguna por parte de la crítica de la época, anonimidad que se ha extendido a lo largo del tiempo con solo algunas breves y escasas menciones del autor, casi nunca relacionadas con esta obra⁸⁰.

Jarnés fue un general franquista y escribió como tal, por lo que su posición de rechazo a la tecnocracia es contrastada con un profundo deseo regresionista a una etapa anterior, no solo de evolución técnica y científica, sino –y este constituye el tema central de la novela– de pureza moral. En este sentido comparte algo con García-Viñó, pues, si bien los temas que ambos trabajan son por completo diferentes, el alineamiento moral del espíritu utópico de ambos es profundamente conservador. La visión de Jarnés, sin embargo, supera los límites de la reflexión filosófica y estética propuesta por García-Viñó y se adentra en la configuración social de la raza humana, lo que hace que la narración adquiera importantes tintes ideológicos en su formulación.

⁸⁰ Calvo Carilla es uno de los pocos críticos contemporáneos, incluso dentro de los estudios de la ciencia ficción, que destaca específicamente esta obra dentro del catálogo del autor, aunque yerra jocosamente al transcribir el nombre del aragonés como “Enrique Jarnés Verruga” (2008: 307). Gil Casado (1990), por su parte, dedica un par de páginas al análisis y resumen de la novela, decretándola inferior tanto estilística como temáticamente frente a otros trabajos mejor logrados del período.

Es importante recalcar, sin embargo, que la gran mayoría de los planteamientos ideológicos de la novela no giran en torno a la política, sino al sistema de valores operante que, si bien en muchos casos puede coincidir con ciertos aspectos específicos del régimen franquista, en la narración es asociado más con la espiritualidad conservadora católica y los idealizados principios militares que con el franquismo militante. Por lo tanto, si leemos una posición pro franquista en esta novela será a través de la validación de los principios morales del régimen que el autor expresa a través de las acciones de sus personajes y no directamente mediante la justificación política del movimiento.

Así, la novela de Jarnés representa ese especial y extraño tipo de distopía que Mannheim denominó en su momento “contra utopías conservadoras”, a saber, productos literarios que rechazan el progresismo a través de la añoranza de la estabilidad de proyectos culturales conservadores anteriores (actualizados a través de recursos utópicos prospectivos)⁸¹, constituyendo así narraciones bastante raras dentro del canon y más aún en lo que concierne al franquismo, en dónde el grueso de la producción distópica provenía, como es de esperarse, de autores opositores al régimen.

En consonancia con su afiliación ideológica, la obra de Jarnés reacciona frente a las prácticas tecnocráticas criticando la degeneración de la raza humana a partir del vicio y el hastío que un sistema social exclusivamente basado en la mecanización de los procesos de producción (como el desarrollista) trae sobre la sociedad. La solución propuesta al interior de la novela, como ya lo veremos, será la regresión a un estado de espiritualización conservadora (específicamente cristiana) y la recuperación de un sistema de valores basados en el patriotismo, la heroicidad y la masculinidad patriarcal.

La narración comienza *in media res* con la descripción de un campo de batalla en donde un pequeño grupo de rebeldes humanos lleva a cabo su último acto de resistencia frente a una armada mecánica empeñada en destruirlos. A través de los continuos *flashbacks* del protagonista de la novela, llamado Kómel, el lector comienza a familiarizarse con la sociedad distópica y los procesos culturales que llevaron al inevitable conflicto entre máquinas y humanos.

⁸¹ Esta es una diferencia central con la obra de García-Viñó que no llega a constituirse como contra utopía conservadora justamente porque nunca llega a convertir su sistema de valores contracultural en un planteamiento político social (en términos de Ricoeur, nunca llega a cristalizarse en ideología). Jarnés, por otro lado, extrema su visión conservadora hasta el punto de sugerir una alteridad en la constitución del espacio social que, justamente, pretende (y, de hecho, consigue) reemplazar el espacio de poder hegemónico, lo que nos faculta para leer las acciones vindicativas de los personajes a la luz de su agenciamiento anti-liberal.

Cronológicamente situada un millón de años después del fin de la Edad Atómica, “edad” que coincide con el presente contextual del autor, Jarnés nos presenta una sociedad distópica guiada exclusivamente por principios tecnocráticos de eficiencia y progreso destinados a conseguir solo una cosa, felicidad a través de comodidad:

Todo comenzó mucho antes: el día en que alguien inventó el palo para golpear y socavar. Y también el día en que alguien inventó poner hierba debajo del cuerpo para mejor descanso. Es decir, el día en que se inventaron la primera herramienta y la primera comodidad. Porque desde entonces las herramientas sirvieron para fabricar comodidad. (Jarnés, 1969: 24)

A través de estas primeras líneas comienza ya a perfilarse la sociedad que la novela pretende reflejar: consumista, inmediatista, cómoda y carente de todo sentido espiritual y trascendente. Aun con esto, y como veremos a continuación, las consecuencias sociales de la tecnocratización masiva parecen ser exclusivamente beneficiosas para la humanidad, pues todo es, efectivamente, más eficiente, seguro y ordenado, ya no hay guerras y toda actividad resulta siempre como está prevista. Esto es así porque a Jarnés lo que le interesa no es mostrar como la obsesión científica puede destruir a la sociedad al perderse la libertad de elección o de acción en beneficio de una mayor eficiencia (como es el caso de las distopías clásicas), sino, más bien, cómo el progreso desenfrenado puede modificar moralmente a la raza, aletargando las cualidades “nobles” de los seres humanos y realzando aquellas “viciosas”.

En concordancia con esto, los dos nova narrativos principales de la novela quedan expresados en la omnipresencia de todo tipo de máquinas encargadas de solventar cualquier posible necesidad humana y la producción de sistemas organizados autónomos, guiados por “cerebros electrónicos”, que regulan todo tipo de actividad al interior de las ciudades-domo en las que habitan los seres humanos. Como ya señalamos, sin embargo, es el novum moral el que tiene más importancia, por lo que volveremos sobre este una vez que debamos describir cuál es la alternativa y la forma en que Jarnés se opone a los “vicios” del mundo tecnocrático.

El conflicto que da inicio a la narración es la culminación máxima del proyecto del representante del grupo de ingenieros tecnócratas de la sociedad ficcional, el científico Fíror, quien crea un “cerebro de experiencias” capaz de fabricar cualquier creación humana, incluso arte, a partir de la combinación de infinitas variables que le permiten aprender por cuenta propia: “Mi objetivo es que ya no hagan falta nuestras ideas. Lograré que el Coordinador General y sus derivados y secundarios colaboradores planeen y construyan una máquinas investigadoras” (43). A medida que la narración avanza se

descubre que este invento llevaría eventualmente a la creación de “investigadores domésticos” capacitados para registrar cualquier deseo humano y cumplirlo rápidamente para sus amos.

El objetivo de Fíror se basa en un principio tecnócrata elemental ya estipulado con claridad por Scott y Veblen: disminuir el malestar y las responsabilidades derivadas del trabajo a través de una automatización generalizada del mismo. Las máquinas, en este sentido, serían las herramientas ideales para reducir la carga laboral de la masa humana. En la versión distópica, sin embargo, vemos una versión hiperbolizada del afán tecnócrata que termina por acabar con cualquier tipo de trabajo humano, eliminando de facto toda profesión, incluso la ingeniería, hasta entonces no tocada por ser la única capaz de regular a las máquinas.

El tema del trabajo es uno de los más importantes en la novela porque permite vincular la realidad social con el sistema político establecido por el modelo distópico. Para el protagonista, así como para el pequeño grupo de rebeldes que comparten sus inquietudes, autodenominados “filósofos”, la pérdida del trabajo y de la capacidad humana para desempeñarse directamente en relación con el mundo es la base de la degeneración moral de la sociedad, dado que: “¿Qué actos verdaderamente útiles podía emprender un hombre dentro de un mundo que todo lo daba resuelto?” (34).

La degeneración moral de los habitantes se produce a través del exacerbado acceso al placer y a la comodidad que se genera con la pérdida del trabajo. El fin de las profesiones, en el sentido de la lógica distópica, es algo positivo en cuanto todos los seres humanos prefieren invertir su tiempo en experimentar comodidad (“voluptuosidad”, en palabras del protagonista) en lugar de trabajar. El trabajo es considerado una actividad no deseable que debe ser evadida lo más posible, y ese es el principio lógico que sigue la novela, por lo menos hasta la introducción de los “filósofos”, el grupo rebelde liderado por el profeta/periodista Riel, suerte de gurú intelectual de la resistencia.

La justificación principal de Riel para argumentar a favor del mantenimiento de las profesiones es de orden moralista. Desde su punto de vista, la actividad laboral entraña cualidades deseables de la raza, como la curiosidad, el riesgo, el deseo de fama, la vocación y la popularidad (35), facultades que se pierden por completo en un mundo aletargado por la comodidad que se desprende del ocio extremo. En resumen, las dos posiciones contrapuestas, la de los ingenieros contra la de los filósofos, se alinean respectivamente del lado del progresismo tecnocrático y del humanismo esencialista.

En su revisión histórica de la evolución técnica, Mumford llama a este conflicto “la maldición del trabajo”, una problemática transversal a todas las culturas que de una u otra forma vincularon el trabajo con la actividad técnica:

¿Acaso resulta extraño que de tan deprimentes circunstancias surgiera no solo el sentimiento de que el trabajo era una maldición en si, sino que además la forma de vida más deseable posible sería aquella en la que unos mecanismos mágicos o unos robots realizaran por cuenta propia todos los movimientos necesarios, sin participación humana de ningún tipo? En resumen, la idea del autómatas mecánico que obedeciera todas las órdenes e hiciera todo el trabajo. (Mumford, 2010: 397)

La “maldición del trabajo” entraña, pues, la idealización del ocio y la comodidad, de la misma forma que la realidad de la pobreza genera el anhelo de la sobreabundancia también presente en la novela. Este es el pilar filosófico sobre el que se sostiene la tecnocracia de la narración: la máxima utilización de los recursos técnicos para proveer la mayor cantidad de “bienestar” posible en la forma de menos obligaciones y más placer. Los “vicios” generados por este sistema no están contemplados dentro del proyecto, convirtiéndose en el punto central de la crítica de los filósofos, quienes acusan constantemente de una peligrosa homologación falaz entre bienestar y ocio.

Desde el punto de vista de Mumford, el sueño del automatismo total es el sueño exclusivo del sujeto históricamente explotado, del obrero, del campesino y del esclavo, y no se corresponde con el de aquellos vinculados a las tareas intelectuales o espirituales del desarrollo humano:

La maldición del trabajo fue una aflicción real para quienes cayeron bajo el dominio de las técnicas autoritarias. Pero la idea de abolir todo trabajo, de transferir la habilidad manual sin el acompañamiento de la imaginación a una máquina cualquiera, solo podía ser el sueño de un esclavo, y delataba las esperanzas desesperadas pero faltas de imaginación de un esclavo, pues prescindía del hecho de que el trabajo que no se limita a los músculos, sino que abarca todas las funciones de la mente, no es una maldición, sino una bendición. Nadie que haya ejercido tal tipo de trabajo y disfrutado de sus recompensas albergaría semejante fantasía, pues equivaldría al suicidio. (Mumford, 2010: 397 - 398)

La sociedad distópica de la novela no cuestiona los avances técnicos sino que los justifica y potencia porque comparte la idea de que todo trabajo es un martirio y de que menos labor equivale a más placer. Los filósofos, por otro lado, justifican el trabajo por sus cualidades morales pero olvidan la realidad abusiva de sistema de patronazgo, los salarios y los derechos civiles. De hecho, en ningún momento Riel se refiere a las labores industriales ni reivindica los beneficios morales de la labor obrera; el trabajo en el que piensa el gurú es el que cultivan sus adeptos, centrado en la preservación de la historia, las

artes y la literatura, es decir, tareas intelectuales o de relevancia cultural, mientras que el trabajo físico queda sospechosamente fuera de la discusión.

Así, queda bastante claro que el tema del trabajo en la novela se encuentra polarizado en dos posiciones extremas y falaces: una, que considera toda actividad laboral como una carga que se opone a la felicidad humana, y otra que considera apriorísticamente que toda actividad laboral conlleva un crecimiento moral y espiritual. Esta oposición discursiva no es extraña en el proceder distópico, pero sí pone de relieve el hecho de que las críticas que se hacen a través de la ficción sobre la realidad contextual son tan ideologizadas como la realidad misma.

La sociedad “viciada” es aquella identificada con el sufrimiento popular, mientras que la crítica moral proviene desde una esfera que reivindica el trabajo como actividad noble sin entender ni hacerse parte del sufrimiento de los trabajadores. Se trata de una diferenciación no solo de clases, en donde los ideales ilustrados e intelectuales siguen, igual que en el siglo XVIII y XIX, desligados absolutamente del trabajo popular, sino, también, de una segregación política en donde, se intuye ya, los únicos aptos para gobernar serían aquellos que nunca han trabajado en su vida. Además de esto, resulta evidente que Jarnés está pensando en un sistema socio-moral bastante específico que se deriva de una diferente aproximación ideológica al uso de la técnica para oponerse al sistema distópico, pero ya volveremos sobre este tema cuando veamos la realidad de las comunas microtópicas al interior de la novela.

La anulación de las profesiones conlleva también la eliminación de la política por considerarla profundamente innecesaria e impráctica para el mundo ficcional. En este plano, el ordenamiento político se ciñe a los parámetros acomodaticios del proyecto tecnócrata, estableciendo un sistema de comunismo de consumo en donde, “mediante un maquinismo total en el que solamente trabajan los ingenios mecánicos, ha venido por sí solo el sueño comunista” (53).

Este comunismo, sin embargo, nada tiene que ver con la visión original de Marx. Teóricamente hablando, Marx se encontraría más del lado de los filósofos que de los ingenieros, dado que en su teoría existe un profundo rechazo a la forma en que la máquina debilita al ser humano: “[...] la época de la máquina consume esta alienación, y el hombre, habiendo él mismo producido la máquina, se encuentra ahora con que no es sino una rueda de la inmensa máquina y maquinaria capitalista” (Kostas, 1969: 75).

El problema radica, tal como lo explica Kostas, en que la presencia de la técnica en la forma de diferentes máquinas de producción no determina automáticamente una

equitativa distribución de las responsabilidades productivas de la población. En otras palabras, lejos de ayudar a equilibrar la balanza en favor de los desposeídos, la técnica perpetúa con más fuerza las injusticias asociadas a la maldición del trabajo a través del capital, la propiedad privada y la separación de las labores productivas:

La civilización técnica, que reduce el juego de la actividad humana al papel del obrero libre de vender su fuerza de trabajo a quienes poseen los instrumentos de producción en cuanto propiedad privada, que acusa hasta el extremo la contradicción entre las *fuerzas* productivas y las *formas* de la organización del trabajo y de la propiedad, que por consiguiente ensancha cada vez más la *base* de la vida social y estrechan cada vez más el *círculo estrecho* de quienes determinan las relaciones a la producción, la civilización técnica, decimos, impide el pleno y armonioso desarrollo de las fuerzas productivas y asfixia a los trabajadores industriales y las verdaderas posibilidades creadoras y sociales de la industria misma. (Kostas, 1969: 78)

En contraste, el susodicho “comunismo” de la novela, desprovisto de toda carga ideológica, lejos de atender y corregir coherentemente las problemáticas nacidas de la explotación obrera a través del abuso de la técnica, nivela a la sociedad en base a su acceso a la comodidad, creando una única clase burguesa sin ideales ni aspiraciones más allá de simplemente no hacer nada. Esta abulia ideológica es lo que nos lleva a cuestionar la vigencia del sistema político comunista de la novela, por lo que parece más ajustado referirnos a un sistema de administración tecnócrata sin filiaciones políticas específicas (planteamiento que se encuentra muy en sintonía con la eutopía original de Scott), en donde el sueño comunista de la reivindicación mediante la lucha de clases ha quedado por completo eliminado. A partir de esto es posible leer una interesante crítica respecto al anacrónico papel y la vigencia de la política en un sistema obsesionado con el progreso científico-técnico:

[...] puesto que gobernar solo significaba ejercer un trabajo profesional aburrido, aprobando conveniencias de fabricación o meditando el perjuicio de un nuevo invento. Trabajo que a nadie apetecía, cargo que se aceptaba por designación de los pocos que se molestaban en elegir, que no disfrutaba de ventajas, pero que tampoco exigía esfuerzos. (Jarnés, 1969: 62)

Si la sociedad es considerada una gran fábrica, el gobierno de la misma ha de hacerse de acuerdo a parámetros de la máxima eficacia, que en el mundo ficcional evidentemente solo pueden provenir de las máquinas y no los seres humanos, por lo que no existe ninguna verdadera necesidad de gobernantes de ningún tipo. Las ideologías, por tanto, se vuelven anacrónicas e innecesarias; vestigios sentimentales de poca monta que en nada aportan al desarrollo de las potencialidades humanas. Para la tecnocracia, el bienestar

acomodaticio y el acceso a productos de consumo equitativos para todos es, objetivamente, el “*One Best Way*”.

La técnica reemplaza a la política en la novela en la misma medida que las máquinas reemplazan a los trabajadores. Dado que las máquinas carecen de sentimientos y sensibilidades corporales, tanto el trabajo administrativo público como el físico e, incluso, el artístico, les resultan idénticos. La técnica nivela toda actividad humana, política incluida, a una serie de patrones lógico-rationales que, así como han transformado al mundo, pueden también transformar al ser humano, temor que comienza a volverse realidad a partir de la invención de los “investigadores” de Fíror.

La reacción de Kómel, protagonista de la novela, frente a la noticia del nuevo invento es de un malestar que no se alinea con ningún tipo de agenciamiento social en particular, sino que, más bien, apela a una sensación interna de orden esencialista. Contemplando tristemente a su familia sentada frente al audiovisor (símil bastante claro de la televisión), el ingeniero se cuestiona sobre la validez del sistema automatizado de comodidad absoluta que la humanidad ha creado: “Y los espectáculos del audiovisor, de aquel estupefaciente que nunca descansaba, que siempre, a cualquier hora, se inundaba de atractivos cuando alguien apretaba un botón. Un permanente sueño. Porque dormir y contemplar eran igualmente ausencia de mundo” (51).

La crítica a la televisión como un medio de control de masas capaz de embotar las mentes para no permitir su desarrollo y progresiva liberación es una de las referencias críticas extratextuales más claras de la novela. De forma similar, el protagonista también se manifiesta en reiteradas ocasiones a lo largo de la narración contra la promiscuidad sexual, simbolizada en su amoral hermana Xaga (50) y en el Hexágono, edificio destinado exclusivamente para encuentros sexuales casuales y sin ataduras, a los que juzga como “vicios artificiales” (49) que solo sirven para degradar más y más la fibra moral de la frágil sociedad humana.

Desde el punto de vista de Kómel, la mecanización progresiva de todas las actividades humanas genera vicios irremediables que minan las capacidades intrínsecas de la especie para obrar sobre la naturaleza y para relacionarse entre sí de forma espontánea. Esto explica por qué al momento de expresar sus ideales Kómel declara, de una forma casi romántica, querer “devolver al hombre los sentimientos, elevarle, sacarle de esa masa fofa y anodina y amorfa en que se está convirtiendo” (71), abogando implícitamente por un sistema social menos cómodo, pero más activo. Sin embargo, aun cuando aparentemente

su sensibilidad rebelde es correcta, sus ansias de violencia son juzgadas con rechazo por parte del pacifista gurú Riel.

Como en una suerte de rito de pasaje para dar claridad a sus ideas, Kómel es dirigido por Riel hacia un grupo de ermitaños que han abandonado las ciudades para vivir voluntariamente en el campo, liberados de los vicios de la técnica. El objetivo del anciano periodista es que a través de la experiencia de vivir en la naturaleza el protagonista sienta un despertar que lo alinee definitivamente con su causa y lo motive a compartir sus planes de reforma sociales futuras.

La relación entre lo natural y lo civilizado se ajusta a los parámetros generales del espacio distópico centralizado, similar a lo descrito en torno a *Escuela de Mandarines*: dos espacios diferenciados geográficamente y opuestos, solo que en este caso no existe un agenciamiento específicamente vinculado al espacio natural, como sucede con el Eremita. En cambio, la naturaleza, más en la línea filosófica de *Construcción 53*, contiene la “esencia” de la divinidad, en cuanto es la obra del mismo Dios lo que “despierta” a los habitantes a un estilo de vida microtópico que es descrito en la narración casi en tono costumbrista:

Los músicos ocupaban un estrado de madera. Los que no bailaban eran espectadores o formaban corrillos comentando sucesos de la pasada semana, propósitos para la venidera, el tiempo y las cosechas. Algunos, sentados a rústicas mesas al aire libre, jugaban con cartoncitos coloreados o con pequeñas fichas de hueso. Había unos puestos de refrescos, de dulces y de juguetes. Los niños alborotaban correteando entre las pareja, entre las mesas y por las calles adyacentes. (Jarnés, 1969: 140)

Durante la estadía de Kómel en el poblado ermitaño, que, para evitar cualquier ambigüedad en la lectura respecto a qué lugar debe representar, Jarnés bautiza “Ibérica” y ubica exactamente en la península española (127), podemos ver con claridad una serie de postulados antitecnocráticos insertos en la narración desde una posición ideológica específica alineada con los valores franquistas católicos y militares.

Dentro de esta microsociedad ideal la característica más importante tiene que ver con el desarrollo espiritual, aparentemente eliminado por completo en el régimen distópico. Los pobladores amigos de Riel se autodenominan “moralistas”, dado que: “[...] contamos con una moral idealista que nos eleva por encima de la masa sometida a la droga de la voluptuosidad material” (129). La elección de palabras no es casual; efectivamente estos personajes se consideran a sí mismos moralmente “superiores” al resto de la población y, por tanto, como los únicos capaces de transmitir los verdaderos “valores” olvidados por la utilización de las máquinas, proceso que comenzará “cuando empiecen a

sentir la enfermedad del hastío total, nosotros les daremos la medicina del espiritualismo” (129).

Se establece, así, un sistema de pupillaje doctrinal en donde los “mejores” deben instruir a los “peores” y devolverlos a un estado histórico específico de grandiosidad moral. Si agregamos a esta voluntad refundacional el hecho de que la microtopía está situada geográficamente en lo que solía ser España y que los valores promulgados por los habitantes se corresponden al conservadurismo moral más rígido y añejo de la Segunda República, la crítica de Jarnés comienza a tomar sutiles tintes ideológicos extratextuales que podemos identificar con los valores franquistas.

Kómel, uno de los aún no “despiertos” a la realidad del espiritualismo valórico, debe hacerlo mediante la adquisición de una serie de hábitos que coinciden precisamente con los promulgados por el nacionalcatolicismo. El primero de ellos es adscribir voluntariamente a la utilización del calendario y reconocer el día domingo como un día de fiesta en donde se imparte “una plática matutina” (140), debe saludar a sus compañeros con la palabra “*bosanna*” (144) y permanecer en silencio en momentos dados del día, como funerales (cristianos, también), en una actitud meditativa que solo puede ser identificada como de rezo (149).

A través de una serie de citas tomadas intertextualmente de *A Brave New World*, en donde astutamente nunca se utiliza explícitamente la palabra cristianismo, Jarnés sugiere que la alternativa más idónea a la oposición del vicio moral propiciado por la técnica es la oposición espiritual motivada por la religión: “*Dios no es compatible con las máquinas y la medicina científica y la felicidad universal*” (151). En otras palabras: “Riel pretendía revalorizar el espíritu revalorizando la idea de Dios a través de la angustia moral, primero, del sufrimiento después” (152). Por supuesto, una vez superada la angustia y el sufrimiento, lo que prosigue es el adoctrinamiento ideológico, proceso que Jarnés deja nuevamente de lado en el discurso de sus eutópicos habitantes.

El intertexto con Huxley es un recurso instrumental que Jarnés utiliza para otorgar legitimación histórica a sus propios planteamientos. Kómel se muestra escéptico ante el mensaje del autor inglés, pero sin duda reconoce que existen ciertas similitudes entre las sociedades de ambos, especialmente en lo que atañe a la administración del cuerpo y el “vicio” de la libertad sexual. La visión de Huxley, que es sin duda la inspiración basal de la sociedad distópica del autor español, era especialmente clara al momento de vincular sexualidad y progreso:

A medida que la libertad política y económica disminuye, la libertad sexual tiende, en compensación, a aumentar. Y el dictador (a menos que necesite

carne de cañón o familiar con las cuales colonizar territorios desiertos o conquistados) hará bien en favorecer esta libertad. En colaboración con la libertad de soñar despiertos bajo la influencia de los narcóticos, del cine y de la radio, la libertad sexual ayudará a reconciliar a sus súbditos con la servidumbre que es su destino. (Huxley, 2014:18)

Los moralistas de Jarnés pretenden reaccionar a esta inevitable degradación a través de la espiritualidad, revelando en el proceso una sórdida asociación manipulativa entre prácticas sociales y valores a través de la institucionalización del amor. En la sociedad microtópica de Riel, el amor “voluptuoso” y “vicioso” de la ciudad, exclusivamente centrado en el placer sexual, es resemantizado a la luz de la práctica específica del matrimonio. Esto quiere decir que la sociedad microtópica al interior de la novela, a diferencia de la distópica inspirada en la liberación sexual profetizada por Huxley, sigue un sistema de composición familiar extremadamente conservador que mantiene, entre otras cosas, roles de géneros claros y rígidamente establecidos:

Pero dos clases de amor, ambas dulcemente melancólicas: un amor abstracto a la Esperanza, al Infinito, y otro concreto al hombre, a un hombre ideal, místico y asceta, tierno y heroico, duro y cariñoso, en cuyo espíritu Sanía se quedaba insignificante, absorta y sumisa, como en adoración. [...] Y el anhelo de Sanía, entregando su cuerpo y su alma para un hombre que dignificaría su existencia por el amor, ante el sol y las tinieblas, ante el mundo y el Universo y el Infinito. (Jarnés, 1969: 153)

Como se puede desprender del párrafo anterior, la mujer en la narración puede tomar dos formas: o se identifica con el arquetipo de la “virgen pura” que no puede ser corrompida por los “vicios” de la comodidad (como la hermana menor del protagonista, Tinia), o con el rol del objeto amoroso, como sucede con Sanía, responsable directa del “despertar al verdadero amor” de Kómel y su consiguiente alineación valórica con las propuestas de los filósofos. Huelga decirlo, ambas representaciones son extremadamente reaccionarias, prototípicas y niegan cualquier autonomía propia a las mujeres de decidir por ellas mismas, siendo representadas solo en la medida en que resulta útiles para los hombres de la narración.

De esta forma, las mujeres existen solo para reforzar las características masculinas que Jarnés busca resaltar. En la mayoría de los casos, ambas funciones se cumplen al mismo tiempo, pues la inspiración de las “mujeres modelo” permite al hombre acceder a una realidad trascendente que le es en principio negada (presumiblemente porque los hombres no se encuentran habilitados para sentir). En este sentido, la sensibilidad femenina es representada en sintonía con los ideales moralistas del grupo microtópico de Riel. De hecho, todos los “rebeldes morales”, salvo el propio gurú que actúa como una

suerte de iluminado asexual, o son mujeres o son hombres acompañados por mujeres. En cualquier caso, esta predisposición moral del género femenino es solo representada en la novela como un medio de evolución del protagonista, no como una voluntad agenciada propia, por lo que debemos considerarla siempre como un recurso instrumental subsidiario a las propuestas morales de Riel.

Tras el descubrimiento de Kómel del “verdadero amor”, que se produce de una forma absolutamente romántica a través de la lectura de un libro de poemas de Sanía, este decide abandonar las prácticas liberales instauradas por el sistema tecnocrático y declara su fidelidad monogámica absoluta a su mujer, quien a su vez lo recibe con los brazos abiertos y desde entonces se convierte, de una forma bastante apresurada, incluso para el ritmo acelerado de la narración, en un personaje absoluto y completamente sumiso a los intereses de su compañero masculino: “Yo haré lo que me mandes. Yo estoy en tu dulce cárcel, ya lo sabes. Mi destino es el tuyo” (161).

La declaración monogámica de Kómel es suficiente para que Sanía, desde ese momento en adelante, deje de lado cualquier agenciamiento propio, como mujer o como individuo. La base de esta unión encuentra su correlato en el símil matrimonial establecido en el aldea como un ritual tradicional en la misma línea cristiana de los funerales, los saludos y los rezos dominicales:

- Hemos comprendido la diferencia entre el instinto y el amor. Y cada vez son más raras las inclinaciones puramente placenteras, porque provocan hastío.
- ¿Las otras no? Las del amor, quiero decir.
- No. Por eso celebramos con una especie de ceremonia muy simple, y con festejos, cada unión en permanencia, lo mismo aquí que en la ciudad. (Jarnés, 1969: 141)

La lógica conservadora de la aldea vincula directamente el amor al matrimonio, y el matrimonio al establecimiento rígido de un sistema monógamo de subordinación de la mujer al hombre. Si bien Kómel nunca le exige a Sanía que se comporte como su subordinada, sí valora y refuerza las actitudes pasivas que le corresponden como mujer, apoyándolo y potenciándolo a él, siendo, en el mejor de los casos, apenas responsable de mantener viva la vaga e ingenua esperanza de un mundo mejor controlado no por las máquinas, sino por el patriarcado.

Este período de contacto con el proyecto microtópico es el momento de la narración en que el protagonista adquiere el sistema de valores conservador que Jarnés desea proyectar sobre la sociedad viciada. Gil Casado señala que este sistema se “ajusta a una concepción romántica” en donde el protagonista siente “nostalgia por lo esencial y

primitivo del ser” (1990: 368), representado en este caso como un regreso a un momento de establecimiento moral más “puro” que el permitido por la sociedad tecnocrática. Dada la gran cantidad de sugerencias en torno al territorio en que se desarrolla la acción (Ibérica), como también a la enorme proliferación de simbología y rituales cristianos y la presencia de un sistema de valores que podemos identificar con un catolicismo conservador, es factible pensar que la crítica social propuesta por Jarnés en su novela está elaborada desde una añoranza a la supuesta Edad Dorada moral del primer franquismo.

La aplicación del plan económico estabilizador español se inició en 1959. Esta novela, publicada 10 años después de dicho evento, busca reflejar una serie de repercusiones generalmente no visibles (y ciertamente, bastante discutibles) dentro del marco general de bonanza económica e industrialización del país. El rechazo moral de Jarnés al ocio y al consumo es un rechazo a la actitud general del pueblo español, quienes por fin, tras una dura sequía cultural y económica, pudieron ver a partir de los años 60 un relajo en las políticas autárquicas del régimen, lo que les permitió un gran acceso a bienes de consumo y comodidad de diversa índole, entre los que se destaca el famoso Seat 600, símbolo de la nueva clase burguesa española nacida gracias a la amplitud de trabajos propiciados por los sistemas terciarios.

A la crítica se le contrapone la proposición de un regresionismo moral a un estado ordenado por un sistema de valores conservador y rígido. Mencionamos con tanto énfasis la presencia de elementos católicos dentro de la novela porque su relevancia fue absoluta durante el gobierno de Franco, especialmente durante la primera etapa en que la censura religiosa operaba en todos los niveles y muchos rituales religiosos, como los matrimonios, los divorcios y los bautizos, se hicieron parte forzosa de la cotidianidad civil de la población.

Es a esta sistematización ideológica a la que aspira Jarnés. El vínculo entre la añoranza por el franquismo conservador a ultranza y la anécdota de la novela se produce a través de la idealización romántica de dos valores centrales: el amor y el heroísmo. Del amor y su manipulación para generar sistemas de control y subordinación de género ya hemos hablado, por lo que a continuación nos referiremos al segundo elemento moral importante de la narración.

La presencia del heroísmo como valor constitutivo de la sociedad ideal imaginada por Jarnés comienza a tomar forma una vez que se completa el temido invento de Fíror y todas las casas de la ciudad comienzan a adquirir “investigadores domésticos”, máquinas capaces de leer los deseos materiales de las personas y hacerlos realidad en cosa de minutos.

Este evento, que en la narración es representado como de extrema gravedad dado que facilita el acceso al “vicio”, apresura la necesidad del restablecimiento moral-social para Kómel, por lo que una vez que deja el campamento microtópico de los filósofos, el ingeniero comienza un proceso de transformación de pensador en hombre de acción, o lo que es lo mismo, de poeta en héroe romántico.

Si el previo aprendizaje doctrinal del amor y la espiritualidad estaban empapados de catolicismo conservador, los valores heroicos que Kómel manifiesta durante la última parte de la novela se ajustan a una idealizada visión del quehacer militar. Así, la espiritualidad católica, pura y casta, vinculada a un amor igualmente idealizado, se ve respaldada por un militarismo romántico-heroico que mezcla, en gran medida, ambos aspectos en una suerte de gesta épica que Jarnés propone en la narración como la síntesis remedial necesaria para oponerse a la apatía generada por el acceso desmedido al confort.

Esta narrativa de heroísmo militar recuerda a un momento anterior de la literatura española que Gil Casado, al buscar un referente válido para la novela de Jarnés, describe someramente como “la literatura escrita en los años que siguen al triunfo del general Franco” (1990: 368). Efectivamente, la reivindicación moral de los principios militares por sobre las preocupaciones sociales e, incluso, la justificación de la existencia militar como parte constitutiva de la sociedad española en su conjunto, fue una temática más que presente en algunas novelas de autores que suscribieron al falangismo, como García Serrano, Agustín de Foxá y Benítez de Castro, entre otros.

El procedimiento narrativo que Jarnés sigue en su obra es equivalente al de las novelas que resaltaban abiertamente la lucha militar como una gesta heroica, solo que en lugar de enfrentar al pueblo español en una guerra divisoria, el autor imagina una lucha abstracta contra una realidad contextual moralmente degradada, focalizando evasivamente sus esfuerzos contra las máquinas, cuando es perfectamente argumentable que los responsables últimos de la degeneración son los propios seres humanos.

En síntesis, se trata de una crítica, a través de la ficción distópica, de un país que cada vez se aleja más y más de aquellos “valores” idealizadamente románticos y heroicos propios de la mística franquista conservadora que el autor considera centrales para la constitución social nacional. En caso de que cupiese alguna duda de la bastante evidente actitud ideologizada de los principios morales de Jarnés, vale la pena destacar algunos ejemplos de su prosa periodística, como esta, en donde defiende las ventajas morales de contar con un ejército formado por ciudadanos dispuestos a luchar por sí mismos y no esperar que otros, comprados o contratados por medios económicos, actúen por ellos:

Cualquier solución, antes que pensar en la hombría de defender la propia libertad, la de su sociedad, la de la Patria, personalmente, valientemente unidos todos los ciudadanos. El argumento expuesto por el remitente de esa «carta al director» contra el Ejército profesional es el enorme costo que supondría. Sí. Ciertamente, pero hay otra más importante razón: la dignidad. El coste es un concepto comercial, en consonancia con las ideas materialistas que nos acobardan. La solución de una defensa contratada solo puede nacer en cerebros aburguesados, prontos a pagar protección.

Una sociedad que pide guardaespaldas es una sociedad decadente. Una sociedad tiene que defenderse a sí misma, con sus propias fuerzas; no entregarse al supuesto ímpetu de hombres pagados para combatir por la comodidad de quienes les pagan. (Jarnés, 1983: 20)

Aun cuando esta columna es casi 15 años posterior a la publicación de *Las Máquinas*, palabras como “comodidad”, “materialistas” y “sociedad decadente” siguen formando parte del léxico habitual del autor. El problema de vivir en una “sociedad cobarde” que “compra” su seguridad es equivalente al de vivir en una sociedad acomodaticia donde no se requiere actividad ninguna por parte de la población. El remedio, por tanto, ha de ser equivalente: ambas sociedades requieren un nuevo tipo de ser humano, más íntegro, noble y consciente, pero por sobre todo, guiado por valores pensados para engrandecer a la especie humana. Es en este sentido, como ya hemos apuntado, que lo militar, junto a lo espiritual y lo intelectual, viene a formar parte central del proyecto de sociedad ideal que imagina Jarnés:

Nosotros hacemos de la milicia un culto a la Patria y nos esforzamos por impregnar de patriotismo a los ciudadanos que pasan por las filas de los Ejércitos. Y al mismo tiempo les adiestramos para defenderla. Pero el patriotismo que sólo anida en la voluntad nunca será suficientemente vigoroso si no se afirma también con la memoria y el entendimiento, es decir, aunando las tres potencias del alma. [...] Memoria, entendimiento y voluntad, las tres potencias del alma. Para la enfermedad de la ignorancia el alma tiene su farmacia en las bibliotecas. (Jarnés, 1985: 19)

El protagonista de *Las Máquinas* va reuniendo, a lo largo de la narración, las “tres potencias del alma” que Jarnés propone: la memoria cultural ya la posee al comienzo de la narración, pero la reafirma a partir del contacto con Ibérica y las antiguas prácticas de la lectura y la escritura; el entendimiento marca el proceso de evolución del protagonista durante la segunda parte de la narración en donde la experiencia comunitaria y el aprendizaje de las artes y los rituales cristianos lo llevan a comprender un sistema de valores “ideal” y, por último, la voluntad, como lo sugiere Jarnés, es adquirida durante la última parte de la narración a través del ejercicio de la acción militar.

El proceso de aprendizaje y evolución de Kómel, tal como lo hemos planteado aquí, se corresponde a la visión del soldado ideal, firme en los tres puntos centrales de su

constitución: moralmente inquebrantable, culturalmente nutrido y, más importante que todo lo anterior, dispuesto a actuar de forma violenta, si es necesario, en la defensa de sus ideales. Esto, que en la novela es narrado como un proceso de toma de consciencia romántica, adquiere hacia el desenlace de la misma, tintes épicos que explican en gran medida la transformación final del protagonista.

Cuando el grupo de rebeldes decide emprender una cruzada militar contra las máquinas, Kómel es nombrado, en el acto analógico más claro y evidente de toda la novela, el “Caudillo” (referencia nominativa directa a Franco) de las nuevas fuerzas militares rebeldes, resaltando en todo momento su importancia personal para el éxito de la empresa. Incluso Riel, pacifista por naturaleza, le entrega su apoyo, sugiriendo al mismo tiempo la relevancia histórica de Franco para España: “Sí, Kómel. Yo también confío en usted. Desde hace milenios hemos aceptado y apoyado las causas justas de los caudillos” (206).

A partir de aquí Kómel es absorbido por la personalidad del líder militar y la novela se convierte en una detallada descripción de las diferentes prácticas y estrategias que los rebeldes ponen en marcha para resistirse a la opresión técnica de las máquinas. Quizás lo más interesante del proceso, sin embargo, es la forma en que Kómel pasa de ser un romántico idealista a un hombre de estricta acción, práctico y calculador, haciendo uso de un poder militar autoconferido que lo lleva, incluso, a tomar decisiones políticas autoritarias en un mundo donde la política ha sido por completo derogada como inútil.

Todos los demás habitantes que conforman el grupo rebelde se muestran sumisos a Kómel y acatan sus órdenes sin cuestionarlas; de nuevo, resaltando su papel como líder militar absoluto. El liderazgo que se le atañe al protagonista, sin embargo, va mucho más allá de lo estrictamente bélico, hecho que queda en máxima evidencia al constatar cómo hacia el final de la novela los papeles de relación jerárquica entre Riel y Kómel se han invertido: en un comienzo era el anciano quien le enseñaba al joven revolucionario el camino espiritual y moral que debía seguir, pero llegado el momento de tomar partido y actuar, es Kómel quien le dice a Riel cómo debe comportarse y qué debe hacer.

Escuche, Riel: siento mucho lo que voy a decirle, pero he constituido una especie de gobierno rebelde y somos las únicas autoridades humanas en la Tierra. He declarado el estado de guerra y no puedo ser blando ni si quiera con mis mejores amigos. Le ruego que acepte voluntariamente las órdenes o tendré que emplear la poca fuerza de la que dispongo. (Jarnés, 1969: 222)

El hecho de que Riel, quién durante toda la novela ha sido caracterizado como el hombre más sabio de la Tierra, obedezca a Kómel, le da a este último un poder implícito sobre la nueva sociedad ideal que pretenden fundar. Así, hacia el final de la novela podemos atestiguar que Kómel ha sido construido moral, espiritual, cultural y militarmente

para gobernar una nueva sociedad basada en los principios sociales de un autoritarismo militar y conservadurismo social católico-cristiano; principios, sino idénticos, por lo menos inspirados en aquellos promulgados durante la etapa autárquica del franquismo español.

Siguiendo con esta caracterización, la novela concluye con la infiltración de Kómel en el Coordinador Interplanetario ubicado en los Himalayas desde dónde da orden a todos los habitantes del mundo de abandonar las ciudades. Tras la migración masiva al campo, el protagonista manda a las máquinas destruir la civilización y cualquier tipo de adelanto técnico, ciudades incluidas, devolviendo a la humanidad a un estado primitivo casi prehistórico, sin conocimientos ni herramientas para defenderse frente al mundo natural.

El desenlace de la novela es especialmente confuso, dado que parece ir en contra de su propio punto de vista. Como ya lo adelantábamos en un comienzo, el centro de la crítica de la obra de Jarnés no es contra las máquinas *per sé* ni contra la civilización que estas han creado, sino contra la degeneración moral derivada del conformismo y la comodidad. Opuestos a estos vicios, el autor rescata una serie de valores, que si bien podemos criticar como cristalizaciones ideológicas de diferentes instituciones autoritarias, en esencia buscan una restitución espiritual y esencialista (si bien conservadora y sumisa) del ser humano.

La premisa de la novela pretende, por lo tanto, extraer un efecto crítico de la confrontación entre los personajes morales y el entorno materialista, lógico y racional, pero el desenlace de la narración anula este efecto casi por completo. Tal como señala Gil Casado: “[La novela] parte de preocupaciones ecológicas, culturales, genéticas y sociales, ciertamente válidas. Sin embargo, la solución propuesta deja mucho que desear, como lo deja toda, o casi toda esta literatura. [...] La proposición es sobremanera falsa. Aparte de coincidir con una ideología peligrosamente reaccionaria” (1990: 367).

No se trata solamente de que una regresión voluntaria a un estado pre-técnico sea bastante cuestionable e inverosímil en términos extratextuales, sino que dentro de la composición misma del texto (en lo que Doležel llamaría su texto-C) la definición del ser humano cambia súbitamente de *homo sapiens* a *homo faber* sin aviso previo:

Kómel se enfurece de repente. Arranca el hacha de las manos del muchacho, la golpea contra un pedrusco hasta machacar la tira de piel y separar las dos partes, que arroja lejos, con fuerza tremenda, como si quisiera enviarlas a otra galaxia. Luego se enfrenta con el atemorizado Seol: - ¡No lo repitas! ¡Nunca más! –le grita–. ¡No vuelvas a inventar nada! Hay un largo silencio. Las manos de Sanía se posan apaciguadoras en un brazo de Kómel. Ella lo había dicho. Comienza otra espiral... (Jarnés, 1969: 290)

Esta idea pesimista del “espiral” se reafirma con un epílogo en donde un grupo de científicos encuentran un magnetófono que contiene el grueso de la narración, compendiado en una suerte de gesta, que es desechado sin mayores miramientos como “simples patrañas” (291). El problema con este desenlace es que contradice los mismos principios que Jarnés defiende como esenciales para resistir la negativa influencia de la técnica sobre los seres humanos, menguando inmediatamente el efecto crítico que se desprende de la distopía tecnócrata. Porque, ¿de qué sirve toda la voluntad de acción y reivindicación moral de la esencia espiritual humana en un universo técnico que es por definición determinista? La repentina caracterización del ser humano como *homo faber* llega muy tarde en la narración, de tal forma que parece inverosímil que Kómel, en calidad de ingeniero y estratega militar, o Riel, filósofo y gurú ancestral, no hubieran dado con esa característica esencial antes de llevar a cabo su plan de regresión contracultural.

Tampoco sucede aquí lo que en *The Handmaid's Tale* en donde el epílogo futurista funciona para poner en perspectiva los valores defendidos a lo largo de la novela-testimonio como absolutos, otorgando una nueva capa metacrítica a la lectura. En el caso de Jarnés, el conocimiento propuesto por la narración es desechado de forma apriorística por parte de los receptores del futuro simplemente por prejuicios infundados, por lo que ni si quiera existe una evaluación del contenido y una resolución acorde a este que permita plantear una lectura crítica sobre los propios actos de resistencia contracultural propuestos a lo largo de la narración. En otras palabras, la novela se reduce a explicitar que el ser humano está destinado a ser dominado por la técnica porque simplemente tal es su constitución ontológica, traicionando por completo el punto neurálgico de la crítica de la novela.

Así, y a modo de síntesis, podemos decir que aún con las evidentes falencias en la conclusión, *Las Máquinas* es una interesante novela que entrega una visión distópica del contexto tecnocrático occidental y español hacia principios de los años setenta, manteniendo un enfoque de crítica moral que, por lo general, solo se presenta de forma implícita en este tipo de narraciones. La novela muestra en perfecto detalle la elaboración de un novum por completo retórico, sin casi ningún tipo de sostén físico explícito, dado que: a) si bien las máquinas de la narración son bastante avanzadas, nunca dejan de ser herramientas y b) el cambio moral que moviliza toda la acción de la novela no es instaurado sobre la sociedad de forma externa por las máquinas, sino que es asimilado internamente como una evolución natural de la especie humana.

Este particular “novum moral” es lo que en última instancia permite a Jarnés llevar a cabo una restitución de los valores conservadores y tradicionales del franquismo nacionalcatólico, haciendo de esta una obra contingente para su tiempo, si bien atípica dentro del canon por coincidir con un paradigma valórico anterior, anacrónico e ideológicamente totalitario. Es por esto que consideramos a esta novela una “contra utopía conservadora”, término que recuperamos de la reflexión de Mannheim en torno a la ideología, que se disfraza de distopía para restituir los principios fundacionales del franquismo a partir de una revalorización de los mismos mediante una crítica ideologizada de la sociedad referencial.

Las Máquinas, por tanto, representa un muy buen ejemplo de aquél elemento discursivo que describimos como “transideología” al referirnos a la ironía distópica; a saber, la capacidad de un producto literario de mantener una neutralidad potencial frente a los diferentes discursos políticos y sociales de poder que determinan la constitución de la sociedad, pudiendo optar por moverse entre unos y otros indistintamente dependiendo de la voluntad escritural del autor. Jarnés fue capaz de ver el potencial de lo distópico para explorar su propia visión de mundo y lo aprovechó para expandir la ideología a la que suscribía. Si la novela carece de méritos escriturales, como lo sugiere efectivamente Gil Casado al condenar su exagerada premisa y sobrecargada prosa neorromántica, podemos decir que, al menos, aprovecha las herramientas del modo distópico de forma efectiva y presenta una crítica contextual poco frecuente que vale la pena considerar aunque sea para contrastarla con otras obras del periodo.

Esto es justamente lo que haremos a continuación, pues aun a pesar de su atipicidad, la obra de Jarnés se hace parte de un sentimiento general de rechazo a la desmesurada influencia de la técnica en la vida del ser humano, opinión que era también compartida por otros escritores del período.

6.2. *Tecnocracia y existencialismo en Los papeles de Ludwig Jäger de Jorge Ferrer-Vidal*

Los papeles de Ludwig Jäger, del catalán Jorge Ferrer-Vidal, tiene muchos elementos en común con *Las Máquinas*, especialmente en lo que se refiere al rechazo de la técnica por sobre la realidad esencial del ser humano, pero también atiende a dos temas específicos que en la novela de Jarnés se encuentran eclipsados por la discusión moral: las consecuencias de la mecanización social y el problema del sentido humano en un mundo guiado por y para las máquinas.

Tanto en la novela de Jarnés como en otras analizadas con anterioridad (*El contrabandista de pájaros*, *Construcción 53*) los aspectos políticos de la organización tecnócrata y los aspectos religioso-espirituales derivados de la misma tienen una presencia importante que, hasta ahora, no habíamos podido atender con la precisión adecuada. En este sentido, el claro foco e inusual interés por profundizar en temas de relevancia filosófica presente en la obra, nos permitirá explorar una serie de tópicos relativos a la tecnocracia que, de una u otra forma, se expanden igualmente por todo el universo distópico español.

Jorge Ferrer-Vidal fue un autor prolífico y diverso que exploró, a lo largo de más de cuarenta años de carrera literaria, una gran gama de géneros y formatos diversos que le significaron un estimado reconocimiento, especialmente en el ámbito narrativo en donde se desarrolló con mayor fruición, obteniendo muchos premios desde el comienzo mismo de su actividad como novelista (*Caza mayor*, premio Ciudad de Oviedo, 1961; *Historias de mis valles*, premio Selecciones de Lengua Española, 1964; *El racimo de uvas*, premio Ateneo de Valladolid, 1968) y, también, como cuentista (*Sábado, esperanza*, premio Café Gijón, 1960; *Los Iluminados*, premio Editorial Ánthropos, 1993).

Nacido en 1926 dentro de una familia perteneciente a la aristocracia catalana (fue nieto de Luis Ferrer-Vidal y Soler y bisnieto de José Ferrer y Vidal), que durante la guerra civil vivió serios apuros económicos y sociales, Jorge Ferrer-Vidal se licenció en la escuela de Derecho de la Universidad de Barcelona el año 1949 y, mucho después de haber iniciado su carrera como escritor, en Filosofía y Letras el año 1975. Durante ese largo trecho y hasta el año de su muerte en el 2001, Ferrer-Vidal, perteneciente a la denominada “generación del 50”, escribió más de dos centenares de cuentos, dos libros de poesía, varias novelas cortas destinadas a públicos juveniles (*Andrésín y los topos*, 1986; *Ramoncete y la gorda*, 1987) y más de una decena de novelas entre las que se cuenta *Los papeles de Ludwig Jäger* (1974), única novela “de anticipación”, como fue calificada en su momento, que trata el tema de la organización social y política humana a la luz de la tecnocracia imperante en la época.

Caracterizado como dueño “de una prosa vigorosa y dotada de gran personalidad, con la que afronta temas muy dispares, con una evidente seguridad y dominio literario” (S.N., 1976: 14) la crítica y la prensa especializada de la época coincidieron en valorar su trabajo como especialmente original, caracterizándolo como “un narrador de sólido oficio, con evidente facilidad caracterizadora, descriptiva y expresiva, capaz de transmitir al lector una emoción viva ante el espectáculo de los seres humanos que convoca para que se muevan en sus tramas” (S.N., 1977: 78).

La buena recepción general por parte de la crítica, además de la vasta experiencia y la gran cantidad de premios literarios que el autor se adjudicó a lo largo de su vida pueden llevar a una conclusión equivocada respecto a la trascendencia del catalán en el panorama literario ibérico. De forma similar a García-Viñó, aunque sin las polémicas extraliterarias que le dieron fama al sevillano, Ferrer-Vidal mantuvo a lo largo de su carrera un perfil bajo, al menos en lo que a novela se refiere, frente a nombres más conocidos como Cela o Delibes: “[...] el buen hacer de Jorge-Vidal, que no obstante su excelente condición narradora, como demuestra una vez más en «Los papeles de Ludwig Jäger» (Plaza-Janés), relativo vivaqueante entre la ficción y el humanismo, no logra cimentarse en el panorama [...]” (S.N., 1975: 26). Por esta razón no es raro que su nombre sea ignorado o muy brevemente resumido por parte de los historiadores de la literatura, generalmente enfocándose más en su labor como cuentista que novelista.

Dentro de la producción novelística del catalán, de tono intimista, subjetivista y poética, *Los papeles de Ludwig Jäger* destaca como una narración particular, marcada por una voluntad de crítica social que se sirve de un utopismo escéptico que toma sus mayores inspiraciones de Orwell y *1984*. Es así que a continuación analizaremos la novela de un autor, que si bien obtuvo solo comentarios y revisiones positivas en su momento, con el tiempo se ha visto relegado por completo al olvido académico a pesar de la estimable recepción y valoración de su trabajo:

[...] [Ferrer-Vidal] nos sorprende hoy con esta novela fascinante, profunda y casi siempre estremecedora en la que realiza una lúcida penetración sobre los peligros que entraña la tecnificación y el autoritarismo para nuestra sociedad futura. [...] Para que la parábola sea perfecta, Ferrer Vidal nos introduce en la trama y finalmente la resuelve con una referencia al autoritarismo total, que puede incluso superar el peligro de la tecnología, con su culto supremo al “yo” y el abandono de la más mínima esperanza de libertad y autodeterminación. (S.N., 1975: 11)

Lo primero que es necesario hacer notar en un análisis sobre *Los papeles de Ludwig Jäger* es su clara vocación antiutópica (posición poco frecuente dentro del panorama distópico español de la época); influencia que es delatada en las propias palabras con las que el autor resume su trabajo en el marco de la presentación oficial de la novela por Plaza-Janés:

Ferrer Vidal definió «Los papeles de Ludwig Jäger» como novela de anticipación, aunque él dijo que prefería llamarla «novela antiutópica». Se refirió a las novelas utópicas que en el pasado intentaban crear escenarios para la vida ideal y señaló que este tipo de obras desapareció con el siglo XX, para dar paso a la novela antiutópica. Sin perder la esperanza – manifestó– debe llegarse a la conclusión de que la técnica es buena siempre que sirva para conseguir la felicidad. (S.N., 1974: 57)

De las palabras de Ferrer-Vidal se desprende un evidente conocimiento y voluntad por conectar su propia novela con la tradición distópica anglosajona. En este sentido, de las tres distopías clásicas que sirvieron como modelos para los autores españoles de esta época (*Las Máquinas*, por ejemplo, está indudablemente marcada por la metareferencialidad de *A Brave New World*), *1984* es la única del trío que ha sido históricamente caracterizada como antiutópica en atención al pesimismo inherente de una narración que no permite la redención del protagonista como agente contracultural.

En concordancia con esto, la novela de Ferrer-Vidal sigue bastante de cerca el proceder distópico orwelliano, cambiando, eso sí, el contexto de entre guerras a uno de carrera tecnológica, y reemplazando la violencia y opresión del Partido Único por la eficiencia y la asepsia de la sociedad hipertecnificada de Kammenshort. La más clara similitud entre las dos obras lo encontramos en el reemplazo del Gran Hermano por el Gran Ordenador, novum principal de la narración. Ambas figuras, en términos simbólicos, operan de forma similar y con el mismo objetivo de mantener y preservar *ad aeternum* un estado de dominación social basado en preceptos lógicos trastocados que los facultan para reprimir a la sociedad con absoluta impunidad. La gran diferencia estriba, sin embargo, en que mientras el Gran Hermano es una extensión panóptica de un poder intangible y coercitivo basado en la manipulación discursiva de preceptos ideológicos, el Gran Ordenador representa el centro organizador de un nuevo tipo de estado social basado exclusivamente en la administración material. En otras palabras, el discurso distópico que Orwell imponía en su novela a través de la manipulación del lenguaje, los falsos silogismos y el establecimiento de una ideología doxológica, en el caso de *Los papales de Ludwig Jäger* es establecido simplemente a través de la validación política del proceder tecnocrático en todos los procesos de la vida, tanto en lo público como en lo privado.

De esta forma, Ferrer-Vidal opone en su novela, a través de una representación de uso y abuso, el dominio social establecido a través del autoritarismo con aquél propiciado por la tecnocracia, algo que tiene muchísimo sentido con su contexto escritural y que no habíamos podido analizar con detenimiento en el caso de *Las Máquinas* por encontrarse el tema político sospechosamente esquilmado en la novela.

El tema de la política como una técnica de control social, si bien posee una gran relevancia en sí mismo, también permite el acceso a un segundo problema igualmente importante: la pérdida de la esencia humana. Se trata de algo que ya habíamos mencionado con anterioridad, y que, de hecho, hemos argumentado, es transversal a toda obra distópica en mayor o menor medida, pero que toma un cariz particularmente específico al

contrastarlo a la luz de las prácticas tecnocráticas, pues, el ser humano, lejos de trascender su esencia física, como sucede en *Neuromancer* y el *cyberpunk* en general, es atada a ella a un extremo tal de sacrificar cualquier otro tipo de expresión de su propia identidad. Se trata, en otras palabras, de una hipérbole trastornada de los principios filosóficos del materialismo histórico, que asociados a los ideales progresistas españoles de la época, cuajan en una tecnocracia no solo alienante, sino inmanentista hasta el punto del absurdo y el vacío.

La narración de la vida del homónimo protagonista titular Ludwig Jäger, que compone el grueso de la narración principal, está enmarcada a modo de caja china por una supra narración que la contiene en la forma de un prólogo y un epílogo redactado por “Karlheim Monzewski, Gran Canciller de la Confederación Europea de los Territorios Orientales de Shopenor, Aublaguerath, Roverania, Reinemacke, Tüberkaldi, Reingstand, Dublevnei, Godowalzburg, Hertumeishield y Wandersunt” (Ferrer-Vidal, 1974: 5), quién, como representante político de una macrodistopía posterior a la representada en la anécdota, otorgará una segunda visión de los acontecimientos narrados en la novela que acercarán a la obra de Ferrer-Vidal a lo que Moylan denomina “distopía crítica”. Volveremos sobre estos elementos hacia el final del análisis.

La anécdota principal de la novela está redactada en la forma de una memoria pensada para la posteridad y narrada en primera persona por el propio protagonista, Ludwig Jäger, quien primero se dedica a introducir la sociedad distópica de Kammenshort (de clara inspiración germánica), en donde todos los sistemas de producción y control social se han agrupado, de una u otra forma, en la simbólica y autoritaria figura del Gran Ordenador.

Ya en las primeras páginas de la narración podemos ver como Ferrer-Vidal se esmera en representar una sociedad organizada en torno al control y la administración perfecta de la máquina:

El Gran Ordenador, uno de los cerebros electrónicos mejor concebidos en el mundo, extiende su vasta red de terminales por todo el territorio, de modo que cada habitante del Ducado posee su terminal propio, por medio del cual los ciudadanos, sin distinción de sexo ni edades, reciben a las seis de la mañana de cada día su telegrama de instrucciones. (Ferrer-Vidal, 1974: 17)

Las similitudes con *Las Máquinas* son evidentes; primero, el novum principal de la novela es un “cerebro electrónico” capacitado para administrar perfectamente todas las actividades de la población, segundo, el nivel técnico alcanzado es tan alto que todos los individuos pueden y, de hecho, deben hacer uso de este y, tercero, la presencia de las

máquinas ha llegado a cambiar para siempre la forma en que el ser humano interactúa entre sí y con el resto del mundo.

Estas, que constituyen todas características estructurales propias de las distopías tecnocráticas, tienen sin embargo diferentes efectos y objetivos sobre las sociedades ficticias. En el caso de la obra de Jarnés, las máquinas existen para traer comodidad a los seres humanos, lo que a su vez provoca una progresiva degeneración moral de la sociedad pero no afecta al sistema de orden político, mientras que en la novela de Ferrer-Vidal la función de las máquinas es la de administrar políticamente, lo más perfecta y eficientemente posible, todas las actividades, privadas y públicas, del cuerpo social, lo que a su vez lleva a un tipo de degeneración diferente y, por lo tanto, a una crítica menos moral y más política, de la que se deriva posteriormente una segunda crítica de corte metafísico.

Para adentrarnos en los dos temas que guían este análisis, vale la pena comenzar caracterizando el espacio social distópico principal de la narración. Kammenshort es, en gran medida, una hipérbole irónica de los ideales tecnocráticos que se sostiene sobre la aplicación del principio lógico de la “racionalidad social”:

Un amplio sector del público cree que los tecnócratas harán reinar la técnica “pura”. La pretendida tecnocracia es nociva no tanto por su acción real como por la imagen que da de sí misma y de la sociedad. Según esta imagen una racionalidad social, al fin madura, reina ya o va a reinar próximamente. Esta creencia tan difundida en la opinión pública proviene de la propaganda según la cual la racionalidad social es una ideología. Esta ideología es el producto mental de la tecnocracia, su justificación, la compensación de su impotencia y su incapacidad, su contribución real a la acción del poder. (Lefebvre, 1972: 21 - 22)

La “racionalidad social” constituye el principal “mito” de la tecnocracia, o, en términos del modo distópico, el novum discursivo elemental y base de la doxología de este tipo de obras. En términos simples, la racionalidad social pretende, previa legitimación lógica de por medio, establecer un sistema de administración socio-política que tenga solo la máxima eficiencia por guía, sin implicaciones partidistas ni ideológicas más allá de la simple adquisición de nuevas tecnologías y recursos para aumentar la calidad de vida de los ciudadanos. En otras palabras, se opera bajo el mismo principio de *Las Máquinas*, en donde más bienes materiales equivalen, en esencia, a una mejor calidad de vida.

Se ha debatido si es que el principio de la racionalidad social constituye o no una ideología en sí mismo. Lefebvre opina que el proceder tecnocrático es transversal a todas las ideologías y lo califica más como una herramienta de control y “progreso social” que un verdadero sistema de ideas, conceptualización que coincide con la hipótesis de la “tecnarquía” propuesta por Capanna: “Los pretendidos tecnócratas organizan según

normas que les fijan desde afuera y por razones que nada tienen que ver con la técnica [...]” (1972: 22). Vallet de Goytisolo, en cambio, sí ve en el proceder tecnocrático al menos una intención de constituirse como un sistema de ideas independiente a partir de sus aspiraciones de redefinir el mundo a su alrededor: “*Esto supone una concepción ideológica del mundo que admite su mecanización dirigida centralmente por unos cerebros capaces de ordenarla e impulsarla del modo más perfecto*” (1975: 76).

Para el caso de la novela que aquí analizamos, está claro que Kammenshort opera bajo el segundo paradigma. En la sociedad distópica de la novela la tecnocracia se ha convertido en una forma de organización social que determina todo, desde lo micro a lo macro, gracias al novum del Gran Ordenador. La capacidad de este súper cerebro electrónico capaz de organizar a toda la sociedad, incluidos los seres humanos, como si de una gran máquina se tratase, es lo que determina que en última instancia la doxología tecnocrática pueda tomar forma:

Los telegramas nominativos que diariamente reciben los habitantes de Kammenshort, descienden hasta detalles asombrosos, como la distribución de horas de trabajo y de asueto; número de minutos que deben ser dedicados al paseo o a ejercicios físicos en las estructuras de hierros fijos, situadas en la plaza Kühnwald; turnos de visitas a médicos y dentistas; régimen dietético para cada habitante, según edad y condición; hora exacta a la que hay que acudir al Depósito General de Energía para recambiar las baterías de los automóviles eléctricos no contaminantes [...] (Ferrer-Vidal, 1974: 18)

Lo que el Gran Ordenador permite al interior de la narración es solucionar uno de los problemas efectivos de todo sistema tecnocrático, que tiene que ver con la organización armónica de diferentes parcelas de la realidad que no parecen tener comunicación directa unas con otras: “Es por esto que la tecnocracia es temible: *Sencillamente porque al elevarse a fines políticos objetivos modestos, que constituyen la misión del técnico, se produce la gravísima conversión en fines de simples medios que deben estar subordinados al más genérico bien común*” (Vallet de Goytisolo, 1975: 67). El Gran Ordenador, a diferencia del Gran Hermano orwelliano, no solo está encargado de vigilar y castigar, sino que su principal tarea consiste en organizar y administrar los recursos sociales con la máxima eficiencia posible.

El costo de la organización perfecta, sin embargo, es el control absoluto de la actividad humana. A diferencia de lo que sucede en la novela de Jarnés en donde las máquinas nunca dejan de ser herramientas bajo la caprichosa voluntad del ser humano, en *Los papeles* sucede una homologación material entre todos los componentes sociales. Dado que la sociedad debe funcionar con la máxima eficiencia, todos los elementos que componen la misma solo existen en la medida en que forman parte de un colectivo mayor,

lo que anula de facto cualquier importancia de la personalidad individual: “En nuestro Ducado no se cree en la libertad individual ni tampoco en la inmortalidad del alma e incluso las nuevas generaciones ignoran el significado de la interminable serie de ritos por medio de los cuales se ordenan y rigen las sociedades no evolucionadas” (Ferrer-Vidal, 1974: 19). Si para Orwell el Partido Único era una metáfora discursiva de una sociedad indiferenciada y agrupada políticamente bajo una sola bandera, para Ferrer-Vidal esto trasciende lo ideológico en la forma de un determinismo ontológico y metafísico del que no se puede escapar.

Queda claro que existe un contacto directo entre eficiencia y represión. En la medida en que la sociedad pretende emular los principios de infalibilidad de las máquinas, convierte el mecanicismo en una ideología de control social. La doxología distópica, por lo tanto, opera bajo este principio regulador, resemantizando la coerción, represión y castigo social no como procesos que se desarrollan dentro de la esfera de la justicia y la legalidad, sino, más bien, como actividades correctivas en el mismo sentido con el que se mejora o mantiene un aparato mecánico. La represión en la sociedad tecnocrática es, por lo tanto, un proceso no solo fundamental para el correcto desarrollo y mantenimiento de los ideales mecanicistas, sino, también, la base de todo principio de relación social entre los habitantes de Kammenshort.

Volvemos así, una vez más, sobre el conocido tropo del control grupal a través de la anonimidad sistemática, algo que ya habíamos comentado dentro del contexto de las distopías clásicas. Las formas de control social de la masa se atienen a las ya reiteradas en otras obras de este tipo: control de la natalidad a través de abortos masivos (19), existencia de una policía secreta (25), denuncias de familiares y conocidos (26), sistema de castas (53), prohibición de cualquier actividad de lectoescritura (similar a *Fahrenheit 451*) (211), penalización, vigilancia y encarcelamiento bajo leyes doxológicas e hiperbólicas (33) y, como se ve hacia el final de la novela, incluso ejecuciones colectivas (204).

Dentro de la coercitiva sociedad mecanizada de la novela, la anécdota se centra en el subversivo proceso de autodescubrimiento del protagonista, que pasa de ser un anónimo engranaje de la máquina social a un ser humano independiente e individual. Este proceso, que se encuentra presente en la mayoría de los protagonistas distópicos, acontece en el espacio interno del personaje más que en el externo (similar a lo que sucede con el protagonista de *Parábola del naufrago*), por lo que, salvo unas pequeñas demostraciones de librepensamiento hacia el final de la narración en la forma de escritura creativa, el agenciamiento de Jäger es mucho más reflexivo que activo. Por esta razón es que, si bien

la novela es igual de antitecnocrática que la de Jarnés, el tono es completamente diferente: la narración del aragonés es una utopía conservadora disfrazada de distopía, mientras que la del catalán se constituye como una verdadera distopía existencial.

Ludwig Jäger, como todo héroe distópico, “despierta” a su situación social de una forma bastante alejada a la norma formulaica. Lejos de sufrir una conversión moral a través de la contemplación de la injusticia, o de poseer una innata e inexplicable conexión con la esencia “positiva” del ser humano, el descubrimiento de Jäger opera bajo un principio de analogía que lo lleva a preguntarse por el ser humano a partir de una particular obsesión con las ratas: “La contemplación de su pelambre delicada, de sus diminutas y perfectas orejitas, sus finas garras, su hocico ovalado y sus ojos de increíble vivacidad, me enamoraron” (22).

Las ratas, símbolo de la insalubridad de las comunidades “no evolucionadas”, son detestadas por la límpida sociedad del Ducado, por lo que la afición de Jäger por coleccionarlas y estudiarlas, rompiendo con ello la rutina preestablecida para su día a día, es considerada tanto una locura como un ataque directo a la seguridad y el orden social establecido por el Gran Ordenador, faltas que la enrostra su propia esposa, quién, al descubrir los animales lo denuncia a la policía secreta: “Me acusó de inmoral por defraudar la confianza que en mí había depositado la comunidad” (26).

La descripción de la policía parece directamente inspirada por 1984:

En Kammenshort, todo lo que no sea cumplir las órdenes del telegrama cotidiano, resulta sospechoso y todo lo sospechoso atrae como un imán a los celadores del orden público. Los agentes policiales del Ducado carecen de insignias y de uniforme y suelen vestir traje negro, gabardina negra y sombrero negro. Sus métodos son tan expeditivos y carentes de procedimiento que caer en sus manos resulta siempre en extremo peligroso. (Ferrer-Vidal, 1974: 25)

El momento del interrogatorio culmina en una magistral declamación que recuerda al absurdo episodio de la examinación médica de *Parábola del nauífrago*, en donde todo lo que Jäger dice solo empeora su situación. En la conversación con los agentes se revela el elemento clave que resulta subversivo para la organización tecnocrática: “[...] en nuestra sociedad el sentimiento de culpa no existe. La culpa y sus secuelas de agresividad, son consecuencia del ejercicio de una libertad no redimida por la tecnología electrónica. En nuestro Ducado, el ser humano ha accedido al plano de la libertad radical, libertad que usted niega [...]” (29).

La “libertad radical” de Kammenshort es equivalente a la “racionalización social” esgrimida por los discursos tecnocráticos. Al organizarse todas las actividades sociales de

acuerdo al principio de la máxima eficiencia, eliminando la individualidad como factor cualitativo, toda la responsabilidad social recae sobre el elemento organizador, en este caso el Gran Ordenador, que por ser infalible (en apariencia), anula completamente cualquier tipo de culpa que pueda nacer de parte de sus sujetos individuales. Por esta razón es que el despertar subversivo de Jäger no puede producirse como el de otros protagonistas distópicos, dado que no posee la capacidad de estos para sentir empatía por los demás, pues dicha habilidad le ha sido coartada desde su nacimiento. Las ratas de la novela, entonces, en un sentido profundamente irónico, son más humanas que los humanos mismos.

Contraria a la “libertad radical” del racionalismo social se encontraría el ejercicio de la libertad individual, no peligrosa por fines ideológicos, sino por razones prácticas: si los seres humanos pueden actuar en base a sus deseos de forma arbitraria, no es posible llevar a cabo una organización completamente efectiva de la sociedad, por lo que, (doxo)lógicamente, la única forma de alcanzar el máximo estado de eficiencia (y por tanto de bienestar común) es a través de la supresión del incómodo defecto congénito de la libertad individual. En otras palabras, se trata del mismo tipo de rechazo a la espontaneidad (aunque por razones diferentes) que podemos ver en *Escuela de mandarines*.

Cuando Jäger asevera frente a los agentes policiales que: “Las ratas, como el hombre, viven doblegadas por un invencible sentimiento de culpa, e, igual también que el hombre, dañan por el placer de causar dolor” (29), lo que hace es cuestionar la ontología maquinista de la sociedad tecnocrática, abogando, de forma intuitiva y a través de una analogía casi alegórica, por una revaloración del estatuto humano a partir no de su funcionalidad dentro del sistema organizado, sino de su propia esencia, algo considerado un crimen contra el conjunto organizado y personalizado que es la sociedad distópica en su totalidad.

Esto lleva a que Jäger sea “desterrado” de la ciudad capital de Aufglenwitch hacia el llamado Barrio Viejo de Vultursfeld, “refugio de desplazados, prostitutas y librepensadores [...] entre sus sombrías callejas, elevaba su campanario semiderruido una iglesia, expresión máxima de decadencia [...]” (22). Este espacio, que es donde se desarrolla la gran parte de la narración, se ajusta, al menos inicialmente, a lo que ya hemos descrito como el “espacio Otro” de la distopía; un espacio físico y simbólico que se encuentra más allá de los límites de la civilización y sus condiciones de existencia.

Al igual como sucede con las distopías clásicas y la mayoría de las narraciones españolas de este período, el espacio no civilizado es idealizado como el único lugar en

donde puede existir la verdadera libertad individual. Vultursfeld, sin embargo, posee algunas características importantes que lo diferencian de un espacio natural común y corriente. En primer lugar, como se nos revela hacia el final de la novela a través de las visitas de un helicóptero, no es un espacio completamente desligado de la sociedad distópica, dado que los dictámenes del Gran Ordenador siguen teniendo vigencia sobre la vida de aquellos que habitan el lugar. Así mismo, tampoco es un espacio completamente natural, sino que está más cerca de constituirse como una serie de ruinas abandonadas por la sociedad hace mucho tiempo: “La mayor parte de las casas estaban deshabitadas y semiderruidas y entre sus escombros solo atrajo favorablemente mi atención el gran número de ratas que se distinguían” (39).

Vultursfeld, por lo tanto, funciona realmente como una comuna penal y no como un espacio bucólico idílico. Esta es la razón principal por la que no podemos considerar el barrio como una microtopía, dado que en ningún caso existe una independencia social que permita el establecimiento de un nuevo orden original al interior de la distopía principal. El ejercicio de la libertad de los personajes que habitan este espacio constituye, por lo tanto, una ironía en sí misma, pues no puede definirse realmente como una libertad agenciada en la medida en que nunca puede desasirse del control totalitario establecido por la sociedad distópica. Vultursfeld, en cuanto cárcel, es lo suficientemente laxa como para permitir que los personajes crean que son libres, pero sin otorgarles ninguna vía de escape, pues se encuentra franqueada por un lado por la ciudad amurallada de Aufglenwitsch y, por el otro, por los altos y peligrosos Cárpatos.

Esta pseudo libertad que se produce al interior de la cárcel es uno de los componentes claves de la tragedia que constituye el proceso de autodescubrimiento de Jäger, destinado desde el comienzo al fracaso por el control de su destino a través de mecanismos que escapan a su dominio. En términos de progresión narrativa, la anécdota, si bien toma su propio camino para examinar la cuestión de la trascendencia humana a través del ejercicio de la libertad, se asemeja a lo que Ishiguro hace en *Never let me go*. Se trata, en suma, de un descubrimiento personal que solo se vuelve relevante en la medida en que se revela su frágil y trágica consistencia en la pérdida y la derrota.

En un comienzo, sin embargo, Jäger desconoce el alcance de su propio idealismo, por lo que Vultursfeld se le antoja nada más que una comunidad de desplazados. Uno de estos habitantes, el abogado Weis, quién eventualmente se convierte en el primero en intentar escapar de hacia los Cárpatos, muriendo en el trayecto, es justamente quien le aclara que los desterrados de la sociedad tecnocrática comparten un espíritu en común:

A todos los que estamos aquí, nos han traído ideales superiores, el deseo de vivir una existencia integral, qué se yo: *libertad, Dios, ciencia, alma, religión, mito, cultura...* A usted le han traído dos docenas de ratas. Repito, eso es importante. Es la más cumplida manifestación de espiritualidad que he conocido en Vultursfeld. (Ferrer-Vidal, 1974: 40)

Resulta interesante constatar que el protagonista de la novela, a diferencia del resto de los habitantes del Barrio Viejo, y en especial del padre Lippe, sobre quién hablaremos en breve, no parece haber optado conscientemente por ningún tipo de actividad agenciada contracultural. La situación de Jäger es muy similar a la de Jacinto San José en *Parábola del naufrago*: ambos personajes intuyen que su composición está dictada por una misteriosa esencia que no ha sido ni aprendida ni enseñada sino adquirida de nacimiento, y que no funciona o que choca directamente con los valores del sistema en el que se encuentran insertos. Ambos, por lo mismo, son expulsados de la distopía y enviados extramuros para ser contenidos en una colonia, médica y mental en el caso de Jacinto, penal en el caso de Jäger.

La clave está en que Ferrer-Vidal, al igual que Delibes, dota a su protagonista de una actitud vital que no tiene directa relación con ningún tipo de discurso político específico, sino que es congénita y que se relaciona directamente con su individualidad. La anécdota de la novela, por lo tanto, sigue el proceso a través el cual Jäger descubre y racionaliza su propio ser, de la misma forma como la lucha de Jacinto frente al seto muestra, aunque mucho más gráficamente, un acontecer similar.

Dado que no existe una voluntad explícita por vincular la experiencia personal con la colectividad marginada (o no, al menos, en un comienzo) debemos señalar que el proceso a través del cual Jäger se agencia es inverso al que se puede ver en la mayoría de las distopías. En otras palabras, la epifanía del protagonista, que usualmente se encuentra al inicio de toda narración distópica, llega en este caso con mucho retardo y coincide con el acto martírico del sacrificio. Esto, sin embargo, es central para diferenciar la obra del catalán con la del vallisoletano: Jacinto San José nunca llega a agenciarse porque nunca accede a la epifanía, por lo que su sacrificio es solo un martirio trágico, mientras que en el caso de Ludwig Jäger, es justamente la contemplación de la muerte lo que lo despierta a la relevancia de su vida, convirtiendo su sacrificio en una acción, al menos desde su punto de vista, agenciada con un existencialismo vital.

Es por esto que llamamos a esta una distopía existencial, pues a partir de la expulsión de Aufglenwitch, Jäger debe constantemente reconocer y hacerse cargo de una serie de descubrimientos internos que se enmarcan perfectamente con la experiencia existencial de la vida. El primero de ellos es el problema de la libertad:

Las primeras semanas de mi estancia como ser marginado en Vultursfeld resultaron de intenso sufrimiento. Tras haber vivido durante treinta y dos años una existencia programada al detalle por el Gran Ordenador, la sensación de pérdida absoluta al tener que responsabilizarme de mis propios actos constituía un martirio difícil de sobrellevar. [...] Llegar a Vultursfeld era como cruzar la otra orilla de la muerte. (Ferrer-Vidal, 1974: 33)

La pérdida de la guía del Gran Ordenador es para Jäger la pérdida absoluta de su sentido vital. Podemos leer esto a la luz de la angustia existencial que Sartre expone en *El existencialismo es un humanismo* (1946): “Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré al decir que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace” (2009: 43).

Para Sartre, la pérdida de Dios significa asumir la responsabilidad absoluta de la propia humanidad, con todos sus defectos y virtudes, lo que a su vez genera una angustia espantosa sobre el sujeto en cuestión, quién experimenta la libertad como una vivencia dolorosa en cuanto representa también abandono y pérdida del sentido.

Lo que sucede con Jäger una vez que es expulsado, por tanto, es que debe aprender a definirse no ya en función de Dios (el Gran Ordenador) sino en función de sí mismo. Atendiendo a este fenómeno, al examinar las formas históricas en que el sujeto se impone disciplinas y castigos, Foucault reconoce una diferenciación central entre el poder de dominación ejercido por un Otro y el poder de dominación ejercido personalmente sobre el propio sujeto, o cómo lo llama él, “tecnologías del yo”:

[...]que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier otra forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1990: 48)

Dios, o en el caso de la novela, el Gran Ordenador, representa el panóptico poder de dominación, que paradójicamente al mismo tiempo que domina, guía, ordena y establece, es decir, otorga sentido, razón por la cual su pérdida es experimentada por Jäger como un traspaso de una existencia apriorística, determinada por la voluntad del Gran Ordenador y la vida para la comunidad, a una existencia teleológica, en donde el sentido último ha de descifrarlo el propio sujeto en relación consigo mismo de forma exclusiva. En otras palabras, con su llegada a Vultursfeld, Jäger experimenta lo que Sartre denomina el primer principio existencialista: “que la existencia precede a la esencia” (2009: 27). Esa es la raíz de toda la angustia que agobia al protagonista.

Resulta interesante constatar también que Ferrer-Vidal invierte los valores tradicionales del agenciamiento distópico clásico que consideran la libertad siempre como el objetivo último de cualquier empresa contracultural, cosificándola como el requerimiento *sine qua non* para cualquier tipo de fundación social ecuánime (la parábola del salvaje John ilustra perfectamente este punto). Jäger no desea la libertad porque la libertad le resulta angustiosa y desagradable, pero especialmente, porque le resulta sin sentido. El personaje requiere de algo que trascienda la libertad o que, de hecho, la dote de significación, razón por la cual, en lugar de ser la sociedad injusta la que inspira al sujeto a abrir los ojos a su propia constitución, en esta novela es el sujeto quién revela el sinsentido de la sociedad al descubrirse a sí mismo.

La forma en que este autodescubrimiento se lleva a cabo toma dos caminos. Por una parte, Jäger, nuevamente en un símil con el protagonista delibeano, opera bajo un principio analógico que le permite, a través de la comparación con las ratas, contemplar las propias características de una humanidad que le resulta desconocida y extraña: “Constituían para mí [las ratas] una especie de versión animal de la paz y de la resignación que parecían imperar en el espíritu de los hombres y mujeres que, poco a poco, iba conociendo en el barrio [...]” (1974: 45). A través de la comparación con las ratas, Jäger elabora una hipótesis esencialista respecto a los seres humanos, rescatando su capacidad para sentir motivada por el “sentimiento de culpa”; hipótesis que se extiende no solo sobre sus nuevos compañeros de encierro, sino, también, sobre sí mismo.

Hacia la mitad de la novela esta intuición inicial de saberse autoconsciente se convierte en una revelación existencialista expresada casi idénticamente a la conceptualización sartreana de la angustia:

La responsabilidad de sabernos libres nos afligía de tal modo que hubiésemos dado la mitad de nuestras vidas a cambio de la presencia de un dictador al que amar y obedecer ciegamente. Las ratas evolucionadas y yo mismo, vueltos al estado natural, aplastados por la culpa y por la libertad inoperante, habíamos degenerado hasta el punto de experimentar odio, amor, mansedumbre y resignación. (Ferrer-Vidal, 1974: 66)

La segunda práctica de autodescubrimiento del protagonista se produce través del contraste de sus nuevas ideas con otras radicalmente opuestas, dado que la subjetividad existencialista solo se revela como tal en la medida en que capta a otras subjetividades que la validan: “Así, el hombre que se capta directamente por el cogito descubre también a los otros y los descubre como la condición de su existencia. Se da cuenta que no puede ser nada [...], salvo si los otros lo reconocen como tal” (Sartre, 2009: 64 – 65).

La palabra clave es “condición”. Si bien las ratas permiten el primer acceso a la experiencia existencial, estas no pueden constatar su validez dado que no pueden juzgar al ser humano. Es aquí que la figura del padre Lippe, declarado fiel “de la Iglesia de Roma” (80) tiene una importancia particular, pues permite a Jäger entrar en contacto con la experiencia de la trascendencia y elaborar su propia posición al respecto.

Para Lippe “en Vultursfeld no se peca”, dado que viene a representar “uno de los pocos bastiones en que anida el amor de Dios” (80). El padre, desde su propia posición como creyente en la trascendencia cristiana, considera el Barrio Viejo un literal “reino de Dios en la tierra”, dado que: “Los elegidos de Dios para un católico no son aquellos capaces de ostentar más riquezas y poder, sino los más abandonados y elementales y hasta me atrevería a decir que los más sucios y harapientos” (81). Acorde con esta visión, la recompensa de los sufrientes no llegará en vida sino una vez que estos accedan al paraíso tras la muerte. Esta es la noción clave que diferenciará a Lippe de Jäger, pues mientras el primero cree hasta el fin de la novela que la muerte representa el acceso a un estado de gracia superior, Jäger, en su calidad de existencialista, nunca se convence.

Esta diferencia respecto a la aceptación apriorística de una trascendencia queda explicitada con claridad en la forma en que ambos personajes buscan dotar de sentido sus vidas. Mientras que Jäger pone todas sus fuerzas en el trabajo con las ratas y en su documentación, al punto tal de desfigurar sus manos y rostro a causa de las mordidas de los animales, Lippe, a través de una *imitatione Christi* casi medieval, escoge desnudarse todas las noches y arrodillarse con los brazos en cruz en el campanario de la vieja iglesia de Vultursfeld para “expiar los pecados del mundo” (77).

Llegado este punto resulta prudente llevar a cabo una breve digresión para explicar la presencia, o más bien omisión, de Dios en la ecuación distópica tecnocrática. En todas las obras aquí analizadas la mención de Dios es una palabra tabú y actúa, en mayor o menor medida, como una sinécdoque que resume en gran parte lo que el ser humano ha sacrificado en pro de un ordenamiento basado en la eficiencia técnica, sea esto espiritualidad, libertad, creatividad, etc.... La tecnocracia, sin embargo, y a diferencia de otros sistemas de pensamiento inmanentistas, como el materialismo histórico, no se declara programáticamente atea; de hecho, el rechazo que existe hacia la idea de trascendencia tiene más que ver con su “utilidad” dentro de los planes de progreso de la humanidad que su verdadera relevancia social. El propio Scott, a través de la pluma de M. King Hubbard, en su *Technocracy Study Course* (1934 – 1936) desechaba la hipótesis de que el ser humano tuviera “alma” o pudiera ser considerado un ser “supernatural”, al señalar

que la constitución biológica del hombre no dista mucho de la de otros seres, organismos y hasta máquinas:

The developments in the fields of physiology, biochemistry and biophysics, chiefly since 1900, are at last bringing us down to earth. Attention has already been called to the fact that the human body is composed chemically of the ordinary substances of which rocks are made. So are dogs, horses, and pigs. In an earlier lesson, while discussing the 'human engine', we pointed out that the human body obeys the same basic laws of energy transformation as a steam engine. This also is true of dog, horses, and pigs. These facts might lead one to suspect that human beings are very far removed from the semi-supernatural creatures they have heretofore supposed themselves to be. (Technocracy, Inc., 1945: 185)

Vallet de Goytisolo propone otra interpretación del proceder tecnocrático en torno a la idea de Dios, una en donde la tecnocracia, amparada en la racionalidad ontológica del *cogito* cartesiano, funciona en gran medida como un sistema igualmente "religioso" (en el sentido de adoración organizada), solo que centrado en la realidad física y perceptible en lugar de la trascendencia metafísica:

Los medios son, pues, científicos; pero siendo el objetivo un mito, la orientación y dirección hacia este de tales medios es tan augural como las voces de los oráculos de los dioses en el paganismo clásico. Por ello constituye una nueva religión laica, tanto si se reviste con ritos y nombres cristianos como si rechaza todo carácter religioso y proclama su positivismo científicista circunscrito a la operatividad. Así surge una nueva teocracia que guía la gnosis tecnocrática. (Vallet de Goytisolo, 1982: 35)

Ambas hipótesis pueden ser discutidas ampliamente, especialmente en la medida que parecen ignorar que la religión organizada continúa existiendo en paralelo y, en la mayoría de los casos, de forma cinegética con la mayoría de los sistemas tecnocráticos del mundo. Sin embargo, dentro de la hiperbolizada ironía que constituye la crisis existencial de Ludwig Jäger, el reemplazo de Dios por la máquina, tal como lo sugiere Vallet de Goytisolo, parece preciso. Sucede entonces que Dios no ha sido eliminado de la sociedad distópica de Kammenshort, sino, reemplazado acordemente con la figura del Gran Ordenador que comparte no solo las características esperables de una figura divina (omnisciente, todopoderosa, dueña del tiempo, etc...), sino, también, el dominio absoluto de la existencia y destino de la raza humana, que, de acuerdo a los parámetros que ya hemos descrito, es funcional, inmanente y estrictamente colectiva.

Lo que Lippe hace todas las noches, por lo tanto, es un acto de reivindicación de Dios a través de la encarnación del mismo, proceso que sigue el principio cristiano de la *exomologesis* y que Foucault relaciona directamente con la penitencia:

La penitencia es la consecuencia del cambio, de la ruptura consigo mismo, con el pasado y con el mundo. Es una forma de mostrar que se es capaz de renunciar a la vida y a sí mismo, de mostrar que se es capaz de enfrentarse a la muerte y aceptarla. La penitencia del pecado no tiene como objetivo el establecimiento de una identidad, pero sirve, en cambio, para señalar el rechazo del yo, la renuncia a sí mismo: *Ego non sum, ego*. (Foucault, 1990: 85)

El padre Lippe, por lo tanto, no requiere encontrar una definición de sí mismo dado que dicha definición está ya predispuesta en la actitud servil del párroco a Dios: se es en la medida que se existe para, por y desde Dios. Jäger, en cambio, liberado de su propio Dios técnico, sí requiere que sus acciones hablen de una esencia misteriosa escondida en lo más recóndito de su ser que justifique su existencia y, por extensión, la de todos los seres humanos (razón por la cual calificamos sus acciones como autodescubrimiento y no prácticas agenciadas en el sentido ideológico de la expresión). En este sentido, el protagonista de la narración practica un tipo diferente de dominio de sí a través de una tecnología del yo menos vinculada con la trascendencia, concepto que no entiende, y más con la búsqueda de la verdad:

En la tradición filosófica dominada por el estoicismo, *askesis* no significaba renuncia, sino consideración progresiva, del yo, o dominio sobre sí mismo, obtenido no a través de la renuncia a la realidad sino a través de la adquisición y de la asimilación de la verdad. Tiene su meta final no en la preparación para otra realidad sino el acceso a la realidad de este mundo. (Foucault, 1990: 73 – 74)

La *askesis*, en cuanto tecnología del yo, representa lo más cercano posible a un agenciamiento de orden existencial, dado que posee la capacidad de poner en contacto al sujeto con su esencia a través de la mortalidad. Para el protagonista de la novela, este momento llega cuando una de sus ratas le muerde el rostro, produciéndole una herida que luego se infecta y acaba por dejarlo en coma. La febril narración pesadillesca que acontece mientras Jäger yace inconsciente a causa de la herida, representa el momento transicional preciso en que el personaje abandona su antiguo ser mecanizado y se redefine a partir de su propia experiencia existencial. Coherente con lo que afirma Foucault, el acceso a la verdad solo se produce en contacto con la realización de la muerte, lo que para el protagonista es no solo cierto a nivel físico, dado que efectivamente agoniza, sino, también, psíquico. En una violenta escena onírica, Jäger se confronta a las ratas, operando con el mismo patrón analógico descrito anteriormente pero de forma inversa, de tal forma que es su propia esencia humana la que lo ataca y acaba finalmente con su antigua vida: “Por fin, caí al suelo y decidí morir matando. Cogí varias ratas con las manos, me las llevé a la

boca y las destrocé a dentelladas. Su sangre corrió por las comisuras de mis labios y por mi barbilla y mi pecho, mezclándose con la mía” (1974: 105).

La superación del coma es para el personaje un proceso de renacimiento simbólico. A partir de aquí, y tras haber logrado ya la separación entre su interpretación de la realidad y la de Lippe, el protagonista comienza a validar su nueva constitución a partir de las realizaciones desprendidas del intenso proceso de confrontación estoica. Reafirmado en la diferenciación entre trascendencia e inmanencia, Jäger se asume y define como un hombre esencialmente libre:

De todo ello, y tras no muy profundo análisis y meditación, llegué a convencerme de que el valor Dios que aparecía en los libros de Lippe no se correspondía, en modo alguno, con el Gran Ordenador de las sociedades evolucionadas, tipo Kammenshort. Esta idea liberó a mi espíritu de tal forma que me sentí un ser recién nacido a una nueva vida, a un mundo inédito en que era posible y hasta necesario no hallarse encadenado a órdenes no razonadas, elaboradas por máquinas electrónicas y recibidas por medio de terminales. Me costó, sin embargo, algún tiempo asimilar la realidad de que en la esfera personal era posible trabajar, comer, dormir tener acceso sexual a cualquier hora del día o de la noche. Pero tras el ejercicio de tales privilegios en el breve plazo de unos días, me convencí de que había nacido libre desde el primer minuto de mi existencia. (Ferrer-Vidal, 1974: 121)

El reconocimiento de la libertad como elemento constitutivo de la esencia del personaje implica, en concordancia con los planteamientos sartreanos, un idéntico reconocimiento de la responsabilidad que el mismo tiene para con su persona como para con los demás seres humanos. A esto se agrega hacia el último tercio de la novela la presión de la inminente destrucción: motivados por la huida del abogado Weis de Vultursfeld, las autoridades de Kammenshort deciden, a modo de castigo, eliminar a los pocos habitantes del Barrio Viejo en un muy corto plazo y otorgar el espacio a los *mankenats*, la casta más baja de la sociedad distópica.

Los desplazados de Vultursfeld se ven entonces atrapados por la muerte y deben decidir entre tres opciones: intentar una peligrosa huida hacia los Cárpatos, suicidarse con veneno o aceptar y esperar la llegada de los *mankenats* y morir apedreados por ellos. Un grupo, liderado por el doctor del Barrio Viejo y compuesto por la mayoría de sus habitantes, decide finalmente intentar huir, mientras que otro, en donde figuran Jäger, Lippe y Khristine, el objeto de deseo del protagonista, opta por quedarse y asumir la muerte.

En el acto de permanecer existen voluntades sin duda agenciadas. El sacrificio es asumido por Khristine y Lippe, ambos cristianos, como “el nacimiento a una nueva vida”

(179) en la imagen supraterrrenal del Paraíso, mientras que para Jäger, el permanecer es esencialmente un acto romántico de amor idealista y platónico por Khristine. El verdadero agenciamiento del protagonista se produce en el acto escritural, actividad que comienza justamente tras la claridad de su muerte inminente y que se vincula, gracias a una consciencia histórica y de especie recientemente descubierta, con la responsabilidad angustiosa existencial: en suma, escribir es para Jäger el equivalente de la expiación pecaminosa de Lippe, es decir, el mayor acto de entrega que él, como ser humano, puede legar a sus semejantes. El sacrificio motiva la necesidad y la solidaridad del testimonio, lo que si bien no otorga un sentido de trascendencia equivalente al de los personajes cristianos, sí, ciertamente, marca el acceso del protagonista a su propia verdad existencial, o, en otras palabras, al sentido de su vida como parte de un *continuum* humano:

Me produjo especial satisfacción hacer constar por escrito mi reencuentro espiritual como hombre exento de condicionamientos limitativos de mi libertad y como ser recipendario de ideas y de conceptos nuevos que prestaban a mi persona una dimensión inmaterial, desconocida durante los treinta y dos primeros años de mi vida y que ahora constituía el máximo de mis alicientes vitales.

En Aufglenwitch se nos educó como seres cuyo final era, lógicamente, la muerte, a la que se llegaba a través de un ciclo vegetativo más o menos largo carente de significación ulterior. Para mí, a partir de mi llegada a Vultursfeld, vida y muerte se aunaban para constituir parte de un todo, implicación de una en otra, de tal manera que vivir significaba ir muriendo y morir, *vivir* la muerte. Este sentido dinámico de la muerte era el que hacía alentar a Lippe y a Khristine, aunque para ellos la muerte poseía un sentido trascendente, de eclosión de una nueva vida, de cuya existencia yo dudaba o como mínimo, no llegaba a comprender en toda su amplia intencionalidad. (Ferrer-Vidal, 1974: 187 – 188)

Si bien Jäger no accede, o más bien, no acepta la idea de una trascendencia metafísica, en el acto de dejar un texto destinado a “dejar constancia de mi paso por el mundo, testimonio de mi aventura vital con toda la carga humana e ideológica que poseía”, con la intención de que otros en el futuro encuentren “materia suficiente de meditación para extraer [...] consecuencias de distinta valía que abarquen, no solo el drama humano individual, sino también aspectos de la realidad socio-política del hombre en comunidad” (189), el protagonista distópico ha accedido a un nivel de trascendencia histórica en donde sus acciones tienen un peso y pueden determinar, en mayor o menor medida, el cambio de la historia.

Queda, sin embargo, un último aspecto a discutir antes de admitir la conclusión positiva de la anécdota existencial. A través de la escritura privada como micro acto de subversión (el símil con el protagonista de Orwell es bastante evidente), Jäger crea un

documento que contiene todo su agenciamiento contra el sistema social distópico-tecnocrático. Es esta libreta, en suma, la que da sentido al sacrificio del protagonista y sus compañeros, dado que en ella se contiene la esencia de lo que significa su muerte, que, de no ser expuesta al mundo, carecería de todo sentido y convertiría a esta en una distopía mítica. Dada la tardía epifanía del protagonista, solo a través de la transmisión de la experiencia al mundo puede Jäger convertirse realmente en un mártir, por lo que el destino de dicho documento es de especial importancia para concluir respecto a la perspectiva del autor en torno a la crítica presentada en la novela.

Es en este sentido que al final de la narración, tras el cruento sacrificio de Jäger y compañía a manos de un grupo de jóvenes *mankenats*, la novela de Ferrer-Vidal da un giro muy especial al recuperar el doble marco temporal metaficcional que habíamos mencionado en un comienzo en la forma de un epílogo firmado por el Gran Canciller de los Territorios de la Europa Oriental.

La estrategia narrativa del perspectivismo temporal es similar a la que utilizan Atwood en *The Handmaid's Tale* y Espinosa en *Escuela de Mandarines* (incluso Jarnés hace uso de la misma, aunque de forma mucho menos efectiva) y cumple la misma función de intentar cambiar el sentido de la anécdota principal a través de una reinterpretación metaficcional de la misma en un tiempo futuro indeterminado. El contraste civilizatorio que se desprende de la reinterpretación de la acción narrativa por parte de un nuevo grupo social, comúnmente contrario en principios o valores al protagonista de la narración, constituye la verdadera crítica de la novela, que se vuelve doble y orientada tanto hacia la práctica contracultural revolucionaria como a la organización social distópica (lo que Moylan llama “distopía crítica”).

El epílogo en cuestión está constituido por una serie de comentarios de lectura hechos por el Gran Canciller para “guiar” a sus súbditos respecto a lo que deben interpretar de la experiencia de Ludwig Jäger. La reinterpretación de la anécdota narrativa, por lo tanto, se produce dentro de otro marco social distópico que vale la pena resumir brevemente para luego compararlo con la sociedad de Kammenshort.

A partir de la información que el Gran Canciller revela a través de sus comentarios respecto al funcionamiento de su sociedad, se desprende que esta macrodistopía representa el reverso del culto tecnocrático a través de la práctica bélica. De forma acorde, el novum que guía esta segunda distopía no es un Gran Ordenador encargado de organizar y administrar, sino el rayo Kazzir, “conocido en algunos países del occidente europeo por la impropia e incorrecta denominación de «láser»” (240), herramienta responsable de

prácticamente toda la organización social del imperio a través de una “política de planificación de la voluntad humana, mediante la administración de la dosis conveniente a cada individuo de nuestros Territorios [...]” (242).

Si Kammenshort era representada como una sociedad estrictamente tecnocrática, basada en los principios idealistas y apolíticos de Scott, los Territorios de la Europa Oriental constituyen una distopía tecnoautoritaria, en donde la técnica vuelve a cumplir un papel de herramienta de dominación (lo que Mumford llama “la máquina de guerra”) al servicio de los ideales de conquista de la humanidad.

Como es de esperarse, existen muchos elementos en común entre esta sociedad distópica, enfocada en el dominio de la personalidad, y las clásicas de mitad del siglo XX: el culto al líder, el control coercitivo de la población a través de la violencia y la manipulación mental, guerra permanente, actitud expansionista, manipulación de la historia oficial, uso de propaganda, etc... Sin ir más lejos, el propio Gran Canciller reconoce como su modelo principal a Adolf Hitler, líder de uno de los principales movimientos frente a los que reaccionaron en su momento los distópicos clásicos: “Este hombre, este gran jefe, este gobernante nato al estilo de Adolf Hitler, soy Yo, súbditos de los Territorios de la Europa Oriental” (247).

La sustitución de un sistema relativamente pacifista y organizado en base a principios de eficacia y colectividad por otro bélico, totalitario y basado en el control y la manipulación de la masa, entraña una serie de ironías interesantes de destacar. En primer lugar, amplía la univocidad de la implicación técnica en la sociedad, señalando que la confianza absoluta en la tecnología no protege ni asegura ningún tipo de estabilidad social a largo plazo (de hecho, es justamente su completa confianza en la autocracia propiciada por el Gran Ordenador la que deja a Kammenshort indefenso a la invasión enemiga). Como espada de doble filo, la técnica puede servir tanto para regular y ordenar, como para oprimir y conquistar.

Segundo, la aparición de un régimen totalitario en un horizonte social altamente evolucionado en términos técnicos habla de un regresionismo ético histórico, dado que en el tiempo ucrónico de la narración (1996), los crímenes de Hitler en lugar de ser considerados aberraciones contra la humanidad, son celebrados como el modelo a seguir. La técnica, nuevamente, se revela como incapaz de modificar la esencia última de la política. La advertencia, en este sentido, resuena con los principios existencialistas, solo que en lugar de estar planteado de forma individual, se trata de una responsabilidad y una angustia social colectiva destinada a nunca olvidar y nunca volver a cometer los mismos

errores. Por otro lado, el hecho de que el fantasma totalitario nunca desaparezca del horizonte de la humanidad, sin importar su nivel de evolución técnica, puede ser leído también como una crítica pesimista frente a la idealización de las aspiraciones progresistas y, en general, a cualquier programa tecnocrático, incluido el español.

Por último, el destino de la libreta de Jäger, que contiene todo su proceso de autodescubrimiento personal, pasa a manos del Gran Canciller, quién, a su vez, la ofrece a sus súbditos con el objetivo de convertirla en “objeto de repulsa” (239) para reafirmar los principios valóricos y políticos de su constitución social distópica. Este acto representa la máxima ironía de la narración, pues, como ya hemos señalado, la única acción realmente agenciada de parte de Jäger es escribir; actividad que también lo compromete a él mismo en cuanto representa su propia realización y vínculo con el resto de la humanidad.

El epílogo revela, a través del ejercicio meta ficcional, que el testimonio de Jäger cumple el cometido planeado por su autor, pues el Gran Canciller efectivamente utiliza la experiencia del protagonista como un ejemplo preventivo frente a los males de la sociedad tecnocrática. En un magistral uso de la transideología irónica por parte de Ferrer-Vidal, sin embargo, lo que el protagonista había pensado como un beneficio para la humanidad acaba por convertirse, en última instancia, en uno de los pilares centrales de un mal social mucho peor. Así, tanto a nivel colectivo como individual, Ludwig Jäger fracasa rotundamente.

Podemos señalar, por lo tanto y a modo de síntesis, que *Los papeles de Ludwig Jäger* se constituye, gracias al ejercicio de diferentes mecanismos retóricos irónicos, como una distopía crítica mítica profundamente antiutópica, con un alto grado de reflexividad interior y con planteamientos metafísicos que permiten enmarcar la discusión política en torno a las consecuencias de la aplicación de recursos sociales estrictamente tecnocráticos. También, y quizás más importante, se trata de una novela muy consciente y que mantiene en todo momento una posición distanciada y escéptica frente a todo proyecto social, hegemónico y contracultural por igual, lo que en última instancia la convierte en una de las obras distópicas del período más que con más acervo crítica la a veces incongruente concepción positiva y esencialista del impulso utópico humano.

Una comparación entre las dos obras analizadas en esta sección revela una serie de coincidencias y disidencias temáticas y argumentativas respecto a los efectos que una

sociedad distópicamente hipertecnificada puede tener sobre la sociedad humana. Comencemos por señalar los puntos en que las obras parecen estar relativamente de acuerdo.

En primer lugar, tanto el trabajo de Jarnés como el de Ferrer-Vidal mantienen una conceptualización negativa de la técnica, y en particular de las máquinas, a partir de su efecto nocivo sobre las capas tanto individuales como colectivas de lo que compone a la humanidad. En el caso de Jarnés, las máquinas son las responsables de una degradación moral que atenta contra los principios políticos y sociales de una sociedad “saludable”, mientras que en el caso de Ferrer-Vidal el mal social se llama maquinismo y automatización.

Segundo, la forma en que las máquinas afectan a la constitución social es también equivalente en las dos novelas. El concepto clave que resume esta relación es la absoluta dependencia de los seres humanos hacia las máquinas para obtener cualquier tipo de acceso a la felicidad. En el caso de *Las Máquinas* la dependencia a la gratificación instantánea lleva a la efectiva obsolescencia de cualquier tipo de actividad humana, algo similar a lo que sucede en *Los papeles de Ludwig Jäger* gracias a la presencia del Gran Ordenador que organiza y regla todo sin falla alguna y sin necesidad de participación ciudadana más allá de lo estrictamente ordenado. Al crearse una relación co-dependiente, el ser humano se identifica y, de hecho, se define a partir de su relación con las máquinas; en otras palabras, no solo son los hábitos sociales, públicos y privados de los sujetos los que se ven modificados a partir del ejercicio de la técnica, sino que incluso la propia ontología de la especie se ve redefinida a partir de esta relación.

Esto nos lleva a nuestro tercer punto de coincidencia entre las dos narrativas: la necesidad de romper el vínculo de dependencia entre la máquina y el sujeto. Si bien los objetivos de los protagonistas distópicos son diferentes, ambos están de acuerdo en que la dependencia a las máquinas significa un sacrificio histórico demasiado grande para la especie humana, error que es necesario enmendar. En el caso de Kómel, lo que se busca es regresar al establecimiento de una humanidad moralmente competente y responsable, mientras que para Jäger el simple acto de la búsqueda representa un autodescubrimiento de proporciones importantes. La liberación, por lo tanto, constituye para ambas novelas una aspiración que está ligada al descubrimiento o redescubrimiento de la propia esencia, sea a partir de sistemas morales prediseñados o de la experiencia particular. A través de la restitución de la esencia, los protagonistas distópicos pueden llevar a cabo una reestructuración social de la trastocada lógica distópica tecnocrática al reordenar las

prioridades del sistema social, ubicando una vez más a los seres humanos (con sus necesidades, aspiraciones, afectos, etc...) por sobre la eficiencia y fría calculación del maquinismo automatizado.

Todas estas coincidencias hablan de un malestar generalizado frente a la valoración de los principios técnicos por sobre los humanistas. Este conflicto, como ya hemos señalado en varias ocasiones, está inserto en la experiencia nuclear de la modernidad y se ha extendido a lo largo del siglo XX con diferentes variaciones. En el contexto específico del tardofranquismo, sin embargo, los problemas que se derivan de la conflictiva tecnocrática tienen implicaciones específicas que se revelan con mayor claridad si evaluamos los puntos en que las dos obras aquí analizadas tienden a diferir.

Lo primero y más evidente tiene que ver con la posición ideológica que los dos autores asumen al momento de plasmar sus distopías. La de Jarnés, ya lo hemos dicho, se alinea del lado del franquismo, utilizando la estructura distópica como una forma de enmascarar y justificar una restauración de los valores primordiales del régimen totalitario. En la obra del aragonés existe una desvinculación manipulativa entre los discursos tecnocráticos y políticos, generando la noción de que no existe conexión entre ambos más allá de una confrontación irresoluble. Ferrer-Vidal, por el contrario, ve en el sistema tecnocrático una doble faz, una de las cuales es efectivamente apolítica y que podríamos caracterizar en la línea del sueño original propuesto por Veblen y Scott (Kammenshort) y otra, por el contrario, que fusiona tecnocracia y totalitarismo en un solo régimen (Territorios de la Europa Oriental).

La posición de Jarnés está evidentemente cargada hacia el sector político que desea representar favorablemente, mientras que la de Ferrer-Vidal, mucho más escéptico, extiende su crítica hacia toda forma de administración tecnocrática. La identificación final del Gran Canciller con Adolf Hitler se extiende, también, hacia el Gran Ordenador y el propio Gran Hermano de Orwell: distintos nombres para el mismo monstruo. La diferencia principal entre las dos visiones estriba en que mientras Jarnés responsabiliza a las máquinas de la degeneración social para dotar al franquismo de cualidades épicas favorables, Ferrer-Vidal nunca olvida que las máquinas son productos humanos y que, por lo tanto, la responsabilidad final de toda alienación, dominación, tortura o creación distópica recae necesariamente sobre la propia raza. En este sentido, la ironía distópica está mucho más marcada en la obra del catalán que en la del aragonés.

El segundo punto que diferencia radicalmente a las novelas tiene que ver con la forma en que se aborda el tema de la esencia humana. Para Jarnés, todo se resuelve en el

acceso a un sistema de valores humanista vinculado ideológicamente a los principios de la religión católica. Así, la resolución de Kómel se produce a través de un proceso de adoctrinamiento en donde el personaje se adhiere, implícita o explícitamente, a un programa político y social pre establecido que incluye en su seno una serie de valores y rituales que están ahí para justificarlo y potenciarlo. En medio de un contexto donde política y religión se encuentran estrechamente vinculadas y se apoyan mutuamente, el agenciamiento de Kómel tiene un correlato directo con la experiencia franquista y la elevación del Caudillo como representante de lo mejor de la sociedad para justificar sus acciones revolucionarias frente al estamento reglamentario de la sociedad. Sin embargo, y de forma irónica, es justamente a través de su agenciamiento contracultural que el protagonista de Jarnés descubre su propia esencia como inseparable del contacto con las máquinas.

Ferrer-Vidal, al mismo tiempo más esperanzado y más trágico que Jarnés, sí cree en un proceso de autoliberación y autodescubrimiento que permite al ser humano desvincularse para siempre del determinismo maquinista. Por esta razón es que el grueso de la narración está constituida por los diferentes procesos internos por lo que avanza el protagonista para llegar a la realización final de su sentido en el mundo. Dicha epifanía implica dos cosas: primero, un rechazo a la trascendencia y al modelo cristiano, algo que, si bien puede parecer muy radical dado el contexto, en la novela es tratado no en términos políticos, sino metafísicos. Cuando Jäger decide no seguir el camino de Lippe y Khristine no declara que estos estén equivocados, sino que, simplemente, no es la forma en que él interpreta la realidad. En otras palabras, no hay aquí un rechazo político a la institución religiosa ni católica, sino una ampliación del debate más allá de la mera institucionalidad y hacia la filosofía.

Si se rechaza el programa religioso es para acentuar el proceso de autodescubrimiento personal del protagonista. En este sentido, Jäger es mucho más activo e inconformista que Kómel, quien si bien en un principio intenta resistirse y debate tíbilmente los principios de los moralistas, finalmente acaba por aceptarlos a partir de la manipulación discursiva y regulación de la práctica amorosa potenciada por Sanía. Jäger, primero, no se ve sometido a dicha manipulación y, segundo, busca voluntariamente confrontarse con la religión para reafirmar su propio proceder individual.

Las conclusiones existencialistas a las que llega el protagonista son las que lo motivan, ante la inminencia de la muerte, a tomar una posición y a actuar respecto a esta. El fracaso del protagonista proviene de la tergiversación final de su testimonio en un

documento de propaganda que motiva justamente los principios exactamente contrarios a los por él defendidos. En este sentido, tanto Kómel como Jäger fracasan al no poder llevar su agenciamiento de la *doxa* a la *praxis* social: Kómel por no poseer la correcta orientación metodológica ni el trasfondo filosófico adecuado, Jäger por asumir el martirio de forma pasiva y depositar toda su confianza en un Otro inexistente.

Así, y a modo de síntesis, podemos concluir que la visión general de las novelas frente a la realidad tecnocrática de Occidente, tanto a nivel histórico moderno como específicamente contextual español, es una de resignado pesimismo. Si bien la lucha por la restitución de la esencia humana revela que esta persiste, aún bajo el yugo de la técnica, al mismo tiempo atestigua que su reivindicación humanista es casi por completo una eutopía irrealizable. La tecnocracia, por lo tanto, se convierte en una macrodistopía cultural, o una “tecnarquía”, que determina todo, desde lo más pequeño a lo más grande y de la que ningún sujeto puede escapar, pues, tal y como ha quedado claro en las narraciones anteriores, no existe ser humano moderno sin máquinas que definan sus límites.

7.0. LO DISTÓPICO EN LA NARRATIVA BREVE TARDOFRANQUISTA

El último capítulo de esta sección dedicada al análisis de lo distópico durante el tardofranquismo estará dedicado a la narrativa breve durante el período. Dos razones principales justifican este aparente desvío del estudio estrictamente temático y centrado en la novela que hasta ahora hemos desarrollado.

En primer lugar, es posible constatar que muchos de los elementos temáticos y estructurales que hemos encontrado en las novelas tienen también una importante presencia en las narraciones breves del período. Sin embargo, dado que el formato narrativo es completamente diferente y obedece a reglas distintas a las de la novela, la mayoría de los elementos que conforman lo distópico deben modificarse para adaptarse a la estructura más breve, precisa y sintética del cuento. Esto obliga a una serie de cambios estructurales y retóricos que vale la pena examinar, pues revelan caminos alternativos para expresar el fenómeno que no es posible encontrar en la mayoría de las novelas.

Por esta razón y para evitar posibles desvíos por derroteros estructuralistas, limitaremos nuestra reflexión en torno a la forma específica del cuento sobre dos de los elementos que, junto con Enrique Imbert, consideramos de central importancia: “En una definición de cuento no pueden faltar estas dos notas: la brevedad y la primacía de la trama” (1992:39).

Es por todos conocidos que la brevedad de un cuento es una de las principales, sino la principal característica del mismo. No nos interesa hacernos parte del debate respecto a cuán breve puede o debe ser un cuento, especialmente cuando los acuerdos escasean y la aritmética parece ser más que nada arbitraria y variable a lo largo de las épocas⁸², pero sí nos interesa resaltar que la brevedad natural del cuento afecta

⁸² Enrique Anderson Imbert (1992) califica como cuento corto toda narración entre 100 a 2.000 palabras y como cuento a aquellas que poseen desde 2.000 a 30.000 palabras (34). Ian Reid (1994) por su parte y siguiendo a Somerset Maugham, establece su límite entre las 1.600 y 20.000 palabras (10). La mayoría de los críticos, sin embargo (salvo por los más estructuralistas) señalan que una definición de la forma a partir únicamente de su extensión es un error.

directamente a la extensión de la anécdota y, por lo tanto, a las funciones de los demás elementos estructurales al interior del relato en relación con la acción. Esto lleva a que se privilegien ciertos procesos narrativos en las formas distópicas breves por sobre otros más usuales en las novelas.

La brevedad del cuento obliga a tensionar el aspecto de la “descripción en detalle” que se le demanda a la distopía para constituirse como tal, lo que a su vez determina que deban explorarse formas alternativas para establecer la sociedad ficcional. En este sentido, si bien la ironía sigue predominando, una de las figuras retóricas subordinadas que más se repite en el cuento es la sinécdoque, pues permite expresar la complejidad de un vasto espacio a través de muy pocas líneas mediante la reducción del mismo a su mínima expresión. Esto crea una sinergia narrativa con el *novum* del relato (físico y/o retórico), ya que generalmente este último funciona como una suerte de “*aleph*” que abre una pequeñísima ventana desde la cual se puede intuir el mundo distópico sin necesidad de tener que explicarlo en detalle. Esto, a su vez, hace de los cuentos distópicos mucho más connotativos que las novelas, pues la falta de espacio para la descripción en detalle es generalmente resuelta mediante la inserción de elipsis de diversa índole (tanto en forma como en contenido) en donde se espera que el lector rellene los espacios en blanco con sus propias interpretaciones del vínculo existente entre realidad y ficción.

También en lo temático hay diferencias importantes. Si bien es cierto que el grueso de los cuentos distópicos repite temas que ya hemos analizado extensamente a lo largo de este estudio, hay algunos en particular que, dado lo sintético del formato, aprovechan para sugerir cuestiones sociales precisas, generalmente desechadas dentro de las grandes críticas macroculturales como meramente anecdóticas. Esto explica la primacía de las historias mínimas frente a las grandes narraciones sociales reivindicativas, así como, también, la general falta de redención de cualquier tipo por parte de los protagonistas. El espacio social en los cuentos está mucho más opacado y es, justamente por lo mismo, mucho más amenazador e inconmensurable, especialmente cuando el foco predilecto de la acción no es el de las grandes épicas nacionales/imperiales de las novelas, sino, la tragedia diaria del sujeto medio.

Lo anterior se explica a partir de lo que Imbert denomina “primacía de la trama”. El cuento, a diferencia de la novela, no tiene espacio para digresiones, lo que obliga a que la narración sea obligatoriamente más compacta y centrada, es decir, focalizada en lograr un efecto en lugar de mantener un vaivén constante entre tensión y distensión. Esto deriva en una “unidad de impresión”, concepto clásico de la teoría del cuento que proviene de

Poe y que básicamente plantea como central “the emphasis on singleness of effect and economy of means” (Reid, 1994: 54) para acentuar el hecho de que el cuento, a diferencia de la novela, no puede desperdiciar ningún elemento de su estructura.

Esto significa que para crear una crítica social plausible, los cuentos distópicos deben moverse con suma cautela entre los elementos puramente ficcionales de la narración y aquellos que mantienen una dimensión connotativa más decididamente referencial⁸³. Esto lleva, a su vez, a la creación de un ambiguo y complicado equilibrio entre las dos dimensiones que, como veremos más adelante, de no manejarse eficazmente, puede determinar la completa eliminación del efecto crítico propio de lo distópico. Este equilibrio (la “distancia” de Pavel) , que en las novelas es resuelto mediante una alternación de foco progresivo entre las dos dimensiones, en el caso del cuento debe resolverse al mismo tiempo, lo que obliga a que muchas veces exista una fusión entre los elementos que construyen la ficción y aquellos que la conectan con la realidad.

Este foco centrado en la “unidad” afecta también a la práctica de la descripción de los personajes. Tal como observa Valerie Shaw, “the character in the short story is secondary in two main respects; in order of invention, and in relation to the author’s considered ‘plan’” (1985: 118), lo que básicamente significa que el personaje es realmente un medio para un fin; una herramienta narrativa para conseguir el efecto final del cuento. Dado que no hay espacio para largas épicas personales, los personajes en el cuento solo tienen relevancia en la medida en que sus acciones promueven la movilización de la acción. Para lo distópico que, como hemos visto, generalmente utiliza el proceso de crecimiento y autodescubrimiento personal de sus protagonistas como metáforas del renacer de la consciencia, la atención que el cuento brinda a la anécdota por sobre la caracterización de los personajes representa otro de los problemas específicamente vinculados al formato narrativo breve que lo distópico debe resolver.

Estas limitaciones determinan que los protagonistas distópicos, en las escasas ocasiones en que ocupan el centro del relato, tienden a actuar más como representantes de un sector o símbolos de un saber o una forma de vivir que, realmente, como personajes complejos. Son, de hecho, bastante unidimensionales y se les identifica directamente con un discurso contracultural del que no se mueven y sobre el que no reflexionan. Su

⁸³ Estamos pensando aquí en las distinciones claves de Doležel y Pavel en torno a la estructura dual del mundo posible literario. En adelante, al plantear que ciertos elementos son más “referenciales” que “ficcionales”, no pretendemos sugerir una falsa oposición entre ficción y referencialidad, sino que lo que se busca es destacar que ciertos elementos del relato refuerzan la dimensión estructural-ficcional del relato (lo que Doležel llama texto-C), mientras que otros permiten establecer puntos de contacto entre esta estructura y aquella existente en el mundo posible contextual a la narración (el llamado texto-I).

desarrollo, por lo tanto, se inicia generalmente *in media res*, recurso que, al mismo tiempo que permite mantener el foco centrado en la acción, limita enormemente la capacidad de crecimiento y evolución de los personajes dentro del relato. La etapa de la narración anterior a la epifanía es por regla general completamente omitida (en cuyo caso se espera que el lector sea capaz de conectar el rechazo del personaje por la sociedad con el suyo propio en base a pistas otorgadas por el cuento) o someramente resumida en algún recuento que es utilizado para reforzar la actitud contracultural del protagonista. De igual forma, la restitución heroica epilogar es menos frecuente que el sacrificio mítico, factor que podemos atribuir no solo a la actitud especialmente pesimista de la mayoría de los cuentos, sino, también, al deslance práctico que otorga el cierre sacrificial en comparación con la gesta heroica.

Volveremos sobre estas y otras particularidades de los cuentos una vez que nos adentremos en el análisis, lo que nos lleva directamente a señalar la segunda e importante razón que justifica la inclusión de un capítulo dedicado a narrativa breve en un estudio prioritariamente centrado en la novela: su importancia histórica.

Los años 60 y 70 en España fueron una época de gran auge para la narrativa breve no mimética en general:

Efectivamente, el cultivo de este género comienza a extenderse a partir de 1963 – 1964 y goza, a lo largo de las décadas siguientes, de una creciente popularización. Lo practican autores alejados hasta ese momento de las formas no miméticas, como Fernando Quiñones o Francisco García Pavón, que publican *La guerra, el mar y otros excesos* (1966) y *La guerra de los dos mil años* (1967) respectivamente, ampliándose la nómina con los narradores de géneros afines, especialmente la ciencia ficción (Paulino Posada, Daniel Sueiro, Manuel García-Viñó o Juan José Plans). (Casas, 2009: 230)

Desde la perspectiva editorial, el formato del cuento permitió especialmente a los autores de ciencia ficción no solo refinar su arte, sino que también los facultó para optar a publicar en medios más diversos, como las revistas y los *fanzines*, que les permitieran evadir los a veces demasiados riesgosos costos de un proyecto novelesco que podía nunca llegar a concretarse:

Cuando un autor se acerca a una editorial generalista con una novela de temática fantástica, esta tiene pocas o nulas posibilidades de ser aceptada. Y en las colecciones especializadas tampoco parecen tener cabida. Es por eso que los escritores se dedican al relato corto o cuento. Este, debido a su extensión, es susceptible de ser publicado en revistas literarias generales, amén de no comprometer durante un tiempo excesivo al escritor en un trabajo que, de ser extenso como la novela, no tiene probabilidades de ver publicado jamás [...]. Solo un porcentaje mínimo de estos escritores conseguirán que se publiquen sus novelas, mientras que los *cuentistas*, dicho

esto con el máximo de los respetos hacia ellos, proliferarán en las diversas publicaciones de esos años. (Merelo Sorá, 2002: 404)

Esto es especialmente cierto en lo que a la ciencia ficción se refiere, dado que el mercado novelesco se encontraba ya desde inicios de los sesenta saturado por los “bolsilibros” y traducciones más o menos profesionales de obras anglosajonas. Esto generó un bloqueo inicial a la práctica novelesca nacional que los cuentos ayudaron a subsanar (muchos de los grandes novelistas de ciencia ficción peninsulares comenzaron experimentando en este ámbito), lo que explica, también, la amplia proliferación de antologías de narrativa breve y revistas especializadas dedicadas a publicar cuentos.

La creación de alternativas editoriales pensadas específicamente para la promoción de la ciencia ficción respondió a una necesidad nacida de la carencia. La representación del género en su formato breve gozó de poca fama dentro de las grandes antologías cuentísticas de la época, como *Cuentistas españoles del siglo XX* (1960) de Federico Carlos Sainz de Roble, *Últimos rumbos del cuento español* (1969) de Eduardo Tijeras o *Cuentos españoles concertados, de Clarín a Benet* (1975) de Sobejano y Gary Keller. La general falta de representación dentro del canon cuentístico nacional llevó a los practicantes de la ciencia ficción a operar dentro de sus propios y marginales confines literarios, lo que a su vez determinó la creación de medios específicamente pensados para la publicación de cuentos de este tipo.

A mediados de la década del 60 (específicamente en 1966), Domingo Santos y Luis Vigil fundaron uno de los primeros y más importantes espacios de difusión literaria de la ciencia ficción española, la revista *Nueva Dimensión*. A medio camino entre las colecciones “populares” y las “serias”, esta revista se caracterizó por incluir siempre al menos un texto español en cada uno de sus 148 números por más de 15 años, lo que la convierte en uno de los intentos editoriales de mayor longevidad y relevancia en el mercado de la ciencia ficción nacional.

El *fanzine*, en su vertiente más independiente y artesanal, también promovió el cuento de ciencia ficción al interior del pequeño grupo de lectores ávidos al género. De data anterior a *Nueva Dimensión* (el mismo Vigil mantuvo, de hecho, un *fanzine* propio titulado *Dronte* que sirvió de modelo para la futura empresa editorial de la revista), el *fanzine* fue, por lo general, más breve que las revistas y bastante más esporádico también. Dado que tanto el espacio como el tiraje de este tipo de ejemplares era bastante reducido, el cuento se convirtió en uno de los formatos predilectos por permitir una rápida reproducción y publicación. Casos ejemplares, herederos de la tradición del *fandom* iniciado

con *Dronte*, fueron *Tránsito* (1982 – 1993) y *BEM* (1990 – 2000), siendo este último adaptado a formato web durante sus últimos años de vida.

Un último medio por el que el cuento de ciencia ficción vio la luz fue gracias a las diversas antologías que año a año se sucedieron unas a otras y que funcionaban, tal como los “bolsilibros” en su momento, como alternativas de lectura paralelas a la llamada “literatura mayor”. Aquí, tanto autores consagrados como futuras promesas del género compartían páginas, lo que hacía del reparto algo bastante amplio e inusualmente abierto a congregar tanto a escritores “serios” como “populares”.

Además de la conocida antología *Acervo*, que contó con veinte iteraciones entre 1963 y 1974, y la más tardía *Orbis*, con tres muy nutridas versiones publicadas en 1986 y un extenso volumen recopilatorio dedicado al cuento de ciencia ficción español del mismo año, debemos destacar la *Antología social de ciencia ficción* editada por Zero-Six, el único verdadero intento editorial dentro de España, durante dos décadas, por conectar explícitamente la ciencia ficción en su formato narrativo breve con la crítica social. Si bien se trata de una colección brevísima (11 cuentos) y los autores incluidos son los mismos de otras antologías similares (Atienza, Vigil, Fabreti, el mismo Buiza) e incluso hay algunos textos que se repiten (“Historia del pastor y sus ovejas”, presente en esta selección y en el número 17 de la *Antología de novelas de anticipación* de *Acervo*), esta colección constituye el intento editorial que más se acerca a una verdadera antología de cuentos distópicos (sin serlo realmente) desde el frente de la ciencia ficción nacional durante el tardofranquismo.

Buiza, encargado del breve prólogo que antecede a los cuentos, acierta al destacar el potencial crítico de la ciencia ficción a partir de la renovación humanista potenciada por la *New Wave* norteamericana (incorrectamente referida por él como “*New Thing*”), llegando a aseverar que: “Bradbury [...] no hace ciencia-ficción: hace novela social” (1972: 8). Esto, matizado, revela al menos una intuición por el potencial de lo distópico que es ratificada en por lo menos dos de los cuentos de la selección.

Aun con esta bastante amplia proliferación de medios, podemos decir que poca de la producción cuentística de ciencia ficción de la época es estructural, o incluso funcionalmente, distópica. La reticencia de la mayoría de los autores a publicar cuentos de este tipo se explica en parte por sus tendencias temáticas relativamente fijas y ajustadas a los parámetros de lo que la mayoría del público esperaba del género, fuese en su vertiente “seria” o “popular”: exploración espacial, invasiones extraterrestres, viajes en el tiempo, guerras atómicas e, incluso, ciencia ficción teológica (Félix Quintanilla). La distopía, sea por haberse popularizado principalmente en el formato novelesco, o por las

complicaciones que presenta para ser traspasada a la estructura del cuento, quedó reducida a su mínima expresión significativa, como escenario postapocalíptico carente de cualquier sustancia crítica, planteado solamente como ambientación para aventuras de diverso tipo que, la mayoría de las veces, ni si quiera tenían relación con la sociedad ficcional en cuestión.

Siempre con estas dificultades en mente es que la selección final que comentaremos a continuación será amplia y abarcará colaboraciones de la *Antología de novelas de anticipación* de Acervo en sus respectivas colecciones novena y decimoséptima, dedicados íntegramente a autores hispanos; “Nebulae”, en la forma de la colección de cuentos de Carlos Buiza (*Un mundo sin luz*, 1967), la ya comentada *Antología social de ciencia ficción* de la editorial Zero-Six (1972), además de algún texto distópico no incluido en las previas colecciones que vio la luz gracias a *Nueva Dimensión*.

La ciencia ficción, sin embargo, fue solo uno de los dos caminos en que lo distópico se hizo presente en el mundo literario. El otro, ya se sabe, fue a través de la práctica escritural “experimental”, centrada en el subjetivismo, la simbología y la escritura críptica y connotativa. En este plano el relato breve tendió a la hibridez, mezclando regularmente formas y estrategias de diferentes prácticas no miméticas, como lo fantástico, lo real maravilloso y la ciencia ficción, lo que a su vez hace más complicado una depuración estrictamente estructural de lo distópico.

Un buen ejemplo de este tipo de prácticas narrativas lo constituye *La guerra de los dos mil años* de Francisco García Pavón (1967), un texto extremadamente peculiar que ha sido reeditado recientemente con un prólogo por parte de los especialistas David Roas y Ana Casas (2013) en donde se reconoce el valor de esta importante y atípica obra dentro de la extensa tradición realista del escritor.

Independiente de la evidente intención progresiva con la que el autor enmarca sus relatos a través de un viaje alegórico que resulta transversal a todos, podemos decir que cada uno de los fragmentos, entregados en forma de capítulos, cuenta con una autonomía y cohesión temática y estructural absoluta, lo que faculta que los podamos leer como cuentos. Escritos como una entidad encadenada y cerrada que busca otorgar un sentido general a partir de la comunicación de diversos sentidos particulares (Roas y Casas, 2013: 9), los cuentos de *La guerra de los dos mil años* representan un excelente material de estudio de lo distópico expresado en un formato breve.

Lo que hace el texto de García Pavón indispensable es su clarísima consciencia social: no hay un solo relato que no pueda ser extendido como una reflexión crítica sobre

la sociedad occidental o española de la época. Sin duda clasificable como “experimental”, dado el canon de obras del autor y los recursos textuales que utiliza en esta obra, todos los cuentos hacen gala de un lirismo que flirtea constantemente con la ciencia ficción y, a ratos, con lo fantástico. La intención es oscurecer, tras complicados juegos lingüísticos y poéticos, un texto que indudablemente cuestiona la realidad social de la época franquista desde una posición profundamente insatisfecha. Así, pues, seleccionaremos algunos de los relatos de esta colección que expresan de mejor manera las estrategias que hemos establecido para lo distópico y los analizaremos de forma autónoma unos de otros para resaltar, punto por punto, desde dónde y de qué manera se lleva a cabo el comentario que nos interesa destacar.

Por último, antes de comenzar con el análisis, vale la pena hacer un par de aclaraciones relevantes. Primero, en torno a la selección: la intención ha sido representar vertientes de lo distópico en su formato breve que resuenen con lo que ya hemos visto en las novelas, sea a través de similitudes o diferencias, temáticas o formales; sin embargo, dado la enorme cantidad de material existente en el período, evidentemente esta selección no pretende ser exhaustiva en cantidad, sino descriptiva en términos cualitativos.

Finalmente, dado lo sintético del formato cuento, no debe extrañar que muchos de los elementos que hemos descrito para las novelas pueden no encontrarse presentes o encontrarse plenamente alterados. Esto es así porque, como ya hemos señalado, muchas veces el formato, a raíz de su reducido espacio, obliga a la narración a escoger entre peripecias personales y colectivas o la descripción del universo ficcional en cuestión. El balance entre el detalle de la descripción y la narración de la acción es muy frágil y, más veces que no, lo veremos cargado hacia un extremo u otro. En la mayoría de los casos esto se traducirá en el sacrificio de un elemento (por ejemplo, la voluntad agenciada de los protagonistas) por otro.

Elecciones narrativas de este tipo serán frecuentes en los cuentos y es, en parte, lo que justifica que las distingamos de las formas novelescas. Para facilitar el análisis, dividiremos los relatos seleccionados en tres grupos: distopías, pseudodistopías y distopías experimentales. Manteniendo exactamente la misma lógica que hemos utilizado con el análisis novelesco, las categorías pretenden ilustrar tres formas diferentes de escritura distópica. Llamaremos “distopías estructurales” a aquellas narraciones breves que se adscriben, en mayor o menor medida, a las normas formales y temáticas de la ciencia ficción y que intentan reproducir el efecto de los modelos clásicos anglosajones. En esta misma línea, calificaremos como “pseudodistopías” a aquellas obras que también buscan

imitar los motivos y estructuras de la ciencia ficción, pero que, por una u otra razón, no consiguen producir el efecto de extrañamiento cognitivo y crítica de la sociedad que caracteriza a lo distópico. Por último, la categoría dedicada a las “distopías simbólicas” agrupará aquellos relatos que sin obedecer explícitamente a las normas estructurales de la ciencia ficción, y que, de hecho, hacen uso de otros recursos, comparten el espíritu cuestionador de lo distópico y lo expresan a través de la descripción no mimética de universos pesadillescos que pretenden plantear una visión crítica de la sociedad a través de la ficción alegórica.

7.1. *Cuentos distópicos: “3 mitos en nuevos odres” (Juan G. Atienza, 1969), “Limpio, sano y justiciero” (Juan G. Atienza, 1969), “Cuando solo resta la muerte” (Luis Vigil, 1970) y “Notas del juicio de un elemento subversivo” (Luis Vigil, 1972).*

Atienza y Vigil son dos apellidos muy conocidos en el mundo de la ciencia ficción española de la segunda mitad del siglo XX. El primero, valenciano nacido en 1930 y fallecido el 2011, se desempeñó tanto en el mundo del cine y la TV como en la literatura a través de su interés por la ciencia ficción, la magia y el misticismo.

De acuerdo a Domingo Santos (2011), amigo de toda la vida tanto de Atienza como de Vigil, la vida del valenciano tuvo cuatro etapas claramente marcadas por medios diferentes: primero, el cine, en donde incursionó como director con el film neorrealista *Los dinamiteros* (1962) que lamentablemente no tuvo éxito, luego, el relato breve, formato en el que publicaría gracias a EDHASA y Acervo alrededor de cuarenta relatos fantásticos y de ciencia ficción en dos volúmenes diferentes (*La máquina de matar* de 1966 y *Los viajeros de las gafas azules* de 1967), posteriormente volvería como director, pero en esta vez a la TV con el programa *Los Paladines* (1972), dedicado a investigar los misterios ocultos y místicos más recónditos de España y, finalmente, el ensayo, práctica a la que se avocaría con mayor fruición a lo largo de su vida (1973 – 2009) en la forma de artículos y libros dedicados por completo al tema de la magia y el ocultismo en España.

Los cuentos que aquí se incluyen se encuentran ambos en la ya citada novena antología publicada por Acervo, en la que destacan justamente por sus aproximaciones críticas y directas sobre el mundo referencial, estetizadas a través de la sátira y la hipérbole, pero con una clarísima intención de crítica cultural que habla, también, de la posición de España en medio de un mundo dividido por las ideologías y apropiado por la fuerza del consumo y el capital.

El segundo autor que incluimos en este apartado es Luis Vigil (Barcelona, 1940), quién, como Atienza, se desempeñó en muchas actividades relacionadas con la literatura, siendo su faceta como escritor secundaria frente a otras que le significaron mayor reconocimiento, especialmente en el plano editorial, como traductor, crítico y articulista en torno a todo tipo de temas relacionados con lo fantástico, la ciencia ficción y el terror.

El momento de mayor contacto de Vigil con la ciencia ficción y con lo distópico se produjo durante sus inicios como *faneditor*, proyecto que con el tiempo llevó a la fundación la famosa *Nueva Dimensión* en la que participaría activamente a lo largo de quince años.

En *Nueva Dimensión* Vigil fraguó las armas en tres frentes distintos: como escritor, editor y crítico. De todas estas actividades sin duda fueron las dos últimas las que le permitieron formar una carrera exitosa, participando como articulistas en múltiples revistas durante los años 70 entre las que destacan *Terror Fantastic* y *Vudú*. Posteriormente, durante la transición, Vigil aprovecharía lo aprendido con *Nueva Dimensión* y dirigiría revistas dedicadas al terror y a la ciencia ficción que adquirirían estatus de culto, como *Star Ficción* y la sangrienta *Fangoria*.

En el plano literario, y al igual que gran cantidad de autores de ciencia ficción de la época, Vigil se dedicó con exclusividad al relato breve con no demasiado éxito más allá del estrecho nicho del *fandom*. Sin embargo, gracias a su constante presencia en *Nueva Dimensión* durante las décadas del 60 y 70, el nombre del autor se repitió con bastante frecuencia en las múltiples antologías del tardofranquismo. Si bien eventualmente, de forma similar a Atienza, con el tiempo se alejaría de la escritura dedicada específicamente a la ciencia ficción, sus muchos años dedicados a la misma han dejado un vasto legado que no se puede ignorar.

Los dos cuentos de Vigil que incluimos en esta sección, uno publicado en *Nueva Dimensión* y otro en la antología de Zero-Six, destacan por intentar dar un retrato más o menos fiel de protagonistas distópicos claros, con características de agenciamiento y acción bien definidas y explicadas. Esto, que en las novelas es tomado casi como un requisito indispensable para el desarrollo de la narración, en los cuentos es mucho menos frecuente y constituye un intento bastante loable por integrar la acción del relato con el mundo ficcional.

7.1.1. “3 mitos en nuevos odres” y “Limpio, sano y justiciero” de Juan G. Aienza

Lo que estos dos cuentos tienen en común es una clara conciencia crítica que se desenvuelve con bastante lucidez en un marco referencial que para los lectores del tardofranquismo era fácilmente identificable y que se relaciona directamente con las ideologías imperantes durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente con el marxismo y el capitalismo.

En “3 mitos en nuevos odres” Aienza ofrece tres relecturas actualizadas con los motivos del mundo moderno y un tono especialmente satírico de conocidos tropos literarios provenientes de diferentes tradiciones: el primero dedicado a la figura de Prometeo, el segundo al Dr. Fausto y el tercero a Blanca Nieves. Si bien los tres microcuentos comparten un estilo paródico y una retórica autoconsciente que sabe perfectamente como alterar el intertexto para volverlo una versión torcida de sí mismo, es el tercer relato dedicado a Blanca Nieves, subtítulo “Blanca Nieves y los 7 marcianos”, el que resalta como especialmente distópico.

La narración es precedida por una dedicatoria, sin duda sarcástica, hacia Walt Disney: “*A Walt Disney, que casi lo consiguió y que fue propuesto por ello para el premio Nobel de la Paz*” (Aienza, 1969: 52). Este breve epígrafe marca decididamente el tono que la narración pretende llevar: exacerbado y satírico sobre el valor que se le da a la superficialidad de la ficción en un mundo que carece de sustancia verdadera. También será una pista interesante para demarcar el universo alternativo que el cuento sugiere.

Las razones para calificar este relato como distópico no están realmente en la anécdota en sí, que básicamente se limita a seguir el cuento clásico de los hermanos Grimm en su versión “disneyficada” insertando astutas variaciones que alteran su significado poco a poco, sino, más bien, en la supuesta función que podemos inferir de un texto como este y cómo dicha función habla, a su vez, de un mundo espantoso.

Lo primero que es necesario mencionar es que todo el cuento está escrito con un estilo propagandístico que explícitamente referencia de forma paródica las ideologías marxista y capitalista. Blanca Nieves, nativa de la USSR, es enviada a matar por la camarada Secretaria (versión alternativa de la malvada madrastra) por ser identificada como la ciudadana que “cumplía en el pequeño estado con más fruición las directrices del Partido”, lo que despierta la envidia de la regidora y la lleva a solicitar su eliminación con la excusa de poseer “los mismos desviacionismos políticos de su padre” (54).

Como en el cuento tradicional, sin embargo, el comisario Krapovitch (versión alterada del cazador de la historia original), se ve incapaz de llevar a cabo el asesinato al atestiguar con sus propios ojos la sumisión absoluta de Blanca Nieves a las órdenes del Partido, quién le asegura con una sonrisa en los labios que “limpiar y trabajar es lo más hermoso del mundo” (55). Aquí podemos detectar una alteración en la lógica del discurso que homologa el trabajo a la inocencia natural de la Blanca Nieves original. Independiente de la finalidad satírica metatextual, en términos de constitución intratextual, este recurso delata una doxología operante en el sistema social en donde esta ficción propagandística es considerada como viable.

Despierto a la envidia de la camarada Secretaria, Krapovitch libera a Blanca Nieves, quién eventualmente conoce a los ya mencionados siete marcianos, los que, a su vez, le permiten quedarse con ellos a cambio, justamente, de su trabajo: “¡Trabajaré para ustedes veintidós horas diarias y, de ese modo, no perderé mi prima de productividad!” (58). Blanca Nieves continúa operando de acuerdo a la doxología del sistema opresor sin cuestionarlo, aun a pesar de encontrarse libre de este, lo que sugiere un espíritu utópico pesimista y casi nihilista, en donde la redención es simplemente impensable.

El desenlace, tal como en el cuento, prosigue con el descubrimiento de Blanca Nieves por la camarada Secretaria, su envenenamiento y su eventual rescate por el agente 005 (príncipe valiente en versión James Bond) quien proviene del “Mundo Libre” (EEUU). En una de las pocas alteraciones a la fórmula oficial, sin embargo, el agente 005 no se casa con Blanca Nieves, sino que “fue encargada a título vitalicio de la limpieza del departamento del agente 005, su liberador” (60). El cuento concluye con Blanca Nieves sirviendo felizmente toda su vida como empleada doméstica de 005 y su mujer hasta el día de su muerte.

Se completa, así, el círculo evolutivo de la protagonista, que pasa de un sistema opresor a otro sin si quiera darse cuenta. La Blanca Nieves de este nuevo “mito” nunca se libera del sistema social que la determina, lo que la lleva, en tres ocasiones distintas, a repetir exactamente el mismo patrón de comportamiento esclavizante bajo tres directrices diferentes. Interesante resulta, por lo tanto, evidenciar como Atienza, a través de una aguda sátira, muestra cómo la discursividad en torno al trabajo puede cambiar, pero las condiciones del mismo, injusto y deshumanizado, se conservan intactas de un modelo cultural al siguiente. Si extendemos esto hacia la reflexión cultural, evidentemente nos encontramos con una visión macrodistópica del mundo entero en donde los diferentes

proyectos sociales ideológicos simplemente representan microdistopías guiadas por sus propios afanes autodestructivos.

En términos de constitución discursiva, Atienza hace uso de dos recursos importantes para lograr el efecto del extrañamiento cognitivo propio de lo distópico: distanciamiento y sátira. En lugar de describir el universo ficcional en que acontece la narración, Atienza convierte su cuento en un documento hipotético de dicho espacio alternativo. Esto queda respaldado por la calificación de “mito” que el autor otorga a su narración, calificándola como un texto fundacional de un orden cultural específico (dado el irónico “final feliz”, se puede inferir que debe tratarse de un documento mítico del último espacio social distópico identificado con EEUU).

Luego, la pregunta que prosigue a esta realización es, ¿qué clase de sociedad puede admitir como mito cultural una versión propagandística y trastocada de Blanca Nieves, como la aquí presentada? La respuesta a esta pregunta constituye el núcleo de la crítica que el valenciano vierte en el relato, pues a través del distanciamiento potenciado por la hipérbole, lo grotesco y lo absurdo, Atienza busca reflejar irónicamente el valor que la sociedad de su tiempo le daba a los productos culturales importados desde EEUU. La crítica del autor es sobre todo a Occidente, España incluida, que consume e idolatra todo lo que procede de América sin cuestionarlo de forma alguna.

La crítica se encuentra encubierta, como en todo texto distópico, por una capa de ambigua ironía que no permite ubicar el relato directamente en el universo referencial, pero que tampoco lo aparta del todo. Hay muchos elementos de la narración que promueven la idea de que el texto no forma parte del universo del lector de forma explícita, como lo es, por ejemplo, la casual integración de los marcianos, la inclusión relativamente azarosa de personajes de diferentes universos ficcionales (Blanca Nieves y el agente 005) y el hecho de que, como ya hemos dicho, el texto puede ser leído como un documento propagandístico perteneciente a una sociedad alternativa.

Por otro lado, también hay varios indicios que permiten conectar el texto con el universo referencial: la mención de los dos bloques ideológicos (Guerra Fría), referentes culturales compartidos a través de intertextos que sí tiene presencia en el mundo referencial (Disney, Blanca Nieves y James Bond) y un tono sarcástico que pretende, hacia el final del cuento ya casi de forma explícita, burlarse de actitudes culturales específicamente occidentales, como el consumo y la idolatría a productos de mercado extranjeros.

Atienza logra esa precisa distancia entre lo ficcional y lo referencial que lo distópico requiere para funcionar de forma efectiva, apartando a sus lectores a través del sarcasmo, la exageración y la hipérbole, pero acercándolos a través de la práctica intertextual y la crítica. Todo esto forma parte de aquello que Doležel llama el texto-I, es decir, la porción narrativa del texto que habla, se refiere o puede ser evaluado de acuerdo a nociones de verdad o mentira en torno al universo referencial.

El texto-C, en cambio, aquél que determina las reglas y características específicas del universo ficcional, está oscurecido a través de la connotación satírica. Si la ironía provee al texto-I de suficiente solidez como para provocar una crítica cultural, es la sátira lo que da forma al universo ficcional del relato. Desde esta perspectiva, la sarcástica dedicatoria que precede al cuento la podemos leer como el punto pivotal que marca la separación entre las dimensiones C e I del texto.

En 1964 Walt Disney fue, efectivamente, nominado como candidato para obtener el Premio Nobel de la Paz, galardón que eventualmente terminó en manos de Marthin Luther King. La dedicatoria, si no hace referencia explícita a este contraste, al menos sí pone sobre la mesa las diferencias radicales en los criterios para otorgar un premio que, se supone, celebra la capacidad humana para propagar la paz en el mundo.

Con este dato en mente, podemos perfilar y comprender mucho mejor el universo ficcional en el que se enmarca este “mito”. En este universo de pesadilla, es normal que la propaganda ilustre a la mujer como una esclava doméstica, que persista una separación ideológica en bloques y que las ficciones capitalistas sean tomadas como verdaderas. Corona el sentido de la narración el que el largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) fuera la obra que lanzó a Disney al estrellato mundial, lo que en la distopía de Atienza es exacerbado hasta el punto de transformar la obra en cuestión en un documento de trascendencia cultural homologable a los mitos clásicos.

La sociedad del relato, por lo tanto, valora la producción de Disney como un relato que habla de su propia constitución como humanidad. Coincidentemente, dicho relato resalta explícitamente las categorías doxológicas de los modelos distópicos que se encuentran operando en la narración para legitimar su propio modelo social, lo que es expresado, a través de la ficción, como una sátira crítica de la sociedad occidental posterior a la Guerra Fría. La crítica, por lo tanto, está vertida tanto sobre las fantasías de superioridad de Norteamérica, como del resto del mundo. La ficción convertida en mito fundacional nos habla del enorme poder manipulador de la propaganda y la fragilidad de

los estatutos de verdad que rigen a una sociedad. Se replica, por tanto, la visión de Orwell, para quien la verdad es solo el discurso de quien se encuentre en el poder.

Así, a través de la connotación, el distanciamiento y la sátira, el autor valenciano logra ofrecer al lector una lectura crítica de la sociedad contemporánea que habla de la incapacidad del público general para discernir con consciencia propia qué es real y qué una ilusión, así como de la sobrevaloración que se le otorgan a productos de mercado que solo plantean fantasías carentes de sustancia y que existen exclusivamente para generar ganancias monetarias.

El segundo cuento de Atienza que atenderemos a continuación, titulado “Limpio, sano y justiciero”, también critica la distorsión moral de la sociedad occidental, pero desde un plano mucho más íntimo, pues en lugar de limitarse exclusivamente a retratar la lógica distópica de una sociedad corrompida, extiende su alcance hasta el seno de la familia a través de la televisión y la publicidad, afectando tanto a padres como a hijos por igual.

La anécdota comienza con la narración del juicio a un asesino que es declarado culpable y sentenciado a la pena de muerte. La forma en que la muerte es fríamente racionalizada por parte de un ordenador constituye uno de los elementos centrales de este relato y funciona, en gran parte, como un *novum* físico y retórico que atestigua la distorsión moral que opera en la sociedad ficcional. La primera marca clara de esto lo tenemos en la reflexión que el juez encargado del juicio hace una vez dictaminada la sentencia:

Mínutos después, al sentirse solo, se esforzó en pensar que su consciencia podía reposar tranquila. No había sido él quien envió a aquél hombre a la muerte, había sido la obra milagrosa de un proceso estrictamente matemático. Y, además... –el nuevo pensamiento le recorrió la espina dorsal con un hormigueo de gusto– se trataba del progreso y el progreso estaba por encima de todas las cosas. (Atienza, 1969b: 63)

El relato se inscribe en la lógica distópica de una sociedad tecnocrática, en donde el progreso es convocado como un fin en sí mismo. Como ya hemos visto, en este tipo de distopías toda actividad humana es evaluada cuantitativamente y de acuerdo a su eficiencia para motivar el progreso técnico y científico de la raza, por lo que la muerte, uno de los temas sobre el que gira este relato en particular, también debe ser productivizada al máximo. El fin de la vida deja de ser una experiencia trascendental y emocional para convertirse, en cambio, en un evento inmanentista y racionalizado.

La forma en que la ejecución del criminal es productivizada por la sociedad distópica es a través de dos vías conjuntas, la educación y la publicidad. Con el fin de hacer la muerte lo más instructiva posible, la lógica distópica manda que esta sea exhibida en la

TV como un programa educativo, auspiciado por una corporación que es definida a través de un concurso público nacional.

La muerte se convierte, al mismo tiempo, en un espectáculo nacional que se justifica tras la pantalla aleccionadora. Esta metáfora crítica sobre el valor del ser humano en una sociedad de medios masivos podemos inscribirlo dentro de lo que Adorno llama la “industria cultural”:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (Adorno, 1998: 166)

Las diferentes formas en que la industria cultural manipula y redefine al sujeto, así como el papel que desempeña como mecanismo de control de la sociedad de masas, constituye uno de los temas preferidos por los cuentos distópicos españoles. En el caso específico de este cuento, la manipulación de la industria la podemos ver en la instrumentalización del ser humano y la consciencia política que hay detrás de este acto. El “aleccionamiento” a través del medio de comunicación masivo desecha el valor del pensamiento autónomo en favor de la segmentarización social basada en la manipulación programática ejercida por aquellos que ostentan el poder económico (pues no existe cultura que se encuentre desligada de las cifras). Adorno, por la época en la que se enmarca, no describe específicamente los efectos nocivos de la manipulación social ejercida a través de la televisión y se limita a describirla someramente como una “síntesis entre radio y cine” (169), pero igualmente podemos extender sus reflexiones generales sobre lo que intenta representar Atienza:

El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve solo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. (Adorno, 1998: 168)

La educación es, también, un producto de mercado. La transmisión televisiva operando por sentido que cualquier tipo de vinculación frente a la muerte del criminal anónimo nunca puede ser emocional; la empatía social, o incluso de la especie, es reemplazada por una abulia que raya en la indiferencia y el aburrimiento. El efecto es aleccionador en cuanto es, también, doctrinal: a través de la exposición a la fragilidad material del ser humano, la audiencia comprende su propio valor como producto de

mercado en la sociedad distópica. Adorno lleva a cabo una reflexión similar al evaluar el valor social que tienen los dibujos animados en la sociedad contemporánea:

Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo de trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos. (Adorno, 1998: 183)

Existe, por lo tanto, un traspaso de información a través del medio masivo que no solo enseña lo que dice que está enseñando, sino que, también y con mucha más fuerza, determina los comportamientos que socialmente son aceptables para la sociedad; en otras palabras, crea una imagen de normalidad. Para acentuar esta realización personal, Atienza cambia el foco narrativo desde el prisionero a una familia de clase media común y corriente, retratada muy fríamente: “El padre trabajaba en el piso cincuenta y tres. La madre, en el dieciocho. Todos los mediodías se encontraban en el restaurante económico del piso treinta y aprovechaban la media hora de asueto para cambiar impresiones sobre los problemas hogareños” (1969b: 63).

Ambos padres trabajan en el mismo lugar (irónicamente con una gran cercanía física pero muy distanciados emocionalmente), no se reúnen en el hogar, pasan muy poco tiempo juntos y el poco tiempo que comparten lo utilizan para solucionar o discutir problemas. Es el retrato agrio y desencantado de una familia de clase media moderna, atrapada en el sistema laboral tecnocrático y de mercado capitalista. Para ambos padres el hecho de que exhiban la ejecución en la TV y que las escuelas demanden que los niños la vean es una molestia que nunca pasa de una leve irritación por incomodar su rutina diaria: “¿Pues no se trata de un acto pedagógico? ¡Que lo vean en la escuela!” (63). En ningún caso se cuestiona el simple hecho de que sea la televisión y no los padres la encargada de impartir el conocimiento a los niños.

A través de una rápida sucesión de segmentos fragmentados pero sintéticos, Atienza crea un entramado de imágenes que va desde la familia discutiendo sus problemas durante el almuerzo, a la sala de conferencias de la sarcásticamente nombrada empresa de limpieza S.I.D.A, en donde se discute si es que vale la pena auspiciar la ejecución televisada. Tras establecer que existe potencial para hacer dinero en la analogía entre limpieza y justicia (validación implícita de la muerte como una medida justa dentro del contexto social), S.I.D.A decide patrocinar el evento, escena que contrasta con el siguiente segmento en donde se muestra el punto de vista del hijo de la pareja que escribe en su diario: “[...] si

somos buenos y acemos bien todos nuestros deberes ke nos dejará mirar la tele lo de la egecución. Llo no se lo ke kiere decir esa palabra pero papá a dicho ke no me importa, ke soy demasiado chico para explicarme, pero ke es un acto istrutivo” (65).

El testimonio privado del niño quiebra la narración distanciada e inserta en el universo ficcional, por primera vez, la noción de una respuesta emocional ante el acontecimiento. A través de estas anotaciones se resalta la vulnerabilidad y dependencia del pequeño a lo establecido por los adultos, al mismo tiempo, también, que se dan atisbos de una inocencia que no ha sido afectada aún por la lógica distópica. El personaje se constituye como un inocente en un mundo donde la emocionalidad ha sido derogada como una reacción “normal” y, si bien no podemos decir que actúa agenciadamente, pues se trata nada más que de un instinto irracional, para la lógica del relato, indudablemente trágica y pesimista, el proceso de someter al niño a la normatividad distópica constituye un momento de iniciación que pone sobre la mesa con claridad cuáles son los elementos de la sociedad que el autor pretende criticar a través de su rechazo en la figura del infante.

Reconocer el valor de la vida como un principio y una facultad, o, incluso, como una responsabilidad humana, es el núcleo del discurso del inocente, proceso que contrasta con aquello propuesto socialmente por la empresa de limpieza S.I.D.A, siempre dueña de un discurso en mayúsculas que resalta la posición de pseudo adoctrinamiento en que se ubica la empresa por sobre el resto de la sociedad:

EL MAGNO ACTO DE JUSTICIA QUE TENDRÁ LUGAR EN LOS ESTABLECIMIENTOS PENITENCIARIOS FEDERALES ¡UN ESPECTÁCULO NUNCA CONTEMPLADO!... ¡MÁS SANO; MÁS LIMPIO, MÁS JUSTICIERO!... EL EJEMPLO ALECCIONADOR QUE PUEDE PROPORCIONARLES NUESTRA CIVILIZACIÓN, GRACIAS A LA MARCA MÁS PRESTIGIOSA DE LA INDUSTRIA [...] (Atienza, 1969b: 66)

En este sistema distópico la vida humana carece de valor más allá de su funcionalidad, lo que a su vez ha llevado a que la muerte haya sido resemantizada a tal punto que ha perdido cualquier relevancia más allá de su espectacularidad. La muerte es útil en la medida que se muestra, dado que esto genera ganancias y promueve la educación de la población en más de una manera si consideramos que el acto de televisar una ejecución es también una advertencia y una declaración de los inexistentes límites morales que regulan la justicia de la sociedad. En suma, no solo se ha anulado el valor de la vida humana (dado que la “limpieza” sugiere que hay ciertas vidas que deben ser eliminadas del sistema social para que este pueda seguir funcionando acordemente), sino que, incluso, se

niega implícitamente que exista algo que llamar humano más allá de la simple materialidad que compone los cuerpos.

Así, es posible identificar que en el relato operan por lo menos tres discursos de poder jerarquizados que buscan despojar al ser humano de su trascendencia y convertirlo en un producto: el del Estado, representado por la figura del juez y el sistema de justicia, el del mercado, representado por la compañía S.I.D.A, y el de la ciudadanía, representado por la voz de los padres. Los tres discursos se encuentran imbricados y funcionan armónicamente: el Estado determina las penas y entrega los cuerpos culpables al sacrificio televisivo, el mercado los productiviza y la ciudadanía los consume. De esta forma, la sociedad perpetúa el funcionamiento distópico que desvitaliza al ser humano y lo convierte en un producto de consumo más, ideado por la industria cultural. El discurso del niño viene a ser un cuarto discurso no contemplado (y por tanto, carente de cualquier poder) por parte del esquema político distópico.

Detectar el texto-I que se asoma a través del contraste discursivo entre la escritura del niño y la parafernalia hiperbólica publicitaria es bastante sencillo. La rápida mención de un sistema penitenciario “federal”, por ejemplo, sugiere que, al igual que con el cuento anterior, Atienza atribuye la formulación de este modelo particularmente a la sociedad norteamericana. La mención, sin embargo, no debemos leerla como un ataque exclusivamente dirigido sobre EEUU; el modelo es, en realidad, occidental en su totalidad. Si las sociedades distópicas comparten significantes más o menos explícitos con el mundo norteamericano es porque este resume perfectamente los vicios que acongojan a la sociedad española de la época: televisión, degeneración, individualismo, materialismo, consumo, etc... En otras palabras, permite externalizar y dar un nombre a lo que hace “negativa” una sociedad distópica específica. Dependiendo de cada autor, esto se asume como propio con mayor o menor consciencia, destacando en algunos casos el mal como endémico y en otros como una simple moda importada desde América. En el caso de Atienza, si bien nunca se habla de España de forma específica, tampoco se aparta del panorama mundial, que parece tender más hacia la universalidad que la particularidad.

La última escena del relato debemos entenderla también como una reivindicación trágica de lo humano en un mundo que universalmente ha olvidado su propio valor. El día de la ejecución el padre se acerca a sus hijos y, a través de una interacción que nada tiene de familiar y cercana, sino que resalta justamente por ser distanciada e impersonal, los interroga académicamente para decidir si es que califican o no para ver el evento en la televisión: “Quedaron solos el padre y el más pequeño frente a frente y el chiquillo tragó

saliva ante aquella mirada ajena que iba a decidir su presencia o ausencia ante aquella entelequia que él apenas comprendía” (67).

El momento de la transmisión es el verdadero clímax del relato en que los cuatro discursos que hasta aquí hemos identificado (ley, educación, publicidad e inocencia) interactúan entre sí en las respectivas voces del padre, la televisión y el niño. La narración culmina con una polifonía a tres voces en la cual la televisión adoctrina, los padres repiten y el niño ve su inocencia destruida y reemplazada por un espanto absoluto:

- ...UN LENTO PROCESO DE NECROSIS EN EL IMPULSO VITAL, COMO FIRME COLOFÓN A LA IMPLACABLE MANO LIMPIADORA DE LA JUSTICIA, QUE...
- Papá...
- ¿Qué te sucede?
- Que... ¡que se está muriendo!
- Naturalmente...
- ¡Pero yo no quiero!
- ¡Chitón! (Atienza, 1969b: 69)

Como habíamos señalado en un comienzo, y a diferencia del cuento anterior, aquí Atienza logra que lo distópico se manifieste en una esfera cotidiana. Esto, además de causar un mayor efecto de extrañamiento cognitivo, pues la familia del relato es perfectamente homologable a una familia cualquiera de clase media, propicia también un cambio en el objeto de la crítica en cuestión. La perversidad cultural, como en toda distopía, sigue presente, pero Atienza también sugiere al retratar la indiferente relación del padre con sus hijos que este tipo de actitudes nocivas para la sociedad perseveran gracias a la indolencia de la población.

Para corroborar esta hipótesis, y cerrando así el ciclo de sentido distópico mítico de la narración, el padre ve como su hijo menor no es capaz de soportar la ejecución, horrorizado ante la muerte de un ser humano a manos de otros. Sin entenderlo del todo, el progenitor se acuesta esa noche junto a su mujer y, preocupado, mantiene la siguiente conversación en la cama:

- ¿Lo has visto?
- Sí...
- Entonces... es cierto.
- Sí, el niño no es normal.
- ¿Tú crees?
- ¿Cómo lo llamarías, entonces?...

La madre calló. No podía hacer otra cosa. Las palabras del padre le sonaron como el eco de sus propios pensamientos:

- Cuanto antes... mañana mismo, ¿quieres? Mañana mismo lo llevaremos al psiquiatra. (Atienza, 1969b: 71)

Con este sarcástico cierre, que al mismo tiempo que se burla de la instauración de la “normalidad” como un concepto de validación social a través de mecanismos de control político externos, critica también a aquellos encargados de “normalizar” a los “desviados”, Atienza acierta a completar de forma cerrada la descripción de su sociedad pesadillesca. La resolución es, evidentemente, negativa y pesimista; la voz del niño, que en otros universos distópicos habría llevado al movimiento y al despertar frente a las injusticias sociales, en esta narración queda ahogada frente a la más importante y ruidosa voz de la televisión y el consumo.

En general los dos relatos de Atienza comparten una visión sumamente desencantada de la sociedad, especialmente de aquellos que no poseen poder o representación política. Sea que se encuentren domeñados por discursos ideológicos o de consumo, en general las dos sociedades distópicas del valenciano tienden a resaltar la forma en que los medios de comunicación son utilizados para adormecer a la masa y entregarle información previamente interpretada, de tal modo que nadie pueda pensar de forma independiente.

Nuevamente coinciden estos planteamientos con aquellos propuestos por Adorno, para quién la industria cultural solo existe para perpetuar los abusos de los dominantes por sobre los dominados: “El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto específico (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (1998: 181–182).

Al final, nada cambia, no porque no pueda cambiar en esencia, sino porque nadie quiere que así suceda. Las distopías de Atienza se sostienen sobre el hecho de que no solo la lógica ya no responde, sino que la emocionalidad misma del ser humano ha sido por siempre destituida de capacidad para actuar. La tragedia determinista de estos cuentos está en la pasividad con la que los seres humanos aceptan sin chistar que les digan lo que deben creer, pensar y, peor que todo, sentir.

7.1.2. *“Solo resta la muerte” y “Notas del juicio de un elemento subversivo”*

Los cuentos de Vigil, cuando buscan hacer crítica sobre la sociedad, coinciden en tratar temas similares a los criticados por Atienza, resaltando especialmente el papel de la televisión y la opinión popular para adormecer la consciencia crítica de la población, pero

también se destacan por integrar un elemento propio de la novelística distópica que rara vez se ve en su formato breve: protagonistas agenciados como actores contraculturales.

Lo común es que las narrativas distópicas breves opten por enfocarse en la descripción del espacio, la sociedad o la cultura pesadillesca, sea a nivel público o privado, en lugar de relatar anécdotas de resistencia a esta. Las razones son, por un lado, funcionales, dado que la descripción del escenario permite explorar con mayor facilidad los elementos futuristas propios de la ciencia ficción y, por otra parte, porque el espíritu de la mayoría de los cuentos distópicos es fuertemente pesimista y escéptico frente a las posibilidades de restitución del orden social, por lo que el espacio para protagonistas resistentes y revolucionarios es aún menor que en el caso de las novelas.

Esto se enmarca en la consciencia que tenía la ciencia ficción nacional de la época, como atestiguan los muchos artículos de Vigil al respecto, de la dura situación por la que pasaba España en términos sociales. Sin ir más lejos, el propio autor barcelonés, en su calidad de editor, fue testigo de cómo el régimen franquista retuvo el número 14 de *Nueva Dimensión* a causa del cuento “Gu ta gutarrak” de la argentina descendiente de vascos Magdalena Mouján Otaño, dado que “atentaba directamente contra la unidad de España” (Santos en Martínez de la Hidalga, 2002: 430).

Por esta razón es que los dos cuentos a los que aquí nos referiremos destacan justamente por mostrar una relación conflictiva entre el ser humano individual y el espacio social que lo determina, expresado en ambos casos en la figura de un Estado opresor ideológicamente. Esto, que constituye el núcleo de la anécdota de la mayoría de las distopías clásicas y las demás obras que imitan este modelo, en los cuentos (especialmente aquellos escritos desde el amparo formal y de género de la ciencia ficción) constituye una rareza porque privilegia más la reflexión crítica que la descripción literaria.

El primer cuento titulado “Solo resta la muerte”, comienza tras el encarcelamiento del protagonista, en una sala de tortura que recuerda muchísimo a la escena de la habitación 101 de *1984*. A través de una claridad que resulta brutal en su transparencia gracias a la expresión de los puntos de vista en conflicto a través de diálogos, el cuento inicia con la confrontación directa entre el sujeto y el Estado. A diferencia de lo que sucede en el relato de Atienza, en donde el enjuiciado acepta su destino sin rechistar, aquí el protagonista, simbólicamente llamado “el Hombre Solo”, tiene una voz muy clara y marcada que se queja y denuncia, abiertamente, no solo los vicios inherentes al sistema político distópico, sino, incluso, su inexcusable arbitrariedad y abuso de las bases filosóficas que sustentan su existencia:

- ¡El Estado es Dios!
- ¡Un estado que tortura no puede ser Dios.... Será el Demonio si acaso!
- ¡Blasfemo! –un golpe acompañó al grito, y la sangre comenzó a manar de uno de sus labios–. ¡El Estado lo es todo y tú no eres nada!
- ¡No, no, el Estado fue creado para servirnos y no nosotros para servirlo a él!

Una lluvia de golpes cortó sus palabras. No podía ver a sus torturadores, que se ocultaban tras los focos que lo iluminaban. (Vigil, 1970: 28)

El principal tema de este relato se retrotrae a uno de los temores más frecuentes en las distopías clásicas y sobre el que ya nos hemos referido: el concepto de la masa y la seriación del ser humano. Como en las novelas, la base del miedo está en la pérdida de la identidad, uno de las características metonímicas que con más frecuencia se utilizan para resumir la esencia del ser humano junto a los elementos espirituales, a manos de la organización pública y política. Como bien los expresa el protagonista del relato, el Estado: “[...] es el compendio de todo lo malo, de la deshumanización del ser humano, de la masificación del individuo” (29).

También como es frecuente en esta época, la justificación de la doxología distópica es de índole tecnocrática, apelando siempre al papel organizativo positivo que el Estado desempeña, como una suerte de “mente colmena”, para guiar las iniciativas privadas de las personas hacia rumbos de mayor productividad. La masa, sin embargo, desempeña un papel específico en la sociedad distópica que rara vez se ve resaltado en las narraciones. La presión de la mayoría, una presión que efectivamente trasciende lo literario, es tanto o más efectiva que la ejercida de forma coercitiva por el Estado: *“Porque lo terrible era el gran poder de absorción que tenía la masa. En ocasiones se sentía desgraciado y, al verlos consumir, deseaba hacerse él también consumidor. Al verlos ir en grupos, que gritaban y se reían a carcajadas, se sentía muy solo”* (30).

Es una reiteración de lo que veíamos al analizar los antecedentes distópicos de comienzo de siglo y su reafirmación existencial en la novela de Ferrer-Vidal: el ser humano, en cuanto ser social, depende y se define a partir de la opinión de los demás. La subjetividad individual está sometida al juicio del grupo, lo que le da a la masa una fuerza considerable para afectar la vida de los sujetos individuales. Esta “soledad en la multitud” (30) es parte de un sentimiento colectivo que se ha extendido de mayor o menor manera a lo largo de toda la historia de la distopía como forma literaria.

En términos narrativos, el monólogo interior en cursivas que sucede al diálogo entre la Policía Ideológica y el protagonista, funciona como una digresión-I que conecta el mundo ficcional con el referencial a través de la experiencia común de la soledad y el poder

regulatorio y normativo de la masa. Esto se reafirma a través de la mención de la introversión como un mal genético, algo que puede parecer profundamente exagerado, pero que no deja de tener alcances con la realidad, especialmente con el modelo de hombre ideal norteamericano⁸⁴ expandido universalmente en Occidente durante la segunda mitad del siglo XX.

Eventualmente la policía droga al Hombre Solo, lo que motiva una secuencia onírica y surreal en donde el protagonista describe el proceso de lavado de cerebro que está tomando lugar en ese momento:

Creyó morir. Quiso morir. Deseó con todas sus fuerzas morir. Pero no le dejaban.

Las aguas le recibieron.

Se hundió en ellas sin poder respirar. Había olvidado como nadar, estaba atado, sus extremidades no le obedecían. Se hundía en el piélago y sabía que allí, al fondo, unas cosas le esperaban. Cosas horribles, inmencionables, indefinibles.

Y una mano se tendió hacia él. Una mano amiga lo sacó del agua.

La luz volvió a sus pupilas marchitas, abriendo de nuevo la flor de su vista. Y la vio. Vio a quien le había ayudado.

Era la Madre de las Madres. El concepto mismo de la feminidad, de maternidad. Era la Madre y la Compañera. Era el regazo y el cobijo.

Era ella.

Y Ella era el Estado. (Vigil, 1970: 31)

Hay varios elementos que vale la pena destacar de este fragmento. En primer lugar, el recurso de la pesadilla como metáfora de la epifanía funciona de la misma forma que en la novela de Ferrer-Vidal, solo que en sentido contrario. Esto es así porque la estructura distópica es siempre transideológica; en *Los papeles de Ludwig Jäger* la pesadilla, la experiencia de la muerte y el renacimiento forman una alegoría simbólica que se relaciona con el concepto del martirio cristiano para destacar el nuevo “estado” espiritual al que accede el protagonista, mientras que en este relato, a través del mismo recurso, Vigil describe cómo su protagonista pierde, justamente, aquello que lo vinculaba a la raza humana para perderse en la masa. La epifanía es irónica en cuanto su acceso no trae libertad, sino más agonía.

La metáfora del Estado como el arquetipo femenino por excelencia también permite una lectura psicoanalítica que refuerza la analogía del regreso al útero materno con la indiferenciación del sujeto devorado por la colectividad. De la misma forma que el niño

⁸⁴ Susan Cain llama “Cultura de la Personalidad” al ideal social imperante en Norteamérica desde principios del siglo XX (y aún presente hoy) cuya característica principal es la de valorar positivamente todo lo que implique extroversión y condenar como “enfermedad” todo aquello que pareciera o tuviese relación alguna con la introversión. El estudio respecto al proceso cultural que dio formación al ideal del “*mighty likeable fellow*” incluye, entre otras cosas, una demonización de las características introvertidas al punto tal de existir productos publicitados como capaces de eliminarlas. Ver: Cain, S. *Quiet. The power of introverts in a world that can't stop talking*. New York: Crown Publishing Group, 2012.

no puede desvincularse de su madre durante sus primeros años de vida, el sujeto que regresa al seno del Estado no puede declarar su autonomía ni, mucho menos, su libertad. El proceso es similar a lo que Delibes describe en *Parábola del naufrago*, solo que mientras Jacinto San José se ve literalmente atravesado y convertido en cabra desde su interior, el Hombre Solo se vuelve uno y se fusiona con el Estado a través de una cálida e indolente absorción.

Las similitudes con Delibes se hacen más claras a medida que nos acercamos al desenlace del relato. La recurrente alternación entre diálogos, narración en tercera persona y los monólogos interiores del protagonista mantienen un ritmo que tras la primera experiencia alucinatoria se vuelve mucho más acelerado, mezclando la realidad ficcional con el sueño y las alucinaciones persecutorias sin aviso previo. La finalidad es transmitir un sentido de urgencia y desesperación extrema frente a la experiencia de perder el dominio de uno mismo a través de la distorsión extrema de la realidad. Tras una segunda dosis de drogas y manipulaciones psicodélicas, el relato perfila la derrota final del protagonista:

La multitud parecía más tranquila, pero algo le decía que no era bastante.
 Y trajeron un traje y se lo pusieron, un traje con camisa y corbata; un traje oscuro, serio, un traje como los de ellos. Y apareció un barbero y terminó lo que las manos habían iniciado: le rasuró la barba, le cortó bien corto el cabello, le dejó las patillas a un nivel «aceptable».
 Y le dieron marijuana.
 Y las llaves de un cubículo propio.
 Y un abono al Colectivo.
 Y un boleto para un viaje a las Islas de Vacaciones del Estado.
 Y un televisor.
 Y un trabajo honorable.
 Ya no había diferencia, ya todos eran uno y uno todos. Ciudadanos leales del Estado. Súbditos amantes del Estado. Adoradores fervorosos del Estado.
 Masa. (Vigil, 1970: 33)

Si nos detenemos con calma sobre el fragmento podemos detectar que representa el punto álgido de la crítica social propuesta por Vigil. El modelo a criticar es el mismo de Atienza, el del hombre blanco americanizado, exitoso, sociable, materialista y consumista que en nada se resiste a lo que le dicta la sociedad y que carece de cualquier mentalidad crítica independiente. Vigil enmascara este texto-I en la forma de un texto-C que se encuentra distorsionado por la influencia de la droga, por lo cual la hipérbole se ve justificada y le da la posibilidad al autor de hacer su comentario social sin arriesgar la integridad y la coherencia de su universo ficcional. El resultado es la descripción de una alucinación que se siente incómodamente familiar.

El relato termina con la completa reforma del Hombre Solo en el “Hombre Que Ya No Estaba Solo”:

- ¿Sabes cuál fue tu crimen? –le preguntó el Jefe, con una voz en la que se adivinaba un deje de compasión.
- Sí –contestó el Hombre Que Ya No Estaba Solo –. Quise ser Uno en donde la Unidad no existe, quise apartarme del Todo cuando no hay nada fuera del Todo.
- Estás curado –afirmó el Jefe – ¿Sabes lo que te queda por hacer?
- Sí. Solo me resta una cosa por hacer: pedirle al Estado que me autorice a morir.
- El Estado te lo autoriza [...] (Vigil, 1970: 34)

La derrota final hace del protagonista del cuento un mártir trágico. Su resistencia se prueba inútil y la distopía se cierra sobre sí misma, siguiendo nuevamente el mismo proceder narrativo de *Parábola del naufrago*. La preocupación por la asimilación del sujeto en la masa, así como la identificación de esta con el Estado, hablan del poder y la influencia que la sociedad ejerce sobre el individuo y las pocas herramientas que este posee para resistirse al influjo dictado por los medios de comunicación y el poder político. Aún más, la derrota del sujeto frente al Estado (especialmente tomando en cuenta la situación dictatorial de España) habla de un sentimiento que es generalizado en la producción del territorio respecto a la forma en que se construye la sociedad contemporánea.

En términos narrativos, el relato de Vigil destaca por su ritmo acelerado, su fragmentariedad temporal y el uso armónico de imágenes surreales y esperpénticas en medio de un espacio social de corte futurista. La anécdota avanza en base a pistas entregadas solo a través de recuerdos y monólogos interiores que pasan frente al lector como una sucesión de imágenes cuya conexión no es explicitada. El contraste con la experiencia del lavado de cerebro y las alucinaciones hace de esta una distopía que sabe aprovechar la brevedad del formato a su favor, privilegiando los espacios en blanco creados por la ficción para traspasar el sentimiento de angustia del protagonista y, al mismo tiempo, hacer una crítica enmascarada de la sociedad a través de una anécdota emotiva y trágica.

El segundo cuento de Vigil, titulado “Notas del juicio de un elemento subversivo”, también centra su crítica sobre la sociedad contemporánea, pero en lugar de fijarse en el aspecto normalizador de la masa y su finalidad de control político y social, se centra en cambio en el poder del consumo como motor de la sociedad. También, a diferencia de lo que sucede con el cuento anterior que resalta por su marcado pesimismo y visión irónica del bienestar social, este mantiene un punto de vista un poco más abierto frente a la posibilidad de una eventual redención de la raza humana.

El relato comienza, nuevamente, con la familiar escena del juicio, que a estas alturas ya se perfila como un recurso narrativo preferido por las distopías breves. La razón es fácil de adivinar: como evento social, el juicio permite evidenciar de forma rápida y clara las dos posiciones en conflicto (el sujeto vs el Estado) sin necesidad de recurrir a forzados diálogos o a largas explicaciones que desconecten al lector de la anécdota. Desde un punto discursivo, también, el evento del juicio faculta a las voces en conflicto para expresarse abiertamente sobre temas de relevancia social que muchas veces resultan complejos de resumir en la narrativa breve sin caer en la sobre explicación. Por supuesto, esto significa que cuentos como los de Vigil, que privilegian este tipo de proceder narrativo, benefician la reflexión por sobre la acción, lo que hace de sus protagonistas más detractores filosóficos o éticos que verdaderos agentes contraculturales.

Siguiendo esta línea, el cuento es bastante directo al definir las posiciones de cada uno de sus actores y no pierde el tiempo en metáforas. El papel del Estado es resumido en la expresión “Sociedad de Consumo” (25) y el enjuiciado, que defiende su nombre particular, Juan Pérez, frente a la nomenclatura seriada, U12H34P, para representar, presumiblemente, el juicio a un hombre cualquiera, es identificado explícitamente como “el último hippie” (26).

Como sucede normalmente con estas marcas textuales, lo que se pretende es generar un doble marco temporal que hable, a través de la ambigüedad, tanto del universo ficcional como del mundo referencial de la audiencia. Las digresiones-I, que son entregadas como migajas a lo largo del relato, hacen referencia a un momento y lugar precisos en la historia (EEUU durante la época de la “revolución de las flores”), pero, al mismo tiempo, a través de las progresivas hipérbolas que pueblan la distopía, desconectan el universo ficcional (es decir, el texto-C) del universo referencial. Este es el resultado de una ambigua conexión temporal que sugiere que los eventos narrados en el cuento tienen, hasta cierto punto, relación con la historia contextual, sin especificar en qué medida o de qué forma, lo que hace del cuento una posible ucronía que, retóricamente, se aprovecha de los eventos del pasado para generar una ironía crítica sobre la sociedad actual a partir de la distorsión de los ideales y proyectos sociales propuestos en aquél momento intersticial que la ficción y la realidad tienen en común.

La mención de referentes en común entre los dos tiempos permite conectar rápidamente los eventos de la ficción con el mundo referencial sin comprometer con ello la coherencia y cohesión literaria del universo ficcional a causa de un repentino influjo mimético. El resultado son frases o alusiones connotativas que son propuestas como

textos-C por la narración, pero que, en realidad, funcionan como textos-I. Por esta razón es que cuando nos enteramos que la causa del juicio de Juan Pérez es “no utilizar totalmente la capacidad adquisitiva de sus tarjetas de crédito”, lo que “constituye un delito económico de primera magnitud contra la Sociedad de Consumo” (26), debemos tener siempre presente que lo que constituye un crimen en la narración es, al mismo tiempo, una crítica sobre la presión a consumir que define a la sociedad capitalista de la segunda mitad del siglo XX.

A través de esta práctica narrativa, Vigil logra conectar de forma bastante efectiva las hipérboles que conforman la sociedad distópica con los elementos del mundo referencial que pretende criticar a través de la politización de los mismos aprovechando el contexto discursivo del juicio. Esto, sin embargo, lleva a ciertas declaraciones que, por intentar ser demasiado claras, a veces pueden llegar a comprometer la solidez del pacto de ficción del relato. Frases como: “Lo superfluo es la base de la Sociedad de Consumo” (26) o “[...] sus palabras intentan subvertir la lealtad del ciudadano-consumidor, pretendiendo desalienar las restantes Unidades Económicas” (29) minan la lógica distópica porque se trata de enunciados discursivos que tienen más sentido a la luz del contexto referencial que del ficcional; en otras palabras, en comentarios como estos, prima más la visión del autor que la cohesión del universo creado.

Para contrarrestar este efecto negativo, Vigil suele alternar las marcas referenciales con otras de corte futurista, potenciando así el movimiento hermenéutico entre los dos marcos temporales que caracterizan a la distopía. El efecto es una curiosa mezcla de retro-futurismo en donde el pasado parece proyectarse hacia el futuro en la forma de una sociedad de consumo, familiar y al mismo tiempo especialmente distorsionada, que carece de una temporalidad específica:

¿En qué iba a gastarlos? ¿En comprar cada mes el nuevo modelo de robotmóvil y encontrarme que no lo puedo desparcar, porque las calles ya son una masa sólida, atascada, de vehículos sobre los que caminan los peatones? ¿En ir a unos tridiceramas o en ver una solidivisión con unos programas insulsos y adocenados, regulados por una censura tan aberrante que ha llegado a prohibir la vieja *Love Story* por erótica? [...] Gastar los créditos, ¿en qué? ¿En videocassettes de efectos bailando neominués cuando tengo mis viejas grabaciones del festival de Woodstock, de Dylan, Buffy St. Mariey Janis Joplin? ¿En tabaco y anticancerígenos si he logrado conservar mi plantel de excelente marihuana que inicié con unas buenas semillas que me traje de Marruecos, cuando aún se podía viajar? ¿En comprar trajes de seudolana si todavía me sirven –y se golpeó orgulloso el pecho– estas ropas de cuero que yo mismo me hice en una comuna de Amsterdam, cuando había comunas y la gente sabía hacer cosas con las manos? (Vigil, 1972: 28)

A través de las declaraciones del protagonista volvemos sobre la crítica a la industria cultural y la sociedad de masas de Adorno, esta vez enfocada a través del prisma del sistema económico y sus efectos nocivos sobre la sociedad. En términos generales, se trata de una sociedad moralmente castigadora y “puritana”, en donde el único acto admisible por parte del poder político es el de consumir. La autonomía ciudadana es castigada y la dependencia a la producción en serie es promovida como una política estatal, estableciendo la lógica distópica como una en donde el consumo representa un fin en sí mismo, tal como dejan en evidencia los automóviles que no pueden conducirse y los bailes que no pueden bailarse. Se trata de una sociedad que ya no obtiene nada de lo que produce, más allá del acto mismo de la producción; en otras palabras, el sistema ya no produce materiales necesarios o benéficos, de hecho, el producto mismo, como deja en claro el protagonista, es desechable. Lo que importa es consumir, no importa qué. Los productos son solo suplementarios; metáforas desechables del valor efímero del dinero que funcionan como extensiones temporales efectivas del efecto definitorio del mercado sobre la masa.

Al hablar de la constitución de la industria cultural, Adorno determina que el elemento que más caracteriza a este tipo de institucionalización del consumo es la repetición infinita de un proceso que planifica y crea necesidades sociales para mantener al sujeto atado por siempre a su papel de consumidor: “El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural” (Adorno, 1998: 186).

El acto de consumir, por lo tanto, implica el mantenimiento de una actitud pasiva y dependiente del sujeto frente a su entorno social. Al consumir se admiten como válidas las necesidades ficticias creadas por la sociedad: la necesidad de un nuevo automóvil, de una nueva pieza de ropa, de un nuevo disco, en fin, cualquier tipo de novedad material que no es más que una entelequia consumista. La defensa de Juan Pérez por el material producido a mano y en comunidad pretende recalcar el valor de aquello que es fabricado con una finalidad específica, atendiendo no al valor de la cosa en sí (valor social e igualmente planificado por la industria cultural), sino al valor de la función que dicho objeto desempeña en un contexto donde lo importante no es el “poseer” un producto, sino “utilizarlo” de forma que beneficie al ser humano. Por eso su defensa no está basada en cómo se ve su ropa sino en que esta “todavía sirve”.

La distopía lleva este principio hasta el extremo. El ser humano que se resiste a consumir, o deja de ser humano o es declarado como un enemigo del sistema. En el caso de este cuento la opción preferida es la segunda, lo que lleva a que Juan Pérez sea predeciblemente condenado a morir. Narrativamente la anécdota del protagonista sigue el modelo del mártir que solo en la muerte puede ser redimido de sus ataduras materiales; sin embargo, como es propio de este tipo de protagonistas, el valor efectivo de su muerte solo adquiere relevancia en la medida en que deja algún legado sobre la sociedad. Cuando esto no sucede nos encontramos con mártires infructuosos que a través de su sacrificio carente de sentido solo reafirman de forma trágica el dominio absoluto de la lógica distópica, como sucede en *Never let me go* o *Los papeles de Ludwig Jäger*.

El final del cuento, sin embargo, nos propone un escenario más optimista en donde la resistencia discursiva de Juan Pérez encuentra recepción por parte de uno de los guardias que asiste al tribunal:

Pero, tras la ceguera del relámpago de la justicia, la Unidad Económica H98D76P, guardia del SP, sintió rondar por su cabeza una pregunta que, cosa curiosa, parecía sonar con el cascado tono de voz del viejo:
¿Qué les pasa a los gusanos cuando el cadáver ya no es más que polvo y huesos mundos?
 Y se sintió gusano. (Vigil, 1972: 30)

La distopía es épica porque el afán revolucionario de Juan Pérez trasciende su individualidad y comienza a insertarse en el colectivo. El mensaje final es que el sistema no es invencible y que no ha logrado deshumanizar a la especie a tal grado como para volverla ciega a sus propias necesidades. Algo similar ocurre en *Escuela de mandarines* cuando el testimonio del sacrificio del Eremita llega a oídos del Cara Pocha. En este caso el testimonio contracultural no remece al poder, pero sí a la ciudadanía en un nivel esencialista: apela a lo que es humano y que no puede ser alterado por ningún sistema coercitivo.

De alguna forma, las distopías de Vigil funcionan como el anverso y el reverso de una misma moneda. En “Solo resta la muerte” el pesimismo nace de la indiferencia general y la falta de empatía de la raza humana convertida en masa alienada, mientras que en “Notas al juicio de un elemento subversivo”, es justamente la capacidad de ser remecido por las emociones lo que es resaltado como el combustible necesario para propiciar el cambio social. En ambos casos, sin embargo, la responsabilidad está puesta sobre la acomodada sociedad de masas que se deja manipular sin resistirse, resaltando las voces disidentes casi como una suerte de consciencia cultural arquetípica de aquello que está mal con el mundo.

Así, en términos generales, podemos constatar que existen coincidencias importantes entre las distopías estructurales en su formato breve y extenso. Los temas son similares (tecnocracia, futurismo, sociedad de masa, consumo, etc...), aunque tiende a privilegiarse más el aspecto social por sobre el político, y el proceder tiende más hacia la reflexión general, con protagonistas anónimos que encarnan verdaderas metáforas de la sociedad contemporánea (Juan Pérez es, finalmente, el sujeto común y corriente), que hacia gestas de restitución de justicia social.

Las diferencias, cuando las hay, obedecen principalmente más a aspectos de estructura que de contenido. El cuento distópico es más sintético que la novela, por lo que hay menos espacio para digresiones-I que perfilen la crítica social enmascarada tras la ironía de la sociedad pesadillesca. Para lograr el efecto de extrañamiento cognitivo y al mismo tiempo mantener la coherencia intratextual del universo ficcional, los cuentos establecen una frontera mucho más borrosa y flexible entre textos-C y textos-I, lo que da a las narraciones breves una atmósfera mucho más actual y ucrónica (aunque siempre futurista) en comparación a las novelas que tienden más hacia la universalización de lo distópico.

Como recursos narrativos, destacan la utilización del diálogo y la fragmentariedad elíptica del espacio-tiempo. La inserción del diálogo tiene directa relación con la necesidad distópica de evidenciar discursos en conflicto. Justificados por contextos como el del juicio y la sentencia, el diálogo se convierte en una herramienta fundamental para que los protagonistas distópicos puedan expresar sus puntos de vista sin necesidad de explicar extensamente sus motivos. Lo fragmentario, por otro lado, es utilizado de dos formas: para mostrar diferentes puntos de vista frente a un mismo acontecimiento (“Limpio, sano y justiciero”) o para ahondar en la profundidad psíquica de los personajes (“Cuando solo resta la muerte”). En ambos casos, el ritmo es acelerado, las secuencias breves y el entramado general acaba por construirse como una suerte de *collage* en donde los diferentes escenarios son revelados como parte de la misma red que configura la totalidad de la sociedad distópica en cuestión.

Por último, en lo que respecta a la crítica y a la visión general del mundo, lo más frecuente es encontrar un tono pesimista que se mueve desde la sátira a la tragedia, aunque, al igual como sucede con las novelas de este período, esta es una predilección personal de cada autor que puede variar de cuento en cuento, como sucede con las dos narraciones de Vigil que analizamos en este apartado.

En síntesis, el cuento distópico estructural, hermano de las novelas distópicas de ciencia ficción de este período, como *Paraíso final* o *Las Máquinas*, es generalmente más claro en su crítica, más preciso en sus descripciones y más duro en sus juicios. El espacio es escaso y el cuento lo sabe. La duplicidad ambigua entre textos-C y textos-I somete al lector a un constante vaivén entre la ficción y la realidad que no desperdicia tiempo ni recursos. El resultado son narraciones breves que destilan lo esencial de la distopía, a saber, su espíritu crítico y su imaginación irónica e hiperbólica, poniéndolas a trabajar al servicio de una visión de mundo decepcionada y pesimista.

7.2. *Cuentos pseudodistópicos: “¿Dónde hay espacio?” (Luís García Lecha, 1969), “Visite España año 2000” (Alfonso Álvarez Villar, 1972), “Los Chupópteros” (Francisco Lezcano Lezcano, 1972)*

Ya hemos dicho en reiteradas ocasiones que es necesario mucho más que una estructura formalmente distópica para que una distopía sea efectiva. Cuando un producto narrativo privilegia la forma y utiliza recursos estructurales propios de la distopía, pero desatiende la funcionalidad crítica que caracteriza a la misma, nos encontramos frente a lo denominamos una “pseudodistopía”. La categorización pertenece a Moylan, quien la utiliza para definir las distopías míticas, bajo la concepción de que estas, por mantener un espíritu resignado y cerrado al porvenir, no califican como reales distopías (2000: 156). Nuestra posición, a diferencia de la de Moylan, califica como distópicas tanto la intención utópica como la antiutópica, por lo que reservamos el término “pseudodistopía” para aquellas obras, que, haciendo uso de estrategias formalmente distópicas, no buscan presentar ningún tipo de actitud crítica identificable.

En este tipo de narraciones lo distópico es puro significante carente de significado; forma sin fondo. Por lo mismo, no existe tensión entre lo dicho y lo no dicho, puesto que solamente existe una capa de significación que se corresponde con el texto-C que constituye el relato. La dimensión I del mismo se encuentra o demasiado opacada o derechamente excluida de la anécdota, lo que hace a estos textos extremadamente unidimensionales.

Esta variación imperfecta de lo que es lo distópico no está limitada exclusivamente al cuento. De hecho, es posible plantear que gran parte de las novelas distópicas que se producen en la actualidad, especialmente aquellas amparadas por el mercado editorial dirigido hacia la juventud, son verdaderamente pseudodistopías: sociedades pesadillescas

construidas no para criticar las consecuencias o los riesgos inherentes a toda actividad humana, sino, simplemente, como escenarios ideales para aventuras alegóricas del proceso de crecimiento de los lectores ideales.

En el contexto de los cuentos españoles que aquí nos ocupan, la reflexión social generalmente es apartada para hacer espacio a anécdotas que se quedan solamente en el efectismo narrativo. Estas deficiencias se vuelven aún más transparente a través de las elecciones que los respectivos autores hacen en torno a sus mundos ficcionales. A diferencia de los cuentos verdaderamente distópicos donde o existe una confrontación de voces en conflicto o la voz metaliteraria busca satirizar irónicamente a la sociedad referencial, en el caso de las pseudodistopías se escoge, voluntariamente, mantener la univocidad del texto a toda costa. Las digresiones-I, que benefician y en gran medida promueven que lo distópico se perfile, en este tipo de narraciones son condenadas a la desaparición, solo optando por algunas muy tibias reflexiones que a toda costa buscan evitar hacer una lectura política de la sociedad. Este es el factor central que define a las pseudodistopías: su voluntaria indiferencia crítica frente a su contexto de producción.

Interesa rescatar estos cuentos por dos motivos: primero, porque son producidos por el mismo núcleo de escritores que produjo distopías durante el período tardofranquista, tanto en su forma narrativa extensa como breve, lo que revela una generalizada confusión respecto a qué es y qué no es verdaderamente distópico; y, segundo, porque así como al analizar los cuentos distópicos estructurales distinguimos matrices y procedimientos escriturales responsables de hacer funcionar a la forma literaria en el particular contexto del cuento, igualmente provechoso nos resultará, en este caso, realizar una comparación entre aquellas producciones y estas que, aun pareciendo muy similares en la superficie, no tienen el mismo efecto sobre el lector. En otras palabras, a continuación examinaremos qué es lo que hace que estos cuentos no sean distopías funcionalmente competentes.

El primer cuento pseudodistópico que analizaremos, publicado en 1969, pertenece al riojano Luis García Lecha y se titula “¿Dónde hay espacio?”. Además de ser una pseudodistopía, vale la pena destacar este relato por poseer la peculiar distinción de ser el único cuento en la extensa carrera de un novelista extremadamente prolífico.

García Lecha, nacido en 1919, fue uno de los autores populares de ciencia ficción española que más novelas escribió a lo largo de sus más de 30 años dedicados al ejercicio de la literatura y es considerado, junto con Domingo Santos y Pascual Enguídanos, uno de los padres del género de la ciencia ficción en el país. Esto se debe principalmente a la

enorme cantidad de novelas que García Lecha acumuló a lo largo de los años, llegando el conteo oficial a los sorprendentes dos mil tres ejemplares, de acuerdo al propio testimonio del autor (Quintana Francia y Canalda, 2002: 147), siguiendo la mayoría el formato impuesto por los bolsilibros tanto en lo estructural como en lo temático. Así, contratado por los dos gigantes editoriales barceloneses del segundo franquismo, Toray y Bruguera, y produciendo cerca de tres a cuatro novelas por semana, García Lecha acuñó los dos seudónimos que se harían más conocidos que su propio nombre con el paso de los años: Clark Carrados y Louis G. Milk.

El autor riojano participó en el movimiento de los bolsilibros desde su comienzo en 1954 con su novela *Hombre o robot* y continuó publicando ininterrumpidamente en la mayoría de las colecciones populares más importantes de los próximos 30 años en España (Espacio, La Conquista del Espacio, Héroe del Espacio, etc...) hasta la eventual disolución de la editorial Bruguera durante los años 80.

El enorme volumen de material producido por García Lecha determinó que gran parte de lo que los españoles consumieron durante el tardofranquismo, en lo que a literatura popular se refiere, fue escrito por él bajo uno u otro seudónimo. Dueño de una ficción “muchos menos aventurera y, sin duda, más *tranquila*” (Quintana Francia y Canalda, 2002: 152) que la mayoría de sus colegas, más propenso a la reflexión que a la acción y con claros tintes de ser un “convencido demócrata antes de la muerte de Franco” (153), no resulta extraño que el único cuento que se le conoce a este prominente escritor de novelas haya flirtado con la crítica social. Lamentablemente, la interesante sátira social planteada en “¿Dónde hay espacio?”, desperdicia su potencial crítico por no abandonar nunca el cómodo nicho que el universo ficcional le provee.

Para procurar un análisis competente, es importante distinguir qué elementos hacen de este cuento en una aparente distopía y cuales, en definitivo, anulan dicha categorización.

El cuento abre la narración con una escena inquietante en donde un grupo de personas (literalmente una masa) se encuentran agrupadas en un enorme tumulto que parece estar a la expectativa de algo. El ánimo se revela inquieto: “En torno a nosotros no se oía otra cosa que un sordo mosconeo, un monótono zumbido de conversaciones, el runruneo constante de miles y miles de bocas pronunciando palabras y palabras, irritadas unas, coléricas otras, resignadas las más” (García Lecha, 1969: 229).

Esta primera descripción del entorno social es muy efectiva en cuanto logra entregar una rápida visión del descontento que impera entre las personas y, al mismo

tiempo, plantea la pregunta de qué están haciendo allí. Más interesante resulta el hecho de que la respuesta a esta pregunta, que finalmente se resuelve a través de un *novum*, es aplazada a lo largo del texto para dar paso a la descripción de la cotidianidad del grupo social.

La narración se centra en la conversación casual de Juan, el protagonista del relato, con su vecino directo, Francisco, y la pregunta que este le hace: “Juan, ¿cree usted que llegaremos a agosto?” a lo que el protagonista responde con un encogimiento de hombros y un resignado: “¿Y quién puede asegurarlo?” (230). Poco a poco el ánimo de la población comienza a hacerse patente a través de las palabras de los personajes y la general actitud de resignada indiferencia de los demás habitantes. Todavía bajo la influencia de la ominosa pregunta de Francisco acontece un evento que da el primer indicio claro de que esta es una sociedad distópica:

La mujer volvió a gritar. Fue ahora un largo lamento, casi animal, terminado en un aullido seco, estridente, que cesó de modo brusco.

Los gritos de la mujer fueron sustituidos por los vagidos de un recién nacido.

Cerca de donde yo estaba, alguien empezó a echar pestes contra el que acababa de venir al mundo. Yo no quise decir nada.

¿Para qué?

Estaba seguro que sucesos semejantes se producían a cada instante en aquella vasta llanura. No ya luchar, ni si quiera protestar era útil contra lo inevitable. (García Lecha, 1969: 231)

Nuevamente es el desprecio a la vida el tema central del relato. Al igual como sucede en el cuento de Atienza, la población es indiferente a la vida y a la muerte (más adelante un grupo de personas cae a un río y muere ahogada y es considerado un acto sin importancia). Sin embargo, mientras en el cuento de Atienza queda claro que esto es así por efecto de políticas de control y manipulación, en este cuento no se establece qué es lo que ha motivado este repentino cambio en la moralidad de la gente.

Durante las dos primeras secuencias, la conversación de Juan y Francisco y el nacimiento del infante, el cuento acumula suficiente fuerza retórica como para hacer una serie de críticas sobre la sociedad que, lamentablemente, nunca llegan a hacerse patentes. De aquí en más, todo lo distópico del relato comienza a desmoronarse mientras más explicaciones son dadas en torno a la constitución del universo ficcional.

El primer problema se desprende del *novum* en cuestión, que es explicado como una aparente “fotosíntesis para los seres humanos” (232) que los obliga a permanecer quietos en los prados y llanuras, como flores, absorbiendo y alimentándose de los rayos del sol. Esto, que podría haber sido utilizado como una interesante metáfora sobre el papel

del sujeto frente al Estado, es en cambio reducido a un simple recurso práctico para explicar el conflicto central de la narración: “La población actual del planeta crece al ritmo de un uno por ciento anual, un uno por ciento limpio, neto, descontadas ya la defunciones por todas las causas. Tal como estamos ahora, calculo que el número de habitantes supera de largo los quinientos billones, fíjese bien: ¡billones!” (234).

Así, queda claro que el tema del cuento es la sobrepoblación, lo que haría de este relato una aparente “demodistopía” de acuerdo a la terminología de Andreu Domingo. Sin embargo, mientras el estudio de Domingo es estrictamente temático y se conforma con catalogar las diferentes variaciones existentes en torno al tema de la manipulación poblacional en la distopía, el nuestro busca establecer una relación entre el contenido de la narración y una posible crítica a la sociedad, elemento que se encuentra absolutamente ausente en el cuento de García Lecha.

El novum en cuestión resulta problemático en la medida en que ni si quiera es verosímil dentro del contexto de la ficción. La alimentación fotosintética no incluye la absorción de líquidos, lo que significa que, si bien el problema de la alimentación puede ser relativamente sobrellevado, la dependencia al agua terminaría por acabar con la raza de todas formas. Esto es un dato de conocimiento común y es la razón por la que Francisco considera que nadie superará el verano pues, se sugiere, que todos morirán de sed, lo que plantea la pregunta elemental: ¿para qué si quiera hacer uso de este novum ineficiente?

Luego está el problema de la actitud resignada de la población. En la mayoría de las distopías que utilizan protagonistas víctimas o mártires, la resignación es una consecuencia derivada de un poder ejercido sobre los sujetos más allá de su control. De esta forma, el lector es capaz de empatizar con los protagonistas y entender su motivación, conflicto y derrota como un devenir trágico del que se desprende una moraleja fatalista. Sin ir más lejos, es lo que hace Vigil en “Solo resta la muerte”, resaltando que la resignación es el último punto de una larga lucha vital por la supervivencia.

En el caso del cuento de García Lecha, la resignación ciudadana parece gratuita. No hay ningún tipo de explicación a esta aparente generalizada actitud de indiferencia frente a la inevitable muerte, falta que se hace aún más evidente al ser contrastada con el inverosímil romanticismo con que los dos protagonistas principales, Juan y su esposa, asumen su fin: “Podrá parecer ridículo, pero siempre pedí estar a tu lado en el último momento, Juan” (233).

El problema radica en que la atención está puesta sobre el novum físico cuando debería estarlo sobre el novum discursivo implícito que ha llevado a la sobrepoblación en

primer lugar. En ningún momento García Lecha hace una lectura respecto al por qué la sociedad ha sido condenada a la extinción ni quiénes son los responsables. ¿Ha sido a causa de la sociedad de consumo, como en los cuentos de Atienza y Vigil? ¿El extremado confort, como en la novela de Jarnés? ¿El antropocentrismo, como en el caso de García-Viñó? Nunca se da ningún tipo de explicación que vincule la ficción con la referencialidad. El papel del Estado, más allá de una breve intervención reguladora desde un helicóptero, se encuentra completamente ausente del relato. Esta ausencia no es formal (después de todo, no toda distopía requiere de un Estado opresor), sino funcional, pues no existe ningún tipo de lectura política, social ni cultural de la situación en la que se encuentran los personajes.

Los seres humanos del cuento se encuentran literalmente abandonados, pues se revela hacia el final del relato que al menos parte de la población consiguió ser evacuada hacia otros planetas (234). Nuevamente, sin embargo, todos los pormenores de dicha selección política (¿quiénes fueron evacuados? ¿Por qué? ¿Bajo qué criterios? ¿Con qué costos?) se encuentran por completo ausentes del relato. Esto, en última instancia, determina que todos los acontecimientos de la narración, aunque sean trágicos, carezcan de cualquier tipo de justificación más allá de su propia tragedia.

El último clavo en el ataúd pseudodistópico es dado al final del relato por una suerte de epílogo que es integrado forzosamente casi como un pie de página que quiebra por completo la cohesión narrativa y el ritmo del relato:

En el año 1960, los sociólogos habían predicho que, de seguir aumentando la población humana al ritmo de entonces, setecientos años después, los habitantes de la tierra nos veríamos obligados a permanecer de pie, cubriendo toda la parte sólida del globo, por falta de espacio. Estábamos en el año 2660. (García Lecha, 1969: 234)

Este pequeño párrafo al final del cuento es lo que termina por anular completamente el efecto de extrañamiento cognitivo propio de la ficción distópica. A través de una innecesaria explicación, García Lecha elimina por completo cualquier espacio de sentido dejado en blanco para la interpretación del lector. Lo distópico, ya lo sabemos, se nutre especialmente de la ambigüedad entre lo dicho y lo no dicho; es decir, hace uso de lo que Austin M. Wright llama “*recalcitrance*” (“recalcitrancia”) o la resistencia natural del sentido narrativo de hacerse evidente de inmediato: “[...] the interest and life of a form for the reader depend strongly on what impedes or delays perception of that form; recalcitrance saves the form from triviality, boredom, banality” (1989: 116).

La resistencia al sentido narrativo es central para que el efecto distópico se haga presente, pues la crítica social depende, en gran medida, de que el lector sea capaz de leer

el doble sentido de las connotaciones irónicas e hiperbólicas presentes a lo largo de la narración. Cuando Winston Smith se encuentra con Julia tras haber sido sometido a la tortura de la habitación 101, la narración no se detiene a explicar el sentido trágico de su amor quebrantado, sino que lo deja implícito en la frialdad de su mirada. Este simple acto trasciende la narración y lleva al lector a preguntarse por el poder del control ideológico sobre el sujeto y, recién allí, tras la propia reflexión, es posible desprender una crítica.

En el caso del cuento, la importancia de la “recalcitrancia” es aún mayor, pues el menor espacio obliga a un mayor encubrimiento del sentido para potenciar el efecto deseado. Particularmente con el final, dice Wright, el cuento es más versátil que la novela, pues permite aumentar el encubrimiento con la finalidad de mantener la tensión narrativa más allá de las páginas: “[...] presenting a new challenge to the reader that can only be resolved by reflection after the reading. This I call final recalcitrance –meaning that is instituted by the end of the story, not that it cannot be resolved (that would be permanent recalcitrance) (121).

El “epílogo” de García Lecha elimina por completo cualquier “recalcitrancia” generada por el texto, que es, justamente de donde se obtiene la materia prima de lo distópico. En otras palabras, las preguntas de las que se podrían derivar innumerables y muy interesantes críticas sociales, están ahí, pero el cuento se esmera tanto en justificar su argumento con una posición acrítica y apolítica que termina por anular por completo el efecto de sentido postergado en la reflexión con una innecesaria explicación banal y casi anecdótica.

Si hacemos una última y breve comparación entre este cuento y “3 mitos en nuevos odres”, nos damos cuenta que la utilización de una marca referencial al interior de la narración no necesariamente implica renunciar a la postergación del sentido. Cuando Atienza menciona a Disney, sin explicar directamente ni las implicancias de su mención ni su directa correlación con el material narrado, logra, de forma efectiva, generar una nueva capa de sentido no expresado explícitamente en su relato. La conexión entre lo narrado y el contexto es, en suma, un subtexto implícito que, a la vez que suspende, también otorga sentido a la narración a través de una profundización de esta, permitiendo una lectura crítica del material ficcional a partir del contacto que este establece con el universo referencial. García Lecha hace exactamente lo contrario: convierte su marca referencial en una denotación simplista que elimina cualquier sentido implícito, convirtiendo la anécdota del cuento en una trivialidad.

En resumen, este cuento pone en evidencia una de las principales diferencias entre distopías y pseudodistopías. En las primeras el conflicto está, casi siempre, expresado de forma tal que el protagonista o el lector (la mayoría de las veces ambos al mismo tiempo) son capaces de interpretar que algo anda mal con la sociedad en la que se encuentran insertos, mientras que en el caos de las pseudodistopías, no existe una reflexión que vincule el estado de la sociedad distópica con las decisiones políticas y el ejercicio del poder que determinan dicho acontecer. El resultado de este proceder son narraciones que buscan constituirse como acriticas, oscureciendo lo más posible la dimensión I de sus textos y realzando la C, con la finalidad de otorgar una narración con una anécdota y un proceder narrativo competente en términos estructurales, pero carentes de una posición crítica.

El segundo cuento que analizaremos, “Visite España año 2000”, pertenece al psicólogo y psiquiatra Alfonso Álvarez Villar (1930 – 1980). Profesor adjunto de la Universidad de Madrid y Doctor en Psicología, la relación de Álvarez Villar con lo distópico y la ciencia ficción española en general no fue tan vasta como la de autores como García Lecha o Juan G. Atienza. Dentro de su producción narrativa, para dar un ejemplo indicativo, solo se cuenta una sola novela (*La espiral del alma*, 1969) publicada en el número 9 de *Nueva Dimensión*.

La mayoría de sus casi 60 relatos, publicados entre 1966 y 1982, vieron la luz a través de las antologías publicadas por Acervo o EDHASA o mediante publicaciones reiteradas en la revista de Domingo Santos y Luis Vigil. Allí también colaboró a lo largo de los años con diversos artículos que intentaban reconciliar sus intereses como psicólogo con aquellos elementos especulativos presentes en la producción de ciencia ficción nacional. Así, la producción de Álvarez Villar destacó por encontrarse siempre muy en sintonía con los aspectos de determinación cultural presentes en la narrativa de ciencia ficción, lo que hace de sus cuentos material especialmente interesante para ser analizado en contraste con la realidad cultural de la España tardofranquista.

Si bien la relación de Álvarez Villar con la literatura fue secundaria frente a su trabajo como psicólogo y psiquiatra (cuenta, de hecho, con un extenso catálogo de textos dedicados a diferentes aspectos de la práctica psicoanalítica, publicados al mismo tiempo que sus colaboraciones narrativas), su impacto en el mundo literario, y en particular en el de la narrativa breve de la ciencia ficción española, fue tal que en el año 1981 Carlos Saiz Cidoncha le dedicó un *In Memoriam* en el número 139 de *Nueva Dimensión* destacando la importancia e influencia de su figura.

El cuento que analizaremos a continuación, publicado en la decimoséptima antología de Acervo, es uno de los pocos que hace referencia explícita a España y a la relación que el país, todavía en dictadura en la época de la publicación del relato, mantiene con el resto del mundo, lo que lleva a pensar que puede tratarse de material idóneo para una distopía de calidad. Sin embargo, a medida que avanza la narración, queda en claro que la conexión entre la España ficcional y la contextual no se hace para extraer una interpretación crítica de la constitución social del país, sino, más bien, para externalizar la responsabilidad de los cambios sociales negativos a través de una especialmente castigadora visión de la influencia norteamericana en el territorio nacional.

Como se puede suponer a partir del título, el cuento de Álvarez Villar se ubica espacio-temporalmente en una España hipotética en el año 2000. Si bien la ambientación pretende ser futurista, la cercanía histórica de los eventos narrados con el tiempo referencial lo hace prácticamente una ucronía, especialmente en lo que respecta a los orígenes de la nueva sociedad española, presumiblemente gestada durante la contemporaneidad del autor o incluso antes.

El protagonista del relato, Roger, es un turista francés que visita España en el mentado año 2000 con la intención de descubrir lo que ha quedado de su cultura. El pretérito no es casual, dado que Álvarez Villar imagina una España completamente devastada por una Tercera Guerra Mundial y una posterior Guerra Civil al interior del territorio nacional, en donde lo poco que se ha preservado de la cultura española original pervive en las tradiciones costumbristas del pueblo y las ruinas de la antigua civilización.

El periplo postapocalíptico-turístico de Roger lo transporta a lo largo de tres escenarios: un pueblo castellano, los pobres suburbios de Madrid y las ruinas de Toledo. En cada uno de estos espacios Álvarez Villar pretende transmitir una lectura de lo que, a su juicio, representa lo intrínsecamente español, conectando cada movimiento físico del protagonista con reflexiones en tercera persona que tienen la función de explicar los acontecimientos históricos que determinan la construcción de la nueva sociedad postapocalíptica española.

La variedad de escenarios y el constante movimiento del protagonista entre estos, ambas características inusuales en un cuento, hacen de Roger un testigo casi accesorio, dado que no existe tiempo ni espacio para desarrollar su carácter ni personalidad. Sus acciones no determinan cambios en el entorno social y su única función es la de interpretar la realidad a su alrededor para transmitirla al lector a través de una narración que a ratos se percibe más española que los propios españoles del cuento. Esto hace que el tono del

cuento se sienta extremadamente costumbrista y casi cronístico, forzando una visión objetiva sobre la realidad especulativa del relato en base a descripciones físicas del entorno y los grupos sociales que en él habitan. La mirada “turística” de Roger, también, potencia este efecto de distanciamiento analítico a partir del establecimiento de un punto de vista foráneo. Tal como sucede con la sobreexplicación de García Lecha, el negar los espacios en blanco y el potencial connotativo de la narración anula el potencial crítico de la ironía, que en este cuento, como en el anterior, se encuentra por completo ausente.

La primera parada de Roger en el pueblo castellano cercano a la Sierra del Guadarrama es, de todos los episodios, el que más se siente como un cuadro costumbrista. En él, Álvarez Villar posiciona a su protagonista en medio de la espesura no urbanizada de la España ficcional: “Se hallaba embutido entre bosques espesísimos de pinos que habían reparado las hondas cicatrices de las bombas de napalm lanzadas por los norteamericanos contra los guerrilleros españoles” (1972: 9).

La anécdota continúa con la detallada descripción de las costumbres del pueblo español en medio de uno de sus ritos más sagrados, el matrimonio, mezclando este con el obligatorio protocolo turístico establecido por la política económica de la nueva nación: “Comenzó la ceremonia. El oficiante entremezclaba largas parrafadas en español con otras en latín. Luego leyó algo que recordaba la epístola de San Pablo y se dirigió a los asistentes deseándoles una feliz estancia en Madrid. Era la concesión obligada al turismo internacional” (10).

La mención del turismo no es casual. Si tenemos en cuenta que este cuento fue escrito en 1972 y que durante esta época el turismo español era considerado una de las principales fuentes de ingreso de dinero a las arcas gubernamentales, la idea de la productivización de las tradiciones como una suerte de exotismo pueblerino para los visitantes extranjeros tiene directa relación con la forma en que se hacía política durante el tardofranquismo. Volveremos luego sobre este punto más adelante al atender la forma en que el turismo se inserta implícitamente en el programa político de esta pseudodistopía.

La siguiente parada de Roger y sus acompañantes es Madrid, ciudad que es descrita con un tono de desprecio por lo moderno y nostalgia por lo pasado: “Mezcla de inmensos y lujosos edificios y de chabolas inmundas (vertederos de una mezcla curiosa de míseros y de pícaros con poca fortuna) había perdido la pincelada señorial de Carlos III” (12). La descripción de Madrid contrasta con el pueblo castellano justamente por sentirse mucho más contemporánea, algo que no es evaluado positivamente por parte del narrador. A partir de aquí se revela una posición crítica por parte de Roger respecto a la sociedad de

su época, reflejada físicamente en la descripción miserable de la ciudad convertida en sinécdoque del Tercer Mundo:

Los turistas se sacudían de encima, con impaciencia, las moscas y los chiquillos andrajosos que les pedían limosna en todos los idiomas del mundo. Roger había cometido la imprudencia de repartir algunos francos entre la multitud de jóvenes pedigüños, lo que pronto le convirtió en una presa codiciada. Hasta que cierto norteamericano, bastante saturado de whisky, comenzó a repartir latigazos a diestro y siniestro, dejando despejado el terreno. (Álvarez Villar, 1972: 16)

A través de estas descripciones sucesivas se puede intuir una composición distópica en la sociedad de Álvarez Villar. La desigualdad social, la pobreza y, por sobre todo, la ruina de aquél “pasado señorial”, hablan de una profunda transformación de la sociedad española de la época, cambio que, como en la mayoría de los otros relatos breves que aquí hemos analizado, se encuentra asociado a la influencia de los EEUU sobre Europa. La presencia de la cultura americana, presumiblemente liberal y de consumo capitalista, en lugar de estar representada como en los relatos de Atienza y Vigil a través de la influencia de la industria cultural, toma en este cuento la forma de una fuerza armada. España es, literalmente, conquistada por EEUU tras la Tercera Guerra Mundial.

Lo problemático de esta premisa está en que la imposición bélica del país no está justificada por razones pertinentes para la formulación distópica. Como sabemos, el establecimiento del sistema social distópico posee una lógica propia, interna, generalmente apoyada en una doxología que, intratextualmente, tiene sentido para el orden social. En este caso, sin embargo, la única razón que justifica la invasión americana en tierras europeas es la simple codicia:

Y entonces surgió la catástrofe: los Estados Unidos de América no se resignaban a perder sus mercados. Consideraban una catástrofe que una Europa ya independizada políticamente en sus distintas nacionalidades desde una fecha muy temprana, se independizara ahora en lo comercial, y más aún, impusiera su hegemonía sobre el mundo. (Álvarez Villar, 1972: 14)

¿Cuáles son estas hipotéticas “hegemonías” en pugna? Álvarez Villar no se preocupa de aclarar cuál es el núcleo del aparente conflicto ideológico que se esconde tras el advenimiento de la Tercera Guerra Mundial (que, por cierto, en nada integra ni a Asia ni a África) lo que en última instancia reduce el conflicto a la codicia del monopolio mercantil, noción sorprendentemente retrógrada incluso en 1972, momento en que la política económica española mostraba cada vez más su tendencia a participar de los mercados mundiales.

La falacia está en que Álvarez Villar externaliza los elementos negativos de la España tardofranquista a través del chivo expiatorio americano. Esto no constituye un procedimiento narrativo original; un proceso similar tiene lugar en la obra de Jarnés en donde las máquinas son las depositarias de la “maldad” que corrompe la cultura. Sin embargo, mientras en la novela las máquinas existen dentro de cierta neutralidad ideológica, pues son en última instancia herramientas incapaces de pensar por sí mismas, en este cuento los americanos son los responsables directos de traer la decadencia al territorio español. Así, el mito convocado es el de la conquista, que elimina cualquier responsabilidad de la degradación cultural sobre los conquistados y la posiciona sobre los conquistadores, lo que en última instancia disuelve la crítica sobre la influencia americana en España a un novum bélico que carece de justificación.

Por esta razón es que no es posible encontrar en el cuento ningún novum retórico funcional. La sociedad que imagina Álvarez Villar es distópica solo en cuanto es esperpéntica, pues tras su mascarada de horror capitalista, no existe ningún tipo de discursividad política ni social que pueda leerse de forma connotativa. Si hay crítica, por lo tanto, es una que no se encuentra vinculada con el texto-C de la narración, sino que simplemente lo aprovecha para generar una imagen conveniente y vacía.

Esto se vuelve completamente evidente hacia la mitad del relato cuando se nos revela que Roger no busca aprovechar las nuevas libertades turísticas y consumistas del hipotético sistema social distópico, sino, desentrañar las bellezas artísticas perdidas a causa de la guerra. El deambular por los barrios bajos de Madrid lo lleva hasta la casa de uno de los herederos de los antiguos custodios del Museo del Prado, en donde el contacto con el glorioso pasado español general en él una especie de orgullo paneuropeo:

Un águila o un cóndor, convertido en pavesa dorada por los rayos del sol, pasaba por encima de los héroes. Y al percibir al ave de presa que planeaba por encima de los españoles, los guerreros incas huían despavoridos. Ahora, toda la gloria de España se había refugiado en la solapa de aquél uniforme descolorido. (Álvarez Villar, 1972: 17)

Tras comprar una buena cantidad de pinturas y esculturas rescatadas de las ruinas del museo, Roger se declara satisfecho: “Ahora podía regresar a Francia. Llevaba con él la esperanza de una era mejor” (17). Con esto queda claro que lo que hay en este cuento es una ensoñación nostálgica por el pasado español, y que toda la representación negativa de la sociedad contemporánea no está pensada como una lectura ni crítica ni irónica del presente referencial, sino como una máscara distorsionada de la sociedad, ideada para enaltecer el pasado por modo de contraste.

El procedimiento de encubrimiento es tan simple que no permite el sustento de la capa ficcional por sí sola. En cuanto Roger declara su idolatría por el pasado queda en evidencia que toda la mascarada esperpéntica se encuentra muy lejos de ser distópica. El cuento de Álvarez Villar, por lo tanto, no califica como una verdadera distopía por cuanto, a) lo negativo de la sociedad ficcional parece estar más determinado por el punto de vista del narrador que por la sociedad misma b) no existe una descripción precisa del orden social ni anterior a la distopía ni durante esta y c) el texto no busca generar una lectura crítica sobre la sociedad sino ofrecer una imagen distorsionada de la misma con la finalidad de resaltar cualidades positivas del pasado histórico español. Lo distópico, por lo tanto, es apenas sugerido y su presencia es nada más que instrumental dentro del plan de la narración.

El final del cuento respalda nuestras conclusiones al poner al protagonista en contacto con la trascendencia a través del arte, estrategia similar a la que utiliza García-Viñó en *Construcción 53*:

Entró en una capilla que parecía menos deteriorada [...]. Restregó con un pañuelo los grafitos obscenos que hacían casi imperceptibles las facciones y, un rayo de luz, cayendo sobre las figuras yacentes, escarnecidas y mutiladas, las revistió de un halo de gloria, como si la mano de Roger las hubiese rescatado, transportándolas a «ese cielo anterior en donde florece la belleza». (Álvarez Villar, 1972: 19)

La cita corresponde a Mallarmé, quien canta, tal como lo hace Álvarez Villar, al contacto entre belleza y misticismo. Esta lectura, ya se puede intuir, es profundamente conservadora. El arte juega un papel central pues contacta la realidad terrena con la supraterrrenal, y, en el caso específico de este cuento, el triángulo se cierra con la melancolía por el pasado, un pasado en donde la belleza estaba al servicio de la representación trascendental y no sometido al interés superfluo y efímero del dinero. Este último episodio de silencio y contemplación en las ruinas de la capilla de Toledo contrasta radicalmente con el ruidoso ir y venir de los mendigos de Madrid y la aparatosa fiesta tradicional del pueblo castellano. El turismo, por su esencia materialista, no puede penetrar en las raíces últimas de lo que concierne al arte verdadero, que no es el ser humano como cuerpo, sino como ser espiritual. Lo que se sugiere, en esencia, es que Roger está rescatando el verdadero espíritu del país en las obras de arte que consigo transporta.

España, por lo tanto, se constituye en el cuento como una mezcla entre espacio sagrado arruinado y un nuevo país conquistado por América. El resultado es que la sociedad de la narración se siente profundamente incoherente, pues lo español y lo americano nunca llegan a fusionarse como se dice que ha sucedido, lo que a su vez

determina que no pueda extraerse una visión íntegra de la sociedad ficcional ni se pueda desprender una crítica de la misma, puesto que ni España es España más allá de los nombres de las ciudades, ni EEUU se encuentra realmente presente más allá de su etérea caracterización de conquistador demonizado.

Todo esto remite, de una u otra manera, al problema más grande del relato: su tonalidad. Normalmente esto no representaría un gran dilema (lo distópico es, después de todo, una forma narrativa transideológica), pero cuando el tono de la narración condiciona por completo la descripción de la sociedad ficcional, operando bajo un principio de subjetivismo omnisciente disfrazado de supuesto objetivismo costumbrista, entonces sí que nos encontramos ante una distorsión que se siente forzada e instrumental. Para que lo distópico sea efectivo, ya lo hemos dicho, es necesario que existan ciertos mecanismos retóricos operando en la narración que, en este caso, no se encuentran presentes. La no existencia de una discursividad intratextual y el amparo en el recurso de la guerra como chivo expiatorio para no adentrarse en la descripción del funcionamiento de la sociedad del cuento expresan, en suma, una falta de autonomía imperdonable para una distopía.

El cuento de Álvarez Villar, por lo tanto, si bien pretende mostrar una construcción pesadillesca de España bajo la influencia negativa norteamericana, lo único que logra es demostrar el parcialismo de su punto de vista al forzar una imagen esperpéntica del futuro sin otorgar las bases racionales que toda ficción distópica requiere para existir. En síntesis, lo que sucede es que la dimensión C del texto se encuentra por completo condicionada por el punto de vista del autor, lo que limita la expresividad distópica únicamente a la vía interpretativa propuesta por el protagonista (es decir, la lectura conservadora), anulando cualquier espacio de duda para que el lector realice su propia interpretación de lo que está mal con la sociedad en cuestión.

Un proceso similar que desconecta la dimensión C de la distopía con su parte I sucede también con el último cuento que analizaremos en este apartado dedicado a las pseudodistopías. El cuento se titula “Los Chupópteros”, fue publicado también por la editorial Acervo en 1972 y pertenece al multifacético artista barcelonés-canario-francés, Francisco Lezcano Lezcano.

A Lezcano, nacido en 1934 en Barcelona pero educado por jesuitas en Canarias durante toda su juventud, se le conoce más por su labor como pintor y poeta itinerante que como narrador. Autoexiliado en 1972, abandona Madrid, en donde hasta entonces había trabajado como técnico auxiliar en una multinacional, para dedicarse por completo a la pintura y al dibujo. Gracias al apoyo recibido por Jean Fabre, ex presidente del Partido

Radical Italiano, y otros miembros de las organizaciones pacifistas “Resistentes a la Guerra”, “Movimiento Internacional de Reconciliación” y el “Partido Comunista Francés”, Lezcano consiguió hacerse conocido como un destacado ilustrador y pintor socialmente comprometido con las causas del antimilitarismo y el pacifismo internacional al participar en múltiples exposiciones dentro de Europa, siendo quizás la más importante de todas la que mantuvo como invitado en Ginebra con motivo de la Conferencia Internacional para el Desarme en 1978.

Su dedicación a la literatura, salvo quizás por la poesía, fue sido siempre minoritaria frente a su trabajo en las otras áreas del arte. Su contacto con la narrativa en particular data de la época en que todavía se encontraba viviendo en España y se llevó a cabo a través de la escritura de cuentos breves de ciencia ficción que fueron publicados durante los años 60 y 70 por Acervo, EDHASA, *Nueva Dimensión* e, incluso, *fanzines* como *Gnomo* y *Zikkurath 2000*. Nunca publicaría una colección de relatos de ciencia ficción propia, aunque eventualmente volvería sobre el formato de la narrativa breve con *Tres hermanos con mucho cuento* (2003) y *El niño distinto y otros cuentos* (2010).

Si bien un escritor menor comparado con otros como Santos o García Lecha, su nombre brilló durante un breve momento en la historia de la literatura popular española gracias a relatos que tuvieron una buena recepción por parte del público. No particularmente aficionado a las reglas de lo distópico, “Los Chupópteros” constituye uno de los pocos cuentos del autor barcelonés que se preocupa por describir y representar una sociedad ficcional. Sin embargo, como veremos a continuación y muy en concordancia con el proceder de las pseudodistopías, el potencial crítico de la sociedad representada es desperdiciado en pro de una anécdota que se agota en sí misma.

La narración abre con un escenario postapocalíptico en donde el mundo civilizado se ha visto erradicado por efecto de las bombas atómicas y los pocos seres humanos supervivientes se han visto relegados a vivir escondidos entre las ruinas: “Había montañas, colinas de escombros con nombres de ciudades. Y bajo cada cartel el ojo negro de una rústica entrada a sórdidos refugios improvisados...” (Lezcano, 1972: 185). Como ya hemos apuntado, las premisas postapocalípticas son ideales para formulaciones protodistópicas pues permiten crear sociedades originales sin necesidad de justificar su existencia más allá de la catástrofe misma. Para una narración como la de Álvarez Villar, por ejemplo, que justamente pierde relevancia al no explicar coherentemente los fundamentos tras su sociedad ficcional, lo postapocalíptico habría representado una solución ideal.

En el relato de Lezcano la sociedad es refundada por los “Chupópteros”, peculiares seres venidos del espacio cuya descripción es reservada por razones de suspenso narrativo, lo que les otorga un aura casi fantástica, tanto para los lectores como para los seres humanos de la ficción: “Llegaron bien lavados y con sus vestidos muy planchados; en sus rostros la pátina cálida de un sol aún no mortecino por nubes con siglas tenebrosas. La gente observaba desde la distancia, sin saber si eran dioses o demonios lo que tenían delante” (185).

Como en toda protodistopía postapocalíptica, los Chupópteros comienzan a refundar la sociedad de forma progresiva, proceso inusual en un cuento, pues se dedica un gran espacio de la narración a detallar la forma en que los seres del espacio pasan de visitantes curiosos a convertirse derechamente en los dueños del planeta y sus habitantes. Lo distópico de la sociedad ficcional se destila de la dialéctica que se establece entre las dos razas, interacción que parece en un comienzo estar menos dictada por diferencias biológicas y más por aspectos de clase:

Los Chupópteros permanecían casi siempre en sus recintos, apenas salían a la calle, y si lo hacían, nunca era a pie; jamás aparecían fuera de sus bruñidos automóviles sin ruedas.

Desde el interior de los autos los niños gordos, limpios y sonrosados, hacían burlas y muecas a los niños del «Nada de Nada»; o comían apaciblemente, mientras sus padres tomaban sin cesar fotos y más fotos de lo que iban viendo y exclamaban:

- ¡Oh! ¡oh! ¡oh! – sorprendidos por todo, siempre sorprendidos... (Lezcano, 1972: 186)

Durante esta primera etapa es cuando la narración parece más distópica, pues la relación que se establece entre los extraterrestres y los seres humanos tiene connotaciones que van más allá de la estructura C del texto. La relación “de clase” que se establece entre las dos razas se vuelve cada vez más desigual, acentuando el poder de los Chupópteros no a través de la violencia (al menos en un principio), sino mediante la manipulación económica, proceso que culmina en hipérboles que ironizan en torno a la repartición de las riquezas en un sistema económico donde la mayoría trabaja y la minoría acumula los beneficios de dicha labor: “Y los Chupópteros, sin perder su porte y su seriedad, sin una sonrisa, indiferentes a las palabras de gratitud, dieron máquinas para cultivar la tierra a cambio del noventa y nueve por ciento de las cosechas. Y los hombre del «Nada de Nada» aceptaron porque así tendrían estiércol y algo más” (187).

Políticamente los Chupópteros justifican la injusticia de la repartición a través de un “acuerdo tácito” (187), figura retórica que resume perfectamente la lógica tautológica propia del sistema social distópico, pues al mismo tiempo que pretende explicar, no explica

nada, manteniendo el poder en el centro hegemónico. Espacialmente la sociedad mantiene una estructura feudal y centralizada, con los Chupópteros habitando al interior de ciudades amuralladas y los seres humanos trabajando los campos aledaños.

Hasta aquí, como hemos dicho, el relato parece tener todo el potencial para ser considerada como una distopía, pues la descripción de la sociedad posee los elementos estructurales y funcionales básicos necesarios para una constitución de este tipo (aunque algunos, como la composición doxológica, se encuentren apenas esbozados). A partir de este punto, sin embargo, la anécdota se aleja más y más de los aspectos relevantes de la sociedad, clausurando las vetas connotativas del relato por otras de tipo únicamente ficcionales.

La narración continúa, coherente con el proceder distópico, con la rebelión de un insubordinado humano que decide dejar de trabajar los campos. Al parecer no hay aquí epifanía pues la injusticia es tan evidente que la rebelión solo es contenida mediante el ejercicio de la fuerza, aunque la explicación que los Chupópteros le dan al insurrecto da indicios de que existe un sistema político ideológico que guía estos actos: “– Eres un alterador –dijo uno en tono amenazador–. Los tipos como tú hacen perder a los demás su organización y sus medios de existencia” (188).

Lo que sigue a continuación es la narración de la captura y el escape del insurrecto del calabozo amurallado de los Chupópteros. En el proceso, se descubre la verdadera razón tras las políticas de control establecidas por los invasores extraterrestres por sobre los seres humanos y se describe, por primera vez en lo que va del relato, la apariencia física y el comportamiento de los misteriosos invasores:

Se colocó a gatas sobre él y sacando una aguja hipodérmica la introdujo en una vena del brazo de su víctima, luego conectó la aguja a un delgado tubo de caucho y a este un pequeño aparato con la apariencia de un transistor de bolsillo. La sangre comenzó a surgir tumultuosa. El Chupóptero colocó el extremo en su boca y se estremeció de placer. (Lezcano, 1972: 192)

Se revela, así, que la razón tras el ordenamiento de la sociedad distópica no es ideológica, ni política, ni económica, sino biológica. La relación de las dos razas es de orden parasitario y los seres humanos son administrados como bienes de consumo por parte de los Chupópteros quienes extraen de ellos, mientras duermen, la sangre que presumiblemente necesitan para vivir. Los invasores logran esto gracias al efecto de la “Gran Máquina” (195), un novum técnico que de modo misterioso y conveniente duerme a los seres humanos para que no se percaten nunca de las acciones de los extraterrestres sobre ellos.

Una vez que el insurrecto consigue huir de su prisión, comparte esta nueva información con los demás seres humanos y se organiza una revolución de alzamiento contra el control de los amos. La narración culmina con la violenta confrontación entre los alienígenas y los seres humanos explotados: “El hombre saltaba y reía. Los Chupópteros empezaron a golpearle. El hombre reía y reía. En las calles el fragor continuaba. La Gran Máquina estaba completamente destruida. El hombre reía y reía... en la calle se luchaba...” (196).

Si bien todo el proceso de alzamiento, descubrimiento y revolución se condice en términos estructurales con lo que es normal encontrar en la mayoría de las distopías épicas, el hecho de que la justificación de la sociedad repose en una relación estrictamente biológica anula por completo todo el potencial connotativo crítico hasta entonces sugerido por la narración. La mención de los trajes planchados, los automóviles plateados y todos los demás indicativos de clase burguesa en la descripción de los Chupópteros son reemplazados por su afición por la sangre. De igual forma, la revolución de los humanos, lejos de ser una acción reivindicadora de los derechos civiles o sociales de la raza en relación, por ejemplo, a la injusta situación de la repartición de los bienes de consumo o a la explotación laboral, se convierte en una reacción bélica que busca la autopreservación más básica imaginable. La incoherencia es especialmente profunda cuando tomamos en cuenta que el alzamiento original del protagonista nada tiene que ver con la constitución biológica de los invasores, sino que se produce a raíz de las políticas de control y abuso establecidas desde la hegemonía cultural.

El cuento, por lo tanto, está fracturado en dos secciones: la primera mitad crea una estructura ficcional distópica y sugiere, de forma bastante eficiente, ciertos temas políticos, económicos e ideológicos que pueden establecer un contacto entre las diferentes secciones C e I del texto. La segunda parte, sin embargo, marcada por el proceso de revolución del protagonista humano, su descubrimiento de la verdadera naturaleza de los Chupópteros y el posterior conflicto entre las dos razas, anula el contacto entre las dos dimensiones del texto, cerrando la anécdota en su propio universo. Esto hace que las acciones tanto de los extraterrestres como de los humanos solo tengan relevancia dentro de la lógica intratextual planteada por el autor, lo que no permite extraer de ellas, a menos que sea lea el acto de “chupar la sangre” como una metáfora del abuso de la clase dominante por sobre los dominados (lectura extremadamente forzada), ningún tipo de crítica de la sociedad que trascienda la resolución del relato. En última instancia, los Chupópteros y su revolución

solo existen en el universo ficcional creado para ellos, estrategia narrativa que va directamente en contra del modo distópico.

Resulta interesante constatar que esta incoherencia entre la primera y la segunda parte del relato parece un rasgo común de las pseudodistopías breves. Los tres cuentos que aquí hemos analizado sugieren estructuras sociales distópicas durante la primera etapa de la narración, que, luego, durante la segunda parte, se ven anuladas porque el efecto que se busca no se corresponde con el espíritu utópico crítico. Esto, tal como hemos podido ver hasta ahora, se produce a través de dos alteraciones en el equilibrio narrativo distópico: o mediante el cierre de la anécdota en la dimensión C del texto (García Lecha, Lezcano), o a través de una reducción de toda la estructura narrativa a una simple imagen-I (Álvarez Villar). Ambos procesos impiden la consecución efectiva del efecto distópico, pues reducen la potencialidad interpretativa irónica a su mínima expresión y rechazan el proceso de encubrimiento retórico. Coherente con esto, ambos procedimientos siguen el patrón general de otorgar más importancia a la forma de la narración que a su función.

Volvemos así sobre la característica recalcitrante de la forma narrativa breve, esa aparente “resistencia” del cuento a terminar su influencia sobre el lector una vez finalizada la lectura. Si tenemos en cuenta que “ever since Poe and, later, Eikhenbaum characterized short stories as highly concentrated toward their conclusions, theorists have regarded end-directedness as one of their most important distinguishing features” (Hesse, 1989: 91), podemos sostener que el final en las formas distópicas breves es de central importancia para otorgar coherencia y conseguir el objetivo crítico al que el cuento aspira, pues es la conclusión del cuento la que determina, en última instancia, la distancia final que se establece entre los dos mundos posibles y la forma en que estos se comunican.

Los procesos narrativos descritos durante la primera sección de los relatos solo adquieren relevancia crítica y trascendencia si el autor lleva a cabo una conexión entre estos y el universo referencial sobre el que se refieren. Esto, como ya hemos hecho notar con anterioridad, se puede llevar a cabo de diversas maneras: a través de la utilización de referentes en común, hipérboles, intertextualidad, metáforas e, incluso, la sátira. La pseudodistopía reemplaza estos procedimientos narrativos por otros que permitan atenuar este efecto, redirigiendo la atención del lector hacia el universo ficcional en lugar del referencial. Dado que lo que se busca es reafirmar la cohesión de la ficción, estos procedimientos son reservados como forma de remate hasta el final de la narración: en el caso de García Lecha se trata de una explicación epilogar que prácticamente interpreta el texto por el lector, mientras que Álvarez Villar reserva su tono apologético para el

momento último de la revelación por parte del protagonista humillado ante la imagen de Dios. Lezcano, finalmente, hace lo propio al recodificar la lucha y la revolución humana en busca de justicia y el proceso histórico de restitución de derechos civiles de una minoría subordinada al control de una sociedad despótica y totalitaria, en una simple guerra contra monstruos extraterrestres.

De esta forma, podemos concluir que las pseudodistopías atenúan el componente crítico distópico al eliminar el puente entre ficción y realidad para conseguir efectos de otras índoles. Por esta razón es que, a pesar de que estructuralmente en la mayoría de estos relatos sí se crea o al menos sugiere la existencia de una sociedad distópica, esta nunca trasciende la dimensión C del texto, quedando relegada en la mayoría de los casos solo a una herramienta narrativa escenográfica. Siguiendo este razonamiento, por lo tanto, las acciones de resistencia contracultural reivindicativas al interior de los relatos (cuando las hay) carecen de relevancia cultural y no califican como parte del sentimiento utópico que caracteriza a este tipo de relatos.

Finalmente, pues, las pseudodistopías breves revelan el frágil equilibrio que debe establecerse entre las dos dimensiones de la narración para que lo distópico pueda funcionar como es debido. Dado el menor espacio para conseguir el balance necesario entre universo ficcional y referencial, los cuentos distópicos deben escoger con precisión qué aspectos del universo ficcional han de narrarse y de qué forma han de conectar con el universo referencial, situación que en la novela se puede resolver mediante una separación episódica entre la acción, la descripción y la reflexión o el desarrollo específico de los personajes. De esta forma, cuando nos encontramos con un cuento que opta exclusivamente por la anécdota, y que enmarca toda la descripción de la sociedad ficcional como parte exclusiva de la dimensión C del texto, entonces lo más probable es que estemos en la presencia de una pseudodistopía.

7.3. *Cuentos distópico-simbólicos: “Asfalto” (Carlos Buiza, 1967), “Los andamios”, “Palabras prohibidas” (Francisco García Pavón, 1967)*

Los cuentos distópico-experimentales se ubican al otro lado del espectro en relación con las pseudodistopías. Mientras estas últimas se preocupan de atenuar el contacto entre lo referencial y lo ficcional, acentuando las características estructurales y retóricas del universo imaginado, los cuentos distópico-experimentales tienen plena consciencia de esta relación y la mayoría de las veces la explotan a tal nivel que la capa

estructural del universo ficcional se revela más como una entelequia narrativa de la realidad que una verdadera sociedad ficcional autónoma e independiente.

A nuestro juicio estos cuentos tampoco califican como distopías “puras”, sino que, más bien, evidencian una variante del modelo original que realza lo funcional por sobre lo estructural, con todo lo positivo y negativo que este procedimiento entraña para la forma literaria. En otras palabras, mientras las pseudodistopías enaltecen la estructura C de sus textos, las distopías experimentales realzan el vínculo que existe entre esta y la dimensión I de los mismos.

Utilizamos la denominación “simbólica” justamente para establecer con claridad que las prácticas poéticas de este tipo de narraciones se desvinculan de las convenciones establecidas por la literatura de ciencia ficción, privilegiando más lo connotativo frente a lo denotativo. Este tipo de estrategias resta fuerza a la constitución cohesiva y coherente de las sociedades ficcionales, volviéndolas en muchos casos, solamente reflejos narrativos que, conscientes de su constitución como material literario, únicamente existen en la medida en que buscan reflejar, a modo de metáfora extendida, males o vicios de la sociedad referencial no a través de una relación comparativa de diferencia (ironía), sino mediante una relación de similitud (alegoría).

Se reproduce así el mismo problema de desequilibrio entre las dos dimensiones del texto que ya habíamos visto con las pseudodistopías, solo que desde el lado contrario. La voluntad narrativa de este tipo de cuentos comparte el espíritu utópico y crítico de lo distópico, pero consigue su objetivo no a través de la ironía que se desprende de la competencia por el sentido e interpretación abierta permitida entre lo dicho y lo no dicho, sino mediante la relación de semejanza que se establece entre el universo ficcional y el referencial, lo que a su vez implica una pérdida de autonomía del primero en la subordinación jerárquica representacional que establece con el segundo.

Por esta razón es que los cuentos que examinaremos a continuación deben ser comprendidos como funcionalmente distópicos pero estructuralmente dependientes del universo referencial, lo que condicionará que nuestro análisis no se centre necesariamente sobre las particularidades de las sociedades ficcionales, sino en extraer de los opacos juegos de lenguaje que componen las narraciones, críticas pertinentes a sus contextos específicos que se identifiquen con el espíritu funcional del modo distópico.

Mucho más que en el caso de las pseudodistopías, entonces, esto significa que deberemos distinguir entre diferentes “grados” de distopismo y presencia del mismo en diferentes secciones del cuento. Por un lado, esto nos permitirá diferenciar qué

representaciones sociales son derechamente distópicas y cuáles, por otro lado, funcionan exclusivamente como metáforas, mientras que, por otra parte, también resaltará el hecho de que estos cuentos, mucho más que cualquiera de los anteriores, solo pueden ser clasificados como “parcialmente distópicos”.

El primer cuento que consideraremos se titula “Asfalto” y pertenece a Carlos Buiza, autor español nacido en 1940 en Badajoz pero afincado en Madrid durante toda su vida, considerado uno de los autores de ciencia ficción española de mayor relevancia durante el tardofranquismo. Al igual que otros autores del período, como su conocido y gran amigo de mucho tiempo, Carlo Frabetti, Buiza se dedicó exclusivamente a escribir cuentos, tanto de ciencia ficción como de otros géneros no miméticos hermanos (terror, fantástico, etc...), los que encontraron espacio tanto en las dos únicas antologías propias que llegó a publicar durante su carrera, *Un mundo sin luz* (1967) y *Apólogo del niño marciano* (1970), obra que cuenta con un inesperado prólogo a cargo de Camilo José Cela, como también en básicamente cualquier antología de renombre publicada durante el período.

También se destaca dentro de su carrera su labor como autor de guion para comics y como editor, en particular de la *Antología social de ciencia ficción* (1972) publicada por Zero-Six, y su trabajo junto a Frabetti en el *fanzine Cuenta atrás* (1966), una de las publicaciones independientes que junto a *Nueva Dimensión*, con la cual también colaboró en innumerables ocasiones en calidad de amigo personal de Domingo Santos, fue una de las principales responsables de la unificación del *fandom* y la promoción de la literatura de ciencia ficción (especialmente en su formato breve).

Durante la segunda mitad de la década del 60, Buiza se constituyó como el faro madrileño de los fanáticos y escritores noveles de la ciencia ficción que acostumbraron reunirse en su casa con regularidad para discutir e intercambiar tanto proyectos como opiniones respecto al género. Algo similar harían un par de años más tarde Santos con Vigil en Barcelona, unificando así el movimiento del *fandom* español y preparando el terreno para lo que posteriormente se convertiría en la reunión de consumidores y productores de ciencia ficción de más importancia del tardofranquismo en adelante, la HispaCon.

Sin embargo, aun cuando es posible encontrar el apellido de Buiza en casi todas las antologías de ciencia ficción de importancia durante el tardofranquismo, hacia el final del periodo la presencia del autor tiende a disminuir. Con un repertorio de apenas alrededor de 70 cuentos breves y no tan breves, la temprana fama de Buiza, quien escribió *Un mundo sin luz* con apenas 23 años, se debió en gran medida al reconocimiento público

que el relato que aquí analizaremos, “Asfalto”, consiguió gracias a su adaptación a la televisión por parte de Narciso Ibañez Serrador en el año 1966 dentro de la serie de TVE, *Historias para no dormir*.

La adaptación sigue de modo bastante fiel al texto original, conservando la anécdota principal del hombre que se queda atascado en el asfalto una tarde calurosa (personaje interpretado por Narciso Ibañez Menta) y que es ignorado por todos los habitantes de la ciudad, pero también integra nuevos segmentos destinados a ampliar la gama de la sociedad representada, retratados por un taxista, una banda militar e incluso unos turistas que toman fotografías al infortunado. Otra secuencia que se desarrolla en paralelo, también original de la adaptación televisiva y que cuenta con casi la misma duración que la anécdota principal, sigue a un anciano que intenta infructuosamente ayudar al protagonista al verse impedido una y otra vez por la burocracia del sistema social. El desenlace, tanto en el cuento como en la adaptación, termina con la presunta muerte del protagonista, absorbido por el asfalto y olvidado por la comunidad.

El episodio televisivo tuvo gran éxito y ganó la Ninfa de Oro y el premio UNDA en el VII Festival de Televisión de Montecarlo en el año 1967. Ese mismo año, EDHASA publicó *Un mundo sin luz* dentro de su colección “Nebulae” (honor rara vez concedido a escritores nacionales) que contenía, además del conocido y galardonado relato ya mencionado, otro, “Un mundo sin luz”, que igualmente recibió premios internacionales durante el IV Certamen Internacional en Berlín unos años antes. Todo esto colaboró a que la fama de Buiza se alzara con intensidad durante la segunda mitad de la década del 60, para luego extinguirse paulatinamente durante los años posteriores.

“Asfalto” es, por tanto, un peculiar relato que ya ha probado su relevancia cultural, tanto en el campo de la literatura como en el de la televisión. Los galardones adjudicados a la adaptación televisiva, que mucho deben al cuento original, sin duda revelan lo especialmente pertinente de la narración de Buiza en su comentario y crítica sobre una sociedad española fría y distante, en donde, a partir de una situación insólita que se mueve entre el absurdo y la hipérbole trágica, se hace una lectura melancólica, no por un período histórico en particular, sino por un vínculo humano solidario que se subentiende como obsoleto en medio de la sociedad moderna.

La anécdota del relato sigue a un anónimo protagonista que, por encontrarse con una pierna enyesada, debe caminar diariamente entre cinco y seis kilómetros por orden médica. En medio de su trayecto, sin embargo, acaba accidentalmente posándose sobre

un segmento de asfalto derretido por causa del excesivo calor, lo que lo deja permanentemente inmovilizado junto a la berma del camino.

A partir de este insólito evento se desenvuelve una narración en donde el protagonista es constantemente aproximado por diversos miembros de la sociedad a los que solicita ayuda, quienes, por uno u otro motivo, acaban siempre ignorando su ruego. Si bien existe una crítica general que versa sobre la frialdad y el individualismo moderno, cada uno de los personajes arquetipales que se encuentran ante el paralizado protagonista representan diversos estamentos específicos de la sociedad española, por lo que cada interacción entre ambos se construye como una metáfora en sí misma que resume lo que Buiza considera más réprobo de cada grupo social.

Esta particular composición estructural acerca el cuento a la parábola. Como señala Reid, ambas estructuras, por naturaleza cercanas, se emparentan definitivamente cuando la parábola abandona su voluntad didáctica: “It is when they no longer insist on a narrowly didactic point that these two forms can enter the territory of the genuine short story. The economy of style and situation that is common in modern narratives gives many of them a parabolic quality even though they may be much more open ended[...].” (1994: 37).

El cuento, por lo tanto, si bien conserva una estructura parabólica, la mantiene lo suficientemente abierta como para no requerir de una moraleja final. Esto permite que el efecto último de la narración se mantenga ambiguo entre la crítica y la celebración del espíritu solidario humano, como podemos constatar al comparar la forma en que la adaptación televisiva integra elementos cómicos, (físicos, grotescos y absurdos) así como también redentores (en la figura del anciano que intenta ayudar al protagonista), generando una visión más positiva de la sociedad, en contraste con el tono más patético, frío y trágico de la narración original.

En el cuento, el primero en encontrarse con el protagonista es el ya mencionado anciano, quien, mientras en la adaptación televisiva recibe un trasfondo como ex militar durante la Segunda Guerra Mundial y lleva a cabo su pequeña lucha en paralelo contra el sistema burocrático español, en el relato solamente interactúa brevemente con el inmovilizado. Tras unos tenues forcejeos, el personaje aclara su papel en la comedia de la sociedad:

- ¡Cuidado, no haga eso!... ¡Se pegará también!
- ¿Pegarme? —contestó el viejo—; oh, no, no se preocupe, yo peso muy poco.

Debía pesar muy poco, efectivamente; los huesos de la espalda se le clavaban en la chaqueta y sus pómulos sobresalían, rodeados de tirante de pellejo. (Buiza, 1967: 166)

El “poco peso” del anciano no solo sugiere un mal pasar que refleja el abandono en que vive sumida la tercera edad, sino, también, la poca capacidad y visibilidad que este sector de la población tiene para actuar o efectuar cualquier cambio dentro del sistema social establecido. Interesantemente, es el único personaje representante del cuerpo civil social (no un encargado de seguridad ni de servicios públicos) que se ofrece a ayudar al afectado, labor que resulta del todo infructuosa pues él mismo se sabe irrelevante y carente de las fuerzas necesarias para llevar a cabo la labor. Finalmente se retira de la escena prometiendo regresar al cabo de cinco minutos con ayuda, evento que no llega a acontecer.

Vale la pena comparar este anciano con su contrapartida televisiva, quien no solo sí busca ayuda, sino que, eventualmente, tras experimentar el rechazo y los retrasos del sistema burocrático, regresa derrotado junto al protagonista y se lamenta por no haber podido socorrerlo. Esta variación en el proceder del personaje es la principal causa de que el episodio televisivo sea mucho más cándido y empático que el relato original, pues muestra una faceta de esperanza en el vínculo humano que no se encuentra presente en ninguno de los personajes ni interacciones del cuento.

Sucedan al anciano un guardia municipal, quién también promete ayudar al hombre pero que luego desaparece con la misma excusa de regresar eventualmente, volviendo a utilizar la fórmula de los “cinco minutos”, y un grupo de niños, que, solo por crueldad, en lugar de intentar ayudar al inválido, hacen una ronda a su alrededor y se burlan de su situación. Estos dos encuentros son casi anecdóticos y no permiten una lectura más profunda dado que los personajes son retratados de forma unidimensional y caricaturesca.

Eventualmente el protagonista es aproximado por dos jóvenes, cuya interacción constituye el episodio crítico más claramente irónico del relato. Lo primero que se hace notar es la caracterización específica de los muchachos: “Eran dos jóvenes de unos veinte años. Uno con una guitarra, el otro con unos libros” (168). La edad y los elementos que los acompañan dan a entender que se trata de jóvenes universitarios, artistas e intelectuales, una posición especialmente relevante en el contexto de una sociedad totalitaria como la española de los años 60.

La reacción de los jóvenes frente al predicamento del protagonista no solo es de indiferencia, sino que incluso se burlan de él. Tras reiterados ruegos, los universitarios deciden actuar, pero no para beneficio del suplicante, sino para el propio:

- Seguramente a Louis Armstrong o Duke Ellington se les ocurriría algo. ¿Por qué no pruebas?
- ¡Sí!... ¿por qué no?
- No se trata de ningún circo, de ninguna prueba; es la verdad. ¡No puedo moverme!... Dejen la guitarra, amigos y ayúdenme...

- Deja los libros, tú.

El otro dejó los libros sobre el asfalto. El hombre mecánicamente leyó los títulos: *El Hombre Ilustrado, El Jardín de Epicuro, Pensamientos de Pascal, Un Mundo Feliz...*

El de la guitarra apoyó un pie en el libro de arriba y rasqueó las cuerdas. Un acorde en tono menor y, después, una séptima disminuida, que puso el contrapunto. La mano derecha estableció el ritmo. Un ritmo sincopado, duro. La mano izquierda recorría el mástil de la guitarra lentamente, con seguridad, introduciendo un prólogo machacante y repetido.

- No, no me han entendido...

- Cállate, imbécil; ¿no ves que está tocando? (Buiza, 1967:169 – 170)

El elemento clave de este episodio está en que la ayuda que el protagonista requiere, una muy simple y básica, siempre, por uno u otro motivo, no puede concretarse. En el caso del anciano, el guardia y los niños, no se concreta porque ninguno de los personajes se siente capacitado para llevarla a cabo, justificándose principalmente con razones físicas. Los jóvenes son los primeros personajes que entran en contacto con el protagonista que no solo tienen la capacidad física para solucionar su problema, sino que también pueden actuar en conjunto, pues son dos. Esto es lo que hace de este episodio especialmente crítico, dado que se sugiere que los personajes no ayudan al protagonista porque no lo desean; es decir, existe un expreso rechazo a ayudar que va más allá de la simple frialdad, incapacidad o ignorancia de los personajes anteriores.

La referencia a *A Brave New World*, por supuesto, tampoco es casual y permite establecer un vínculo, aunque intertextualmente endeble, con la modalidad distópica que va más allá de la simple apatía social. El necesitado es utilizado por los jóvenes como excusa para desarrollar su creatividad, actividad que es juzgada por ellos mismos como más trascendental o importante que extraer al protagonista de su trampa de asfalto puesto que se propone “hacer una denuncia” de la injusticia social:

Los acordes eran ahora declamatorios, iniciadores de la improvisación. El joven cantó con voz de barítono:

En el mundo no hay justicia: este hombre se pegó...

... oh, oh, oh, y se quedará pegado.

Si alguien pasa por su lado

de su facha se reirá...

ah, ah, ah,

y en asfalto morirá...

... ah, ah, ah.

¡Pobre hombre desgraciado!...

- ¡Pero, pero!...

- ¡Calla, estúpido!

¿Por qué no se acerca nadie?

¿Por qué nadie le hace caso?

¿No veis su cara implorante?

La melodía crecía en ritmo, insistente, pesada. El joven tocaba y cantaba, con los ojos cerrados. Su compañero sonreía, admirado, sin mirar al hombre, como en éxtasis.

... Se está muriendo.

Solo reclama una ayuda...;

pero su color es negro.

- ¡Bravo, bravo,... bravo!

La música terminó con un gorgoteo agónico. Los jóvenes respiraron hondo. Recogieron los libros. El compositor recibió las felicitaciones del otro.

- ¡Eres fenomenal!... Termínala y preséntala a un concurso. ¡Qué jazz, qué registro, qué patetismo!

Se alejaban.

El hombre les chilló:

- ¡No..., no; no se vayan! ¡Esperen un momento!... (Buiza, 1967: 170 – 171)

La ironía del encuentro está en que los jóvenes son capaces de identificar el predicamento en que se encuentra el protagonista pero, en lugar de actuar y solucionar el problema, deciden intelectualizarlo y convertirlo en un motivo artístico. Aquí hay una crítica evidente al papel de la juventud, especialmente universitaria y educada, que es retratada como indolente y alejada de la situación social del país; refugiada en una burbuja intelectual que, lejos de ayudar a solucionar los problemas prácticos del día a día, los perpetúa a través de la trivialización artística.

La crítica de Buiza, vale la pena señalarlo brevemente, justamente por lo contradictorio que resulta constatarlo, se enmarca en un contexto de cada vez mayor conciencia social por parte de los universitarios e intelectuales. Entre 1965 y 1968 se produjo un incremento progresivo en la politización del sector universitario a causa de diversos factores: el aumento general y gradual del cuerpo estudiantil así como de los centros universitarios a lo largo de la década, el cambio generacional tanto de estudiantes, que llegaban a la universidad con una renovada visión política mucho más crítica, así como de profesores que, habiendo sido originalmente oficialistas, hicieron causa común frente a las cada vez más evidentes atrocidades de la dictadura y un ambiente general, “exógeno”, de politización internacional durante la época (De Esteban y Guerra 1977: 160 – 161).

A partir de 1968 las medidas represoras del régimen alcanzaron niveles inusitados, incluyendo el ingreso de las fuerzas policiales en las instituciones (asalto al rectorado de la Universidad de Barcelona en 1969), la detención tanto de estudiantes como profesores (la muerte de Enrique Ruano y las sucesivas huelgas “en su honor”) (Cruz et al. 1977: 83) y la declaración de progresivos estados de excepción a nivel local y nacional: “Como siempre, el dictador manifestaba su convicción de que los estudiantes rebeldes estaban a

las órdenes del comunismo español o internacional” (Molinero e Ysàs, 2008: 122). Durante los últimos cinco años del régimen franquista, “la universidad se encontró [...] en franca hostilidad con al sistema político” en donde “huelgas, guerras de «carteles», asambleas no autorizadas, juicios críticos a profesores, etc...” (De Esteban y Guerra, 1977: 161) eran eventos comunes y de sucesión diaria, lo que llevó a comprender esta como una etapa de rechazo institucional absoluto en contra del franquismo.

Quizás debido a la cercanía temporal del cuento con los nuevos movimientos, el foco de la narración más centrado en la acción social que en el acontecer político o simplemente a causa de la opinión personal del autor, Buiza no rescata de su juicio social a los universitarios, a los que representa como simplones, consumistas, preocupados por las apariencias, productores de discursos vacíos y completamente desconectados de lo que sucede en la realidad cotidiana. En última instancia, la razón que explica la nula ayuda que los jóvenes prestan al protagonista es el propio narcisismo egocéntrico que devora a los personajes, demasiado ocupados en felicitarse mutuamente como para efectivamente hacer algo para cambiar la situación que, irónicamente, dicen estar criticando. Cabe destacar que en la versión televisiva este episodio se encuentra casi por completo ausente, reducido a un par de líneas por parte de los personajes que ni si quiera llegan a interactuar con el protagonista. Es posible que esta decisión haya obedecido a intentar mantener el tono más optimista de la adaptación frente a la desesperanza y dura crítica presentada en el cuento original.

Luego del encuentro con los universitarios, el protagonista es aproximado por un ministro, representante del gobierno, quién llega en un gran coche negro y se escandaliza frente a la situación:

- ¡No puede ser! ¡Es increíble! El presupuesto para vías municipales fue suficientemente holgado como para que... como para que ocurran estas cosas... ¡Insólito, es insólito! Que materiales... ¡Qué materiales habrán empleado!... ¡La Ley, señor mío, es la Ley!... Pero me van a oír, sí. ¡Me van a oír!
- ¡Sí, excelentísimo señor!
- ¡Desde luego que sí! ¡Vámonos!... Y usted no se preocupe. En seguida lo sacarán... lo sacará alguien... no se preocupe. Adiós. (Buiza, 1967: 171 – 172)

Al igual como sucede con los jóvenes, el personaje del ministro queda resumido en el discurso social que representa, en este caso, el del gobierno. Destaca el hecho de que el rechazo del personaje no deviene de contemplar la situación del protagonista, sino, más bien, de cómo esta representa una falla en el sistema legal, revelando así que existe una brecha clara entre lo que acontece en la sociedad y el discurso público que sobre estos

acontecimientos se hace. De esta forma se establece una crítica general sobre la ineficacia de la discursividad crítica pública y la tendencia del sistema político a hablar de la sociedad en lugar de efectivamente actuar sobre esta. Con la figura simbólica del ministro inoperante, Buiza satiriza la involuntaria o voluntaria (no queda claro) ineficacia del sistema político para identificar de forma efectiva qué es lo que aqueja a la población y las posibles vías de solución al problema.

Otro elemento relevante del discurso político es el traspaso de la responsabilidad, algo que todos los personajes que se encuentran con el protagonista llevan a cabo implícita o explícitamente. Es especialmente significativo, sin embargo, que sea un servidor público quien declare que “alguien”, no él, es el responsable de solucionar el problema del protagonista, rematando el argumento anterior en torno a la ineficacia de la clase gobernante, crítica que también se extiende sobre la misma población en general, habituada a esperar pasivamente a que “otros” resuelvan sus problemas, aun cuando estos pueden ser, como en el simbólico caso del personaje atrapado en el asfalto, fácilmente solucionables con un poco de voluntad y caridad conciudadana.

Los últimos dos personajes en interactuar con el protagonista son una muchacha de “dieciséis años, el pelo rubio, los ojos inocentes” (173) y su enamorado, quienes inicialmente se compadecen del hombre que a esas alturas se encuentra solo con la cabeza libre del asfalto que casi lo ha devorado por completo, y le tienden una mano. Sin embargo, antes de que se produzca el contacto, los personajes se arrepienten y cancelan su ayuda:

Cuando las dos manos iban a encontrarse, la muchacha le hizo retroceder y cuchicheó a su oído:

- No le toques... Tiene las manos sucias... todo él está sucio. Te manchará.
- Pero...
- No, que vamos a llegar tarde.

El muchacho miró nuevamente al hombre, que mantenía aún su brazo extendido. Su expresión era desolada, increíble. (Buiza, 1967: 173)

De esta interacción se desprende una crítica al sobrevalorado papel de la imagen pública, el “qué dirán”, y los prejuicios asociados con la pobreza y la miseria. No es casualidad que sean los únicos personajes con marcas narrativas de clase los que rechacen al protagonista por su apariencia. La metáfora queda perfectamente representada por la “mancha” que el pobre, el miserable o el mendigo impone sobre el joven límpido y presentable. En otras palabras, el que sufre es visto a ojos de la población burguesa como un apestado del que se huye para impedir un “contagio” (entendido así desde el ojo público) por asociación.

El desenlace de la narración culmina con el proceso último y lento de la degradación de la calidad humana del protagonista mediante el juicio descarnado de la multitud que le observa.

- *¿Qué le ha pasado? ¿Es una apuesta? ¿Se va a estar muchas horas? ¿Por qué está ahí? ¿Eres un enano? ¿Me deja que le haga una foto? ¡Talidomídico! ¡Estos pobres ya no saben qué hacer para inspirar lástima! ¿Es una protesta política? ¡Qué tío más imbécil! ¡Le hace gracia llamar la atención! ¿Quiere agua? ¿Quiere vino? ¡Mira, un gamberro!* (Buiza, 1967: 174)

Se revela así la transformación alegórica del personaje a medida que avanza la narración. Cada centímetro hundido en el asfalto significa una pérdida progresiva de las cualidades humanas que componen al protagonista, proceso que culmina hacia el final del cuento con su completa despersonalización y deshumanización. El proceso es sutil y se encuentra solamente sugerido a través de las cada vez peores interacciones que el sujeto mantiene con el resto de la población: en un inicio existen personajes que efectivamente intentan socorrerlo y que no pueden ayudarlo solo por razones de fuerza mayor o por simple indiferencia (los niños y el anciano), mientras que posteriormente, esta frialdad apática se transforma en egocentrismo (en los universitarios), negligencia (en el ministro) y eventualmente en prejuicio y rechazo absoluto de la persona (en los amantes burgueses). La conclusión del protagonista, es, por lo tanto, una deducción bastante acertada de su papel dentro de la sociedad distópica: “– ¡Me encuentro solo... solo!... ¡Sáquenme de aquí, por favor!” (174).

El último clamor trágico del personaje recuerda al protagonista de *Parábola del naufrago*, quien hacia el final de su propia gesta deshumanizadora asegura que lo han suicidado. Efectivamente, en ambos casos lo que se retrata es el efecto negativo de la sociedad sobre el individuo, descrita como una masa deshumanizada en sí misma, incapaz de sentir empatía o de mantener cualquier vínculo solidario entre sí. La sociedad, en suma, es solo una aglomeración de individualidades que no colaboran, sino que compiten entre sí todo el tiempo. Esta es la lógica que determina que Jacinto San José termine convertido en macho cabrío y es el mismo procedimiento narrativo que lleva a Buiza a terminar su cuento de forma anticlimática con una oración breve pero determinante: “Y al día siguiente unos hombres quitaron las sillas y repararon el suelo, poniendo una nueva capa de asfalto” (174).

El protagonista del relato es literalmente devorado por la ciudad, imagen que denota la transformación última del personaje. La deshumanización culmina en la invisibilización de la persona, en la anulación de lo que la hace un ser humano frente a los

ojos de los demás. Al volverse invisible, el sujeto deja de existir para la sociedad, proceso que tanto en *Parábola del naufrago* como en este cuento es representado a través de la transformación final del personaje sea en animal o en parte de la escenografía urbana.

La crítica de “Asfalto”, en síntesis, no solo se expresa metafóricamente en los diferentes encuentros que se llevan a cabo entre el protagonista y los personajes simbólicos que con él interactúan, sino que, a modo de parábola alegórica, el conjunto de episodios resume la fuerza que la opinión pública tiene sobre el sujeto. Así, no es solo la frialdad de la sociedad lo que Buiza representa en su cuento, sino el efecto nocivo y destructivo que esta ejerce sobre la personalidad individual, aislando a cada ser humano en sí mismo e impidiendo cualquier contacto entre los diferentes miembros que componen la sociedad.

Por otro lado, es bastante evidente que muchos de los recursos estructurales propios de lo distópico tampoco se encuentran presentes en este cuento. La omisión más importante es la del discurso distópico intratextual. Igual como sucede en algunas pseudodistopías (aunque por razones diferentes), Buiza no explica por qué su sociedad actúa de la forma en que actúa, lo que impide que podamos establecer una autonomía textual de la sociedad ficcional y, en cambio, debemos buscar la razón de su funcionamiento en el vínculo metatextual explícito que establece con la sociedad referencial. Esto determina que el cuento solo puede ser leído como una alegoría crítica de la realidad y no, verdaderamente, como una ironía de la misma. La diferencia es sutil pero importante, pues al no existir una autonomía ficcional sustentada por la proposición de una doxología distópica, la sociedad del relato no existe más allá del reflejo distorsionado de la realidad que propone, lo que determina que, en última instancia, si bien algunos episodios del cuento (como el de los universitarios y el de los amantes burgueses) establecen representaciones hiperbólicas de la sociedad que se condicen con la estética distópica, esta relación es solo superficial y aparente.

Los dos últimos cuentos que analizaremos en esta sección forman parte de la notable novela y/o colección de cuentos *La guerra de los dos mil años*, publicada por el autor manchego Francisco García Pavón en 1967. García Pavón no requiere introducción alguna: nacido en 1919 y fallecido en 1989, fue Doctor en Filosofía por la Universidad de Madrid y comenzó su carrera literaria en 1945 tras obtener el segundo Premio Nadal con su novela *Cerca de Oviedo*. A partir de entonces cultivó una veta narrativa que consiguió mezclar exitosamente y de forma regular y constante el humor, la ironía, la denuncia y el costumbrismo.

Probablemente sus obras más conocidas sean las dedicadas al ficcional detective manchego Plinio, homólogo ibérico de Sherlock Holmes encargado de resolver casos de la más diversa índole en medio de un escenario rural, que acumuló mucha fama e incluso contó con su propia adaptación televisiva en 1971. En obras como *Historias de Plinio* (1968), *El reinado de Witiza* (1968) y *El rapto de las sabinas* (1969), la trama policial es puesta al servicio de la anécdota, mientras la narración se permite la descripción más o menos precisa y más o menos sentimental y autobiográfica de los escenarios manchegos que García Pavón sentía tan propios.

Calificado por Roas y Casas como a medio camino entre la órbita testimonial de la generación del 36 y los objetivos denunciadores de la generación del medio siglo, aunque sin compartir necesariamente los idearios políticos de ningún grupo en particular (2013: 7), García Pavón destacó justamente por mantener a lo largo de su extensa carrera narrativa “un constante trenzado de realidad e imaginación, de cálido lirismo y de crítica fría, de ironía punzante y dulce piedad” (Andrés-Suárez: 177) que utilizaba la autobiografía y los recuerdos de la infancia como uno de sus núcleos narrativos predilectos.

Para nuestro estudio la figura de García Pavón cobra relevancia por dos razones particulares: primero, porque su calidad de crítico y académico dedicado al estudio de la literatura lo hacen uno de los pocos “cuentistas militantes”, dedicado desde siempre a “reivindicar y defender la altura literaria del cuento” (Roas & Casas, 2013: 7), tanto desde la esfera intelectual como práctica; y, segundo, porque, aun tras haberse hecho conocido por cultivar una narración costumbrista y realista, fue capaz de publicar en 1967 una obra tan peculiar, abstracta y simbólica como *La guerra de los dos mil años*.

En alguna medida, García Pavón comparte proceder con Miguel Delibes: con solo dos años de separación, ambos escritores, conocidos por sus respectivos trabajos narrativos miméticos, hacen un giro radical y exploran por una sola vez en toda su carrera y sin mantener ningún tipo de filiación con ningún tipo de grupo o movimiento en particular antes o después del evento, procedimientos narrativos alegóricos y simbólicos así como, también, tópicos y temáticas que revelan una perspectiva reflexiva de tono intimista y universalista al mismo tiempo.

En este sentido, *La guerra de los dos mil años* se constituye como una obra atípica, pero de tremenda trascendencia dentro de la carrera escritural de García Pavón. La consciencia intelectual del potencial de la forma cuentística alcanza un altísimo nivel de refinamiento en algunos de los tratamientos alegóricos con los que el autor vincula sus experiencias particulares como “cronista del período franquista” (Andrés-Suárez, 1995:

178) con la realidad del mundo a su alrededor. Los “dos mil años” evidentemente hacen referencia a la historia de la cultura judeo-cristiana occidental, lo que adelanta el tono de reflexión histórico-humanista que se esconde tras la irónica carcajada de muchos de sus relatos.

Otra razón para considerar la figura de García Pavón como especialmente relevante para nuestro estudio es que no forma parte del nicho de escritores de ciencia ficción que hasta ahora hemos examinado como los únicos representantes de lo distópico en su forma narrativa breve. Esto se debe a que, en primer lugar, la ciencia ficción es un género apenas tangencial para el autor manchego y, en segundo, porque sus relatos están siempre determinados por una voluntad simbolista que los condiciona necesariamente a mantener una relación subordinada con la realidad referencial a la que refieren. En este sentido, vale la pena reiterar, tal como lo hacen Roas y Casas, que García Pavón se hace parte de la corriente narrativa experimentalista del período, lo que determina que su distopismo, al igual como sucede con Buiza, esté sustentado en la relación de semejanza que como lectores podemos establecer entre la representación narrativa de la sociedad ficcional y la referencial.

Los dos cuentos que a continuación analizaremos en detalle representan, por lo tanto, el extremo más expresionista del distopismo y muestran con claridad tanto las facultades críticas positivas del modelo, como los límites que se tensan y los compromisos narrativos que se establecen al obligar a la sociedad ficcional a funcionar solo como un reflejo de su homólogo referencial.

Para bien y para mal, lo distópico en García Pavón se corresponde con una voluntad subjetiva y personal; es una visión estrictamente testimonial que, al mismo tiempo que pretende abarcar la tragedia de la historia occidental, lo hace desde una óptica absolutamente española y autoconsciente. Los resultados son muy interesantes y prácticamente todos los cuentos incluidos en la colección, e incluso el texto completo concebido como una novela modular al estilo de *Rayuela*, califican como distópicos en alguna medida; sin embargo, por limitaciones de espacio y extensión, hemos escogido los dos relatos que, a nuestro parecer, explotan de mejor manera los componentes distópicos que hasta aquí hemos descrito, poniéndolos al servicio y transformándolos de acuerdo a los requerimientos específicos del formato breve.

El primero, titulado “El mundo transparente” (el IX capítulo en la serie de relatos que componen la novela), forma parte de lo que Andrés-Suárez denomina “serie de cuentos de ciencia ficción ibérica”: “Estos textos, la mayoría de ellos alegóricos, retratan

las mil frustraciones del hombre de hoy, los excesos de una tecnocracia cada vez más enajenante, el uso indiscriminado de la tecnología, la «barbarie de la técnica», como diría Pavón” (1995: 184).

Los cuentos de este tipo se caracterizan por seguir los principios estructurales básicos de las distopías de ciencia ficción: se crea un novum y se describe como este afecta a la sociedad ficcional para eventualmente desarrollar una breve anécdota en torno a las ideas o temas que se desprenden del conflicto central retratado en el relato con la intención de plasmar una crítica de la sociedad contemporánea.

De todos los relatos que componen el grueso de *La guerra de los dos mil años* los agrupados en esta categoría son los que procuran con mayor ahínco proponer un equilibrio entre la dimensión ficcional estructural y referencial del texto, aun cuando la voluntad alegórica de García Pavón es evidente en todo momento. Dentro de la gran gama de relatos presentes en la colección, los que utilizan la estructura familiar de la ciencia ficción son los que ocultan de mejor manera su expresionismo intrínseco. Lo alegórico, por lo tanto, persiste como un subtexto narrativo que debe ser encontrado a partir de una lectura cuidadosa de los símbolos con los que García Pavón puebla su universo ficcional.

La anécdota específica de “El mundo transparente” comienza con la creación de un aparato de televisión capaz de penetrar toda barrera física y registrar imágenes y sonidos de todo lo que acontece en un radio de diez kilómetros, para luego proyectarlas en los respectivos aparatos de emisión de los espectadores interesados. El invento, que se constituye como el novum central del relato, rápidamente comienza a tener efecto y a alterar la composición de la sociedad como la conocemos: “Aquellos relajos naturales del ser humano cuando se siente solo desaparecieron. Y la gente comenzó a comportarse en todo momento de una manera artificial, como si la puerta de su cuarto estuviera siempre entreabierta” (García Pavón, 2013: 92).

De un momento a otro la vida privada de las personas desaparece. El nuevo invento es aprovechado por todos por igual, retratando de forma hiperbólica la morbosa obsesión de la sociedad moderna en una especie de círculo vicioso en donde las propias invasiones de privacidad son justificadas como reacciones válidas frente a las invasiones propiciadas por los vecinos, quienes, a su vez, reaccionan contra los que dicen estar reaccionando: “La cosa llegó a tal extremo que era muy frecuente que los buscadores del secreto del prójimo, al intentar localizar a ese prójimo, lo hallaran junto a su receptor, mirando al mismo que los buscaba” (92).

El “ojo universal” (94), sin embargo, no es del todo perjudicial, pues la presión constante de sentirse observados lleva a que los trabajadores sean más eficaces en sus labores, se cometan menos crímenes, la mentira sea abolida e, irónicamente, determina que los políticos “se comportaban con una corrección y honradez nunca vistas” (96).

La narración plantea una sociedad en donde la pérdida de vida privada significa un beneficio para la vida pública. Muy al estilo de las distopías clásicas, García Pavón imagina un mundo que dice obtener beneficios incalculables gracias al ejercicio de la ciencia y la tecnología sin reconocer los verdaderos costos sociales de dichos procedimientos. A diferencia del modelo tradicional, sin embargo, el autor no adjudica la responsabilidad de la práctica invasiva al Estado, sino a la ciudadanía misma: “La gente le echaba la culpa al Estado por permitir aquél escándalo, pero ni el Estado tenía la culpa, ni sabía muy bien qué había que hacer ante fenómeno tan insólito” (96).

Este pequeño detalle diferencia a “El mundo transparente” de uno de sus intertextos más claros, *1984*, pues mientras en el texto orwelliano el recurso del panóptico televisivo es utilizado como una estrategia de poder vertical ejercida desde la cúpula política sobre la sociedad, en el caso del cuento de García Pavón la distribución del poder derivado del novum es homogénea y horizontal, lo que hace que la crítica que se desprenda del relato esté menos vinculada al aspecto político (que, como veremos más adelante, también existe) y más a la sociedad cotidiana.

La elección narrativa se vincula al estilo cronístico de García Pavón, sensible a relatar y criticar los males de la sociedad desde la sociedad misma. El ojo universal es utilizado como metáfora de la presión social, tema que también veíamos presente en la narración de Buiza y que aquí adquiere matices especialmente nocivos al ser validado como parte de la lógica distópica de la sociedad. La trampa de vivir por siempre bajo el juicio del “qué dirán” junto a las diversas consecuencias que de esta se derivan, como, por ejemplo, mantener las luces apagadas en todo momento, incluso al ir al baño, muestran la perversidad morbosa de la vigilancia horizontal, no guiada por el deseo de control político, sino, simplemente, por la malsana curiosidad de la sociedad moderna.

Sin embargo, como ya hemos adelantado, lo que comienza como una moda rápidamente escala hasta convertirse en un problema de salud social. La población, asediada constantemente por su propia autoimpuesta vigilancia, comienza a sufrir ataques nerviosos y a sentirse cada vez más vulnerable frente a la opinión popular. En cosa de no demasiado tiempo los efectos nocivos de este tipo de prácticas sobre la capa más íntima del ser humano comienzan a hacerse patentes: “La naturaleza humana estaba tan

acostumbrada a ciertos márgenes de autonomía e intimidad que no fue capaz de llegar a la curva descendente del proceso, es decir, al relajó. Y explotaron los nervios colectivos en muy pocos meses” (95).

A partir de este conflicto es que se establece la hipótesis crítica y humanista de García Pavón. Frente a la confrontación entre vida pública y vida privada, conflicto que, como ya hemos señalado en diversas ocasiones, se encuentra en el centro mismo de la configuración metanarrativa distópica, el autor establece un equilibrio que tiene siempre el beneficio del ser humano en el centro:

Al tiempo que la vida individual se deshacía dramáticamente, la colectiva ganaba en pureza y perfección. Pero, ya lo dije, las ventajas no compensaban la ruina de la intimidad, del fondo malo o bueno, insobornable, de cada uno. Quedaba demostrado una vez más que la perfección pública ha de conseguirse respetando la libertad individual. De lo contrario, se cae en una especie de totalitarismo, que pretende arreglar la sociedad en determinada dirección a fuerza de mutilarla y coaccionar la individualidad. (García Pavón, 2013: 97)

El pasaje anterior debe ser resaltado a la luz del contexto franquista en que la obra fue originalmente publicada. Sin hablar directamente sobre la operatividad del régimen, la narración describe y critica con precisión uno de sus mecanismos de control más extendidos: el de limitar, castigar o controlar la vida privada de los ciudadanos de acuerdo a principios arbitrarios ligados a una ideología impositiva. Los ejemplos son demasiado para enumerarlos todos: las múltiples limitaciones civiles ligadas a la religión, al género, a la identidad, al propio idioma, etc...

El trasfondo crítico, por lo tanto, comienza enfocado en la sociedad, pero la trasciende y rápidamente se convierte en un asunto político. La estrategia de distribuir la responsabilidad sobre el *novum* y la vigilancia entre la ciudadanía y no el gobierno puede haber sido ideada como una forma de evadir la censura al no apelar directamente a los abusos del régimen franquista sobre la vida social privada de los españoles, los que sin duda refleja o de los que, al menos, tiene consciencia.

Este punto queda aún más claro hacia el desenlace de la narración en donde se cuenta la historia de una actriz llamada Sofie que, al ver expuesta su intimidad durante un desafortunado lapso de indigestión intestinal, sufre un serio quiebre nervioso y termina por aislarse completamente de la vida pública, viviendo para siempre en tinieblas. La tragedia, que mucho tiene de grotesco e hiperbólico, eventualmente llama la atención del gobierno, que, dicho sea de paso, se ha establecido proféticamente como un Gobierno Federal Europeo que se asemeja, en denominación al menos, a la actual Unión Europea

(98); quienes dictaminan como ilegal la utilización del aparato en cuestión, bautizado como T.V.I o Televisión Indiscreta.

Lo interesante de la reacción política es que opera perfectamente bajo la lógica irónica de la distopía: al buscar beneficiar a la sociedad, termina por perjudicarla más. La resolución, lejos de liberar a la población de la vigilancia, la convierte en objeto de estigmatización y castigo; es decir, en lugar de ayudar a reestablecer la libertad humanista que García Pavón desea, la resolución política acaba por destruirla definitivamente:

El famoso decreto establecía, ni más ni menos, una férrea dictadura, una verdadera tiranía, con el fin de lograr «la libertad ciudadana». [...] y se creaban unos tribunales especiales que podían hacer juicios sumarísimos aplicando en veinticuatro horas la pena de muerte a toda persona que se demostrase que utilizaba la T.V.I. Se dio un plazo prudencial para que todo el mundo pudiese deshacerse de sus aparatos y enseguida comenzó una inspección especial casa por casa que ya no se interrumpiría nunca. (García Pavón, 2013: 100)

Se produce así la monopolización vertical del poder a través de la institucionalización gubernamental. Especialmente sorprendente es el léxico frontal que el autor utiliza para referirse al procedimiento, sin miedo de decir directamente “dictadura” y “tiranía” en un período en que estas palabras son especialmente sensibles. Más allá de esto, el proceso del cuento lejos de retratar la solución del problema original, versa más bien sobre su legalización o la forma en que un mal social termina por convertirse en una convención una vez que es asimilado por el sistema de control y poder hegemónico. La lógica distópica, por lo tanto, entra en completo efecto cuando la solución propuesta frente a la invasión de la privacidad son los juicios exprés, penas capitales y vigilancia sin límites por parte del Estado. Por último, se cierra el sentido irónico del relato al señalar: “[...] que la policía se reservó el derecho de emplear la T.V.I para investigar los casos sospechosos”, es decir, el Estado ficcional incurre en la ilegalidad para regular la ilegalidad.

En síntesis, podemos detectar que este cuento de García Pavón posee varias capas de sentido críticas. Está, por una parte, el comentario social sobre el exacerbado valor que se le da a la opinión pública en la sociedad moderna (en esto el cuento entronca con el de Buiza), y como esta tiende siempre a perjudicar más que a beneficiar a la propia población. También se hace una crítica frente al papel de la ciencia, que, como sucede con la gran mayoría de los autores que se hacen cargo de este tema, es retratada como “la barbarie de la técnica” (2013: 100) o lo que el propio Delibes llamaba “el culatazo”, es decir, como una fuerza opuesta a los ideales humanistas y a las definiciones esencialistas que buscan resguardar el núcleo prístino de lo que constituye la humanidad. Por último, y quizás más importante y como una síntesis de los dos comentarios anteriores, está la implícita e irónica

crítica que se hace sobre el papel del Estado, el que en lugar de buscar vías de mejoramiento de la calidad de vida de la ciudadanía, opta por hacer del miedo y la vigilancia una política pública validada a través de la legislación.

Todos los elementos que hemos mencionado resuenan, de una u otra forma, con lo distópico: el uso del poder, la vigilancia, el poder de la masa, etc... Mas importante aún, el cuento de García Pavón sí utiliza los recursos retóricos del modo de forma eficiente, planteando un discurso intraliterario autónomo que, con su propia lógica alterada, ironiza sobre los problemas de la realidad contextual. Esto permite que el equilibrio entre las dimensiones C e I del texto se mantenga de forma estable, al igual que la distancia precisa para que el lector sea capaz de decodificar lo simbólico del cuento de acuerdo a las sugerencias implícitas propuesta por el autor.

En términos funcionales, el gran valor del relato está en su capacidad de compendiar diferentes tópicos, relevantes tanto para España como para el resto del mundo occidental en los años 60 y 70, en un muy pequeño espacio y a través de una anécdota aparentemente sencilla y unidimensional. El potencial simbólico de la narración, así como la capacidad de García Pavón para encubrir magistralmente los puntos más controversiales de su argumento, sin ceder con ello ni un palmo de su propia perspectiva crítica basada en sus muy atentas observaciones del funcionamiento de la sociedad, es lo que hace de este cuento un excelente exponente del modo distópico en su formato narrativo breve.

Este tipo de cuentos, sin embargo, representa el extremo más equilibrado de lo que *La guerra de los dos mil años* tiene para ofrecer en lo que a comentario social y estructura ficcional se refiere. Los relatos del texto que pertenecen a la segunda serie, denominada por Andrés-Suárez como la de la “tragicomedia hispana” (184), por otro lado, tienden a hacer gala de un simbolismo mucho más evidente, lo que obliga a que la lectura sea casi obligatoriamente interpretativa. Esto plantea una serie de problemas que tensionan los límites de lo distópico a través de prácticas textuales que se alejan, voluntariamente, de su constitución formal y funcional.

En los cuentos de esta serie, la crítica social, generalmente mucho más localista, se expresa a partir de la anécdota de la ficción, que debe ser leída reemplazando los significantes textuales por otros de orden referencial. Este procedimiento, aparentemente similar al empleado por la distopía, se revela, sin embargo, mucho más limitado en cuanto a la visión que propone, generalmente explícitamente subsidiaria a un tipo de pensamiento y representación extratextual que poco o nada propone en la dimensión C del texto.

El cuento en cuestión que analizaremos (capítulo XVIII), titulado “Palabras prohibidas”, está construido como una elaborada y encubierta alegoría que busca denunciar la prohibición extrema a la que se vio sometido el pueblo catalán durante la dictadura franquista y el abuso y castigo que cayó sobre aquellos que intentaron defender su identidad nacional.

El relato, al igual que con la mayoría de aquellos que componen *La guerra de los dos mil años*, comienza con la narración de un acontecimiento extraño: miles de lápices y plumas estilográficas aparecen abandonadas en las calles, desechadas por sus dueños originales. Este evento, que en los relatos de ciencia ficción generalmente es explicado a través de la integración del novum, aquí debe ser leído por completo en clave metafórica siguiendo las pistas que el autor va dejando a través de marcas textuales planificadas. Las plumas y lápices, por tanto, deben ser interpretadas más allá de su realidad física, como símbolos del lenguaje y la comunicación.

Se agrega a esta connotación inicial la reacción misma de las personas frente al acontecimiento: “Las gentes –esto es importante– pasaban entre estos montoncitos de plumas y lapiceros –algunos eran de oro – sin mirarlos. ¿Y desde cuándo la gente dejó de mirar el oro? ¿Desde cuándo dejó de apropiárselo? Nadie, ni los niños, intentaban cogerlos” (176). La seria y aparente indiferencia de la población frente al acontecimiento extraño, proceso que García Pavón también emplea en otros relatos del texto, como “El avión en paz” y que da a la narración una sutil y sugerente capa de extrañeza, revela una primera dimensión ominosa del evento, algo que no puede ser explicado a simple vista y que lleva a la curiosidad y al temor. Una segunda marca otorga contexto a la situación: “[...] marchaban muy serios por las calles y plazas, por las Ramblas y Paralelo” (176).

El potencial significado ominoso y tabú de los lápices y plumas se combina con esta segunda marca textual que remite a la ciudad de Barcelona. García Pavón, sin embargo, suspende esta relación semántica y adelanta, en cambio, un movimiento en la acción de su anónima protagonista, quién recoge uno de los lápices abandonados y es descubierta por una niña: “Al ver lo que hacía, la pobre chica abrió mucho la boca y abrió mucho los ojos como si estuviera ante lo nunca visto. Quedé un momento indecisa. Ahora la niña, inquieta, muy nerviosa, miraba hacia uno y otro lado, como si temiese que alguien que no fuera ella pudiera sorprenderme” (177).

Al adelantar la acción de la protagonista por sobre la explicación del evento, García Pavón consigue identificar al lector con el personaje a través del limitado conocimiento del mundo ficcional que ambos comparten. La mirada de asombro de la niña refuerza la

sensación de ominosidad y tabú que se esconde detrás del simple hecho de recoger el objeto prohibido, pero no la explica. Aún más, el encuentro sugiere un tipo de prohibición específica que incluye un castigo, razón por la cual la pequeña observa preocupada a los alrededores en busca de posibles delatores. El acto de entrar en contacto con los objetos prohibidos, por lo tanto, representa en sí un acto que entraña algún tipo de subversión intrínseca. Solo queda revelar de qué tipo.

Tras dejar la calle y refugiarse en la privacidad de su piso, la protagonista comienza a experimentar con el lápiz recogido de la calle. No detecta nada extraño hasta que decide escribir palabras: “Desde niña, siempre que cae un lápiz en mis manos y no tengo nada concreto que decir o dibujar, se me ocurre, no sé por qué, escribir las mismas palabras: «Padre, cielo, alma, criaturas... Señor». [...] Las palabras que aparecieron sobre el papel eran éstas: «Pare, cel, ànima, criatures... Senyor»” (177 – 178).

Se revela así la combinación semántica secreta entre los lápices y Barcelona: el idioma. Los objetos prohibidos se encuentran prohibidos porque escriben en catalán y solo en catalán, lo que lleva a pensar de inmediato en uno de los pilares centrales de la constitución política del franquismo, a saber, la “unidad” de España y, en particular, el anticatalanismo.

Resultaría muy extenso y para nada pertinente extendernos en este punto sobre las múltiples formas en que el franquismo obró negativamente en Cataluña, por lo que nos remitiremos a la breve revisión que Andrés-Suárez realiza en torno al tema (1995: 193) y la forma que este toma en la censura y castigo de todo aquél que durante la primera parte de la dictadura hablase o publicase en alguna lengua que no fuera el castellano institucional.

De esta forma, el relato de García Pavón comienza a tomar tintes políticos evidentes. Si bien a la fecha de publicación de la obra la represión del catalán no era tan exhaustiva ni extensa como lo fue durante la primera etapa del franquismo (aunque es sabido que el primer manuscrito del texto data de algunos años antes⁸⁵), es necesario remarcar la importancia de que este tema saliera a la luz desde una perspectiva antioficialista en un país todavía gobernado por un sistema autoritario.

Se agrega a esto el que las palabras que la protagonista del relato escribe no son neutras; todas remiten, de una u otra forma, a la religión católica. Si bien puede tratarse de un núcleo de sentido secundario frente al tema del idioma, no hay que olvidar la histórica propensión anticlerical del autor (1995: 275), que en este texto bien podría encontrar cabida a través de una velada crítica a la controvertida posición de la iglesia durante el

⁸⁵ Específicamente entre 1963 y 1965 de acuerdo a Andrés-Suárez (1995: 313)

franquismo o, en términos más generales, como una reflexión en torno a la tradición catalana, violentada y literalmente “reescrita” de acuerdo a los parámetros foráneos del sistema político falangista.

La segunda lectura parece más adecuada al considerar la siguiente y última metáfora que cierra el relato. Tras descubrir que los lápices solo escriben en catalán, la protagonista nota que los ciudadanos de la implícita Barcelona ficcional son sometidos a violentas extracciones de muelas en plena vía pública por dentistas carniceros: “[...] había dentistas improvisados que sacaban muelas con toda celeridad. Traían a la gente en manadas y uno a uno, a la fuerza, los amarraban en el sillón. Las extracciones eran rapidísimas, brutales, entre gritos” (2013: 179).

El mensaje es bastante claro. Los dentistas, como los militares de Franco, oprimen al pueblo catalán extrayendo y eliminando, literalmente, su propia identidad. Las muelas catalanas, acumuladas en las calles, remiten a los huesos de los muertos y los sacrificados por el régimen. Esta “amputación colectiva” (1995: 194) representa también una segregación dentro de la propia población española, pues al ser examinada la protagonista, los dentistas-militares determinan que se encuentra “limpia” (2013: 180). El cuento termina describiendo el intenso desprecio de la niña que originalmente fuera cómplice de la protagonista y la tristeza que este evento causa en la voz narrativa, incapaz de hacer nada más que observar y asumir resignada.

Al contrastar este cuento con “El mundo transparente” nos podemos dar cuenta de inmediato de una característica central de la poética de García Pavón. En ambos relatos persiste una voluntad de estilo que utiliza el simbolismo en mayor o menor grado dependiendo del tipo de relato que quiera construir. Las diferentes “series” de cuentos que Casas y Roas, Baquero y Andrés-Suárez describen como las partes que componen *La guerra de los dos mil años*, representan a su vez los diferentes grados de un mismo experimento, que podemos resumir como el intento por describir fielmente la sociedad actual a través de diferentes prácticas narrativas no miméticas. La técnica específica a utilizar en cada relato depende en gran medida de la amplitud y la perspectiva asumida en torno al tema a tratar; así, en los cuentos más “universalistas”, como “El mundo transparente”, que ofrecen una visión crítica amplia de la sociedad moderna occidental, se utiliza la estructura de la ciencia ficción para matizar el simbolismo. Al mismo tiempo, también, permite que este funcione tanto dentro del contexto de la narración como de forma extratextual.

Cuentos como “Palabras prohibidas”, en cambio, ostentan un estilo que tanto Andrés-Suárez como Casa y Roas han denominado “carpetovetónico” (siguiendo la

denominación de Cela), en cuanto “capta lo eterno universal partiendo de lo contingente particularista” (1995: 188), lo que en general se traduce en una distorsión de la realidad referencial a través de prácticas no miméticas más extremas, como el surrealismo, que en última instancia se traducen siempre en una visión alegórica, subjetiva y crítica de la sociedad española. El símbolo, por lo tanto, es puesto al servicio de la perspectiva del autor, lo que a su vez obliga a reducir su polisemia intrínseca, dirigiéndola con precisión hacia el significado único que la voz narrativa pretende transmitir. La ambigüedad polisémica de la estructura del cuento distópico, por lo tanto, se prueba insuficiente para este tipo de relatos en donde lo simbólico toma un papel prioritario.

Esto plantea una interesante pregunta respecto a los límites de la modalidad distópica, pues, ¿podemos decir que “Palabras prohibidas”, al igual que “Asfalto”, son cuentos propiamente distópicos cuando está claro que su voluntad narrativa no está centrada en crear una sociedad ficcional, sino retratar la propia sociedad contextual desde un punto de vista estético y estilístico específico? La respuesta es compleja y requiere que realicemos algunos alcances aclarativos entre lo distópico y lo simbólico.

En primer lugar, debemos remitirnos a la descripción ya realizada de la ironía por Linda Hutcheon. Escogimos esta figura como la inspiradora de la estructura distópica porque permite expresar la dualidad intrínseca de la forma literaria, al mismo tiempo como producto ficcional (lo dicho, lo explícito, lo creativo, el texto-C) y como producto cultural (lo no dicho, lo implícito, la crítica, el texto-I). Para acceder a lo “no dicho”, es decir, al núcleo crítico del producto, el lector debe interpretar las diferencias que existen entre lo narrado y lo real para determinar qué es lo que el autor intenta proponer como conflictivo o crítico dentro de la composición social, dejando el peso de dicha interpretación exclusivamente en el lector.

Cuando el efecto irónico es reemplazado por un proceder alegórico, sucede que la capa de lo “no dicho” es completamente absorbida por la capa de “lo dicho”, pues ambas se homologan. Esto determina que solo existe un sentido dentro del texto que es expresado a través de una relación de similitud, no de diferencia. El lector, por lo tanto, no debe detectar la ironía que subsiste entre lo narrado y lo vivido, sino, decodificar los significantes del relato como significados referenciales. El efecto, por lo tanto, tiende mucho menos hacia la crítica, que de por sí es abierta y polisémica en el caso de las distopías que efectivamente abrazan la ironía como su forma central, y mucho más hacia la denuncia, que prioriza la voz del autor por sobre la interpretación del lector.

Esto nos lleva a un segundo punto, que tiene que ver con la función específicamente crítica del texto distópico. En términos precisos, se trata de una crítica que siempre se encuentra enmarcada por una voluntad utopista; es decir, por un saber que concibe la existencia humana dentro de un *continuum* histórico. La crítica, por lo tanto, tiene un valor cultural que va más allá de la simple denuncia y que es expresado a través del tiempo como algo que, si sucedió, no debe volver a suceder o que, si aún no sucede, no puede ser permitido. En otras palabras, mientras la denuncia es sincrónica, la crítica distópica es diacrónica.

Esto no quiere decir que un texto como el de García Pavón carezca de méritos históricos. Por el contrario, como coinciden la mayoría de sus críticos, el simple acto de publicar *La guerra de los dos mil años* en el contexto en que fue producida representa en sí mismo un acto de subversión sorprendente. Literariamente, sin embargo, cuando el autor manchego opta por practicar el costumbrismo surrealista que prolifera en los cuentos como “Palabras prohibidas” y otros similares, la narración se vuelve más un testimonio o una crónica alegórica que una verdadera distopía.

Si persiste algo distópico en el cuento, entonces, es solo de forma secundaria y más por afinidad que verdadera representación. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo simbolismo o narración alegórica anule el potencial de lo distópico, sino que, como ya señalamos anteriormente, la mezcla de ambas prácticas pone en perspectiva la funcionalidad específica del modo al compararlo con otros procederes narrativos similares. *Escuela de mandarines*, por ejemplo, es una novela profundamente simbólica e irónica al mismo tiempo, a tal punto que llega a crear un novum simbólico propio (El Libro) que al mismo tiempo remite tanto a la constitución de la realidad ficcional como a la referencial. Algo similar sucede con el seto en *Parábola del naufrago* y con las máquinas de Nonas en *El contrabandista de pájaros*.

Lo que estas novelas hacen, sin embargo, y que el cuento de García Pavón no llega a establecer, es una doble significación de los elementos narrativos que funciona tanto intra como extratextualmente. Esto se debe exclusivamente a la voluntad narrativa del autor, dado que como ya hemos constatado, es posible crear narraciones breves distópicas que aprovechan lo sucinto del relato para su beneficio, creando recalcitrancia y puntos ciegos que benefician la crítica polisémica. “Palabras prohibidas”, por lo tanto, revela que no es el proceder simbólico en sí el que determina que un cuento (o incluso una novela) pueda o no ser distópico, sino que es la funcionalidad que el autor otorga a dicho

procedimiento y la forma en que este se relaciona con la estructura de la sociedad ficcional narrada lo que determina, en última instancia, si es que lo distópico prevalece o no.

De esta forma, podemos concluir que las narraciones simbólicas o experimentales, en la medida en que mantengan cierta estructura retórica elemental del modo distópico (a saber, su discursividad y autonomía ficcional), pueden funcionar como distopías competentes. La reflexión, por lo tanto, es similar a la que establecimos en torno a las pseudodistopías, solo que en lugar de resaltar la necesidad de una perspectiva crítica que conecte la realidad ficcional con la referencial, lo que los cuentos distópico-experimentales requieren es de una capa textual C lo suficientemente desarrollada como para encubrir el ejercicio simbólico de la narración en una fina capa de ironía retórica.

Vale la pena concluir este capítulo con una breve reflexión en torno a las diferentes formas en que se presenta lo distópico en la narrativa breve, pues, de alguna manera, estas diferentes prácticas también pueden extenderse sobre el ejercicio novelesco. La diferenciación que aquí hemos hecho ha sido una de orden formal-funcional, básicamente distinguiendo entre distopías que “funcionan” y distopías que no “funcionan”. Hemos querido resaltar, por lo tanto, los aspectos que tienden a obviarse al momento de intentar crear una obra distópica, así como también mostrar que muchas veces el fenómeno no es homogéneo, sino variable tanto en intensidad como en consistencia.

En concordancia con esto, podemos concluir que muchas veces lo que falla al momento de plantear una obra como distópica no es realmente la estructura de la misma, que, ya lo hemos señalado anteriormente, ha llegado a convertirse prácticamente en una fórmula. El problema de la mayoría de las pseudodistopías y de las distopías simbólicas es que no logran establecer puentes vinculantes efectivos entre la realidad que existe en el texto y la relevancia de esta en el contexto de producción de la obra. Sucede, pues, que a veces la sociedad ficcional parece distópica pero carece de un trasfondo crítico o que dicho trasfondo crítico existe pero la sociedad ficcional no posee la suficiente densidad narrativa para sustentarse a sí misma. Nos quedamos, por lo tanto, o con la mera cáscara de una sociedad que dice ser distópica, o con una distorsionada versión de la realidad que clama una autonomía que no posee.

El cuento, específicamente, representa un formato ideal para examinar esta problemática, pues el menor espacio de la narración obliga a que esta deba tener un

objetivo claro en mente al momento de ser planteada. Cuando dicho objetivo no se corresponde o con el proceder distópico o con su funcionalidad, queda en evidencia de forma bastante clara que el producto en sí carece de los méritos estéticos para ser denominado como distópico.

Por otro lado, también es cierto que lo sintético del cuento obliga a una unidad de efecto mucho más focalizada que en el caso de las novelas. Dado que la predilección de la forma breve distópica no está puesta sobre los personajes, sino sobre la sociedad en general, la narración tiende mucho más a la descripción y al comentario social que a la actividad reivindicativa contracultural. Esto determina que, en mayor o menor grado, las distopías breves demandan que el lector sea capaz de producir una lectura irónica sin la guía del clásico protagonista héroe o mártir ni su agenciamiento respectivo, cuyo punto de vista en las novelas generalmente actúa como el puente entre lo ficcional y lo referencial.

Si bien se podría sospechar que esta falta de una “voz guía” con la que el lector pueda identificarse representa una dificultad para el proceder narrativo, cuentos como “3 mitos en nuevos odres”, “Limpio sano y justiciero” y “El mundo transparente” revelan que, en realidad, esta puede ser una ventaja frente al clásico formato “especulativo-testimonial” de las novelas, pues permite el alejamiento de la voz narrativa de la sociedad ficcional, lo que a su vez faculta que esta sea representada libre de todo juicio apriorístico. En este sentido, son justamente los cuentos que siguen a protagonistas específicos, como “¿Dónde hay espacio?”, “Palabras prohibidas” y “Visite España año 2000” los que se ven más propensos a debilitar o la capa C del texto ficcional o su función última, pues la experiencia del personaje tiende o a cerrar la anécdota en sí misma o a volverla solo una reflexión extendida de la realidad referencial desde el punto de vista del autor.

Así, el cuento distópico se revela como mucho más frágil que la novela, pues su intencionalidad resulta también mucho más evidente. En las novelas distópicas siempre podemos detectar que existen momentos de la narración que está dedicados o al desarrollo de la capa ficcional de la sociedad o a su vínculo con lo referencial, lo que a su vez nos permite ir hilando las dos dimensiones del texto de forma paralela para, al final de la narración, llegar a una conclusión en torno a su vínculo (es lo que Hutcheon llama el “movimiento hermenéutico” entre lo dicho y lo no dicho). En el cuento estos procedimientos deben darse de forma casi simultánea, lo que lleva a interesantes prácticas como la evidenciada en “Notas al juicio de un elemento subversivo”, en donde lo ficcional se mezcla con lo referencial creando casi un *collage* de imágenes ucrónicas. Cuando esto no sucede de forma exitosa, sin embargo, como podemos ver en “Visite España año 2000”,

“Los Chupópteros” y “Asfalto”, generalmente una capa termina triunfando por sobre la otra, lo que cancela la doble vía interpretativa que la ironía distópica requiere para subsistir.

En síntesis, si bien podemos decir que el cuento distópico mantiene ciertas similitudes importantes con la novela, también es claro que evidencia todos los puntos de fragilidad, tanto estructurales como funcionales, del modelo. Cuando funciona efectivamente, el relato distópico actúa de forma mucho más precisa y concisa que la novela, describiendo la sociedad ficcional sin intermediario y demandando del lector una capacidad interpretativa despierta y rápida, capaz de extenderse más allá de la narración a través de un final que engarza ficción y realidad mediante la sugerencia y la ironía. En cambio, cuando lo distópico se encuentra subordinado a otros objetivos o cuando su elaboración se prueba ineficaz, el cuento muestra, de forma mucho más clara y evidente que cualquier novela, que no basta ni la voluntad crítica ni la apariencia narrativa para que una distopía sea efectiva, sino que es necesario que ambas dimensiones del texto se encuentren equilibradas y que propongan al lector una unidad ficcional competente, cohesiva y funcional para que la distopía pueda llegar a existir.

CONCLUSIONES

Dada la división tripartita de este estudio, la mejor forma de concluir es atendiendo a las diferentes secciones que han compuesto el grueso de la investigación: evolución histórica de la distopía, configuración literaria y la literatura distópica durante el tardofranquismo.

Respecto a la evolución histórica de la forma distópica, podemos concluir lo siguiente:

En primer lugar, podemos determinar que dada la larga data de los antecedentes literarios eutópicos clásicos y neoclásicos (*Utopía*, *Civitas Solis*, *The New Atlantis*, etc...), así como también la bastante clara línea de influencia literaria generada a partir de las prácticas satíricas e irónicas que modificaron el modelo original en busca de un efecto diferente al moral-didáctico propiciado por las eutopías, es factible aseverar que la distopía es, tanto una derivación formal del impulso utópico humano, como una forma literaria específica, con cualidades propias que al mismo tiempo la emparentan y distinguen de otras formas utópicas similares, tanto dentro como fuera del ámbito literario.

En segundo lugar, es fundamental señalar que el contexto cultural de los antecedentes literarios de las primeras distopías es casi por completo anglosajón (la excepción sería la novela rusa *Nosotros* de Zamyatin, fuertemente influenciada por las ideas de Wells). Por lo tanto, si bien es posible constatar que han existido distopías en otras partes del mundo (Jameson de hecho señala la importancia de diferenciar aquellas obras producidas a las luz del Primer Mundo en contraste con aquellas ideadas en el Segundo), las principales influencias filosóficas, literarias y culturales sobre las que versan las obras se corresponden en un inicio con la vida en Inglaterra desde finales del siglo XIX y principios del XX y, posteriormente, a partir de la primera mitad del siglo XX, en Estados Unidos. Se trata, por lo tanto, de una forma literaria eminentemente occidental.

Central es desatacar que la distopía ha sido desde sus comienzos una forma literaria sensible a los cambios políticos y sociales del mundo y reactiva frente a los mismos. A través del ejercicio narrativo, aparentemente evasivo, la distopía se permite cuestionar, criticar e incluso denunciar prácticas que han causado impacto en la sociedad sin hablar directamente sobre la sociedad contextual. Las principales reacciones de las así llamadas “distopías clásicas”, que propiciaron a su vez el nacimiento del concepto “*dystopian turn*” para hablar del momento histórico en que la distopía se volvió una forma relevante dentro del marco cultural y literario anglosajón durante la primera mitad del siglo XX, se correspondieron con fenómenos sociales, políticos y económicos considerados negativos o perjudiciales para la sociedad postindustrial del momento (fordismo, nazismo, comunismo, etc...) y son, por lo general, interpretadas como señales de alarma y precaución ante los inminentes peligros que asechaban al ser humano en su progresión social.

De lo anterior se desprende que la modalidad distópica es, por naturaleza, connotativa e interpretativa. La distopía fue, desde un inicio, concebida como una lectura subjetiva de la realidad propuesta en clave ficcional, lo que habla del enorme papel que juega la voz del autor dentro de la configuración de la obra misma. Esto, a su vez, determina que la distopía, a diferencia de la eutopía, pueda existir en los dos extremos opuestos del espectro utopista: tanto como una reafirmación positiva del papel del ser humano en el mundo o de su proyección hacia el futuro, como una decepcionada y escéptica aseveración antiutópica del nulo poder de la esperanza en la creación de la sociedad del porvenir.

La distopía, por lo tanto, es una forma literaria abierta y sensible a las actitudes con que dichas lecturas de la realidad se alinean; es decir, de alguna forma, se trata de un producto que permite destilar el *zeitgeist* específico de un período histórico con una claridad y amplitud interpretativa que generalmente se le ve vedada a obras que buscan una fidelidad más mimética. La distopía, por lo tanto, opera tanto recuperando la realidad referencial (lo que nos hace considerar a toda obra distópica como históricamente situada) como interpretándola y distorsionándola lo suficiente como para volverla al mismo tiempo tanto un reflejo de dicha realidad como un comentario crítico de la misma.

Ya adentrándonos en lo que se refiere a la caracterización temática de la distopía anglosajona, podemos atestiguar que el centro de todos los conflictos narrativos distópicos se puede resumir en el encuentro entre el sujeto, como entidad individual y privada, y la sociedad, comprendida como un organismo público y multitudinario. A diferencia de las

eutopías, el encuentro entre el sujeto y la sociedad no es un evento de comunión y armonía, sino un momento de desacuerdo y violencia. A partir de este primer quiebre en la comunicación entre ambas entidades, que puede darse desde el comienzo de la narración como mucho más tarde (la mayoría de los protagonistas distópicos clásicos, de hecho, “despiertan” a la realidad conflictiva de su situación con bastante tardanza), se produce la permanente lucha en donde el sujeto intenta reestablecer su autonomía como ser pensante, libre e independiente, mientras la sociedad, generalmente representada por el Estado, el mercado, la policía o la masa, intenta, por todos los medios posibles asimilarlo dentro del orden social establecido.

De este encuentro conflictivo se derivan una serie de temas que, si bien tienen diferentes iteraciones a lo largo del tiempo, han mantenido su relevancia durante todo el siglo con muy pocas alteraciones en su carácter constitutivo. El problema moral del acceso a la felicidad y la libertad, el abuso del poder y qué es lo que define al ser humano y a una sociedad creada por y para seres humanos, son temáticas que se han visto reiteradas a lo largo del tiempo de diferentes formas y que, dependiendo de las distintas épocas, han contado con respuestas igualmente variadas.

Esta reiteratividad temática revela ciertos puntos de interés: primero, que se trata de temas que aún no se han resuelto del todo, o más justamente, que las soluciones propuestas por los diferentes modelos culturales occidentales han sido ineficaces a la hora de resolver los problemas más íntimos del ser humano y la sociedad, lo que explica que sigan siendo temas explorados con intensidad a través de la ficción distópica, revelando, en la mayoría de los casos, una actitud cada vez menos confiada en el porvenir; y, en segundo lugar, que aun cuando los temas se mantienen relativamente estables a lo largo del tiempo, las formas en que los diferentes autores se han aproximado a estos han sido siempre múltiples y concordantes con los contextos culturales en que cada obra ha sido producida, así como con los particulares puntos de vista de los respectivos autores, lo que habla de una gran capacidad adaptativa de la forma literaria que reafirma nuestra conclusión en torno a la sensibilidad distópica para percibir y criticar lo que sucede a su alrededor.

Por último, y volviendo sobre la versatilidad de la actitud distópica, constatamos que a lo largo del tiempo, y en particular a partir de la segunda mitad del siglo XX con la influencia del pensamiento postmoderno y del capitalismo tardío, se ha producido una polarización cada vez más fuerte hacia el extremo antiutópico a partir de dos importantes

frentes: la consciencia y deconstrucción de los discursos de poder como “juegos de lenguaje”, en palabras de Lyotard, y la general pérdida de fe en los ideales humanistas.

El primer fenómeno ha llevado a que las caracterizaciones distópicas opten, generalmente, por reflejar la constitución discursiva de sus universos ficcionales como conscientes de su metanarratividad parcial, lo que desnuda la lógica de la distopía como tan antojadiza y arbitraria como cualquier otra. Particularmente en las obras *cyberpunk* y las utopías/distopías críticas, este tipo de actitud desconfiada ha llevado a una relativización de toda discursividad política y económica como simples variaciones dentro del complejo aparato del poder, lo que a su vez ha determinado un cambio en el paradigma crítico distópico, que durante la época clásica se limitaba a denunciar el contenido de los discursos, mientras que durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI, la distopía ya es absolutamente consciente de que el simple hecho de que existan discursos que regulen y definan la sociedad es, en sí mismo, un acto de atribución, distribución y segregación del poder.

La segunda transformación importante tiene que ver con la composición filosófica nuclear de la distopía, que como su modelo formal, también fue heredada de la eutopía. La realización de los horrores cometidos durante las guerras mundiales, así como la cada vez más evidente claridad de que las promesas de la Ilustración y la industrialización, en lugar de mejorar la calidad de vida del ser humano, la han empeorado de forma increíble, ha llevado a una general desesperanza en la intrínseca bondad humana. Las distopías que observan el futuro a partir de la segunda mitad del siglo XX lo hacen cada vez con menos confianza de que la sociedad humana mejorará, pues se duda de que los seres humanos estén capacitados para obrar dicha mejoría.

Las sospechas posthumanistas, que entre otros puntos hacen descender al humano a su realidad más material e inmanente, plantean que las antiguas definiciones humanistas se encuentran en proceso de descomposición. Con todo un nuevo aparato filosófico, la antigua esperanza de los distópicos clásicos, que veían en el “corazón” del ser humano una tendencia natural hacia el orden positivo del cosmos, comienza a volverse cada vez más relativo hasta el punto de que se vuelve casi por completo inviable aseverar que en un mundo gobernado por los flujos de la información y la reproductibilidad técnica, el papel del ser humano tenga alguna relevancia más allá que la de un objeto de consumo en un mercado gobernado por la oferta y la demanda global.

Pasando a la segunda sección del estudio, dedicada al examen teórico de lo distópico literario, podemos concluir lo siguiente:

En primer lugar, que existe un problema teórico central que tiene dos orígenes: la no especificidad de las nomenclaturas de análisis y la polarización metodológica al aproximarse a la obra literaria distópica. La falta de especificidad se revela en que la mayoría de los análisis distópicos no atienden a las cualidades formales, retóricas y discursivas de la obra literaria, relegándola o a una serie de tropos predefinidos culturalmente (la mayoría de las veces alineados en torno a las ideas o recursos de los distópicos clásicos) o a generalizaciones vagas en torno a la utilización del concepto (lo que llamamos la “adjetivación” del sustantivo “distopía”).

El segundo problema, el de la polarización metodológica, se produce a raíz de las posiciones teóricas desde donde la distopía ha sido generalmente atendida por la Academia. Por un lado se encuentran los estudios utopistas, de clara influencia marxista, interdisciplinarios y culturalistas y, por otro, los estudios de la ciencia ficción. En el primer caso la distopía es concebida solo como una variación formal del motivo específico utópico, que tiene que ver con la imaginación esperanzada del porvenir, sin atender, o más bien, sin cuestionar ni definir o detenerse sobre las cualidades literarias específicas del producto, mientras que la teoría de la ciencia ficción, por otro lado, se limita a reconocer patrones estructurales previamente establecidos sin específicamente resaltar el aspecto funcional-cultural de la obra en cuestión. Ambas posiciones entregan visiones parciales de lo que una distopía es o debería ser.

Con esto en mente es que nuestra aproximación metodológica reconoce estos problemas e intenta enmendarlos atendiendo a la doble faz del producto distópico, como obra de ficción y como fenómeno cultural o producto de mercado. Así, se vuelve una necesidad imperiosa especificar lo que literariamente conforma a la distopía en el plano formal-retórico tanto como las características que determinan el efecto y la función que la obra cumple dentro de un contexto socio-cultural específico.

En concordancia con lo ya señalado, identificamos a la distopía, desde un plano formal y estructural, como una forma literaria primariamente narrativa que busca otorgar una visión crítica de la realidad referencial a partir de la ficcionalización de la misma, proceso que se lleva a cabo a través del planteamiento de un conflicto temático central en donde el sujeto se ve confrontado con su espacio social, el tiempo narrativo se vuelve especulativo y funciona de forma dual, tanto intra como extratextualmente, y los protagonistas, atendiendo a diferentes niveles de agenciamiento y voluntad personal, se manifiestan a favor o en contra de la sociedad ficcional para, de esta forma, reflejar la actitud crítica que el autor intenta retratar a través de la narración.

Desde un punto de vista de análisis del discurso, identificamos como mecanismos centrales de la configuración distópica la utilización de la ironía como procedimiento retórico que guía y enmarca de forma general toda la obra narrativa. Desde este punto de vista, la crítica distópica se obtiene entre el contraste de la sociedad presentada en la narración y la realidad social a la que refiere. Es este un vínculo retórico inferido, solo sugerido a través de marcas textuales que el lector debe decodificar para obtener a través del proceso interpretativo su propia visión de lo que el autor está intentando expresar.

La narración de una sociedad que se dice perfecta pero que incurre en una serie de errores, injusticias o faltas sociales, todas derivadas de verdaderas prácticas sociales empíricas, representa, además de la ironía extratextual que enmarca a la obra literaria, una ironía intratextual que se cataliza en dos componentes centrales: el novum discursivo y la doxología distópica.

Al hablar de novum discursivo nos referimos a aquél elemento de la narración que, como lo definiera Suvin originalmente al hablar de toda la ciencia ficción, resume y justifica la lógica especulativa que reina en el universo ficcional. Puede tratarse de un elemento material, pero dado que la distopía opera generalmente en el nivel del discurso, el novum es siempre más retórico que físico, por lo cual su expresión tiende a ser primariamente discursiva (en forma de reglas, mandatos o políticas de control u organización social) y secundariamente material.

El novum discursivo que otorga identidad a la sociedad distópica generalmente se encuentra expresado en el discurso oficial que rige dicha sociedad imaginaria como una metanarrativa cultural, política, económica o social. Este discurso, que hemos distinguido como una “doxología” de la opinión en contraste con una “epistemología” de la realidad, opera siempre bajo premisas de uso y administración del poder, la eficiencia y, en general, busca siempre el control y la mantención dominativa de un espacio social determinado. A través de diferentes mecanismos retóricos, como el “doble-pensamiento”, los silogismos incoherentes y los *slogans* panfletarios, la doxología retórica distópica se inserta dentro de la sociedad ficcional, definiendo sus límites y funciones al mismo tiempo que determina los puntos centrales del contraste irónico entre lo dicho y lo no dicho.

Una vez establecido los criterios formales básicos que permiten la configuración estructural de la obra distópica, el paso siguiente fue atender a la forma en que esta establece su relación dentro del contexto extraliterario cultural. Sin especificar un contexto en particular, sino que intentando mantener una visión amplia frente al fenómeno ideológico, logramos determinar que la distopía se hace parte del impulso utópico

humano, entendido este en toda su amplitud posible, modificando la relación existente entre ideología y utopía para demostrar, a través de la exacerbación del primer elemento y la limitación del segundo, cómo el poder se legitima discursivamente y se establece para perseverar en el tiempo, manteniendo la presencia hegemónica de un sistema cultural sobre otros de forma estática y permanente. Esto lleva a la conclusión final de que la distopía refleja, de modo irónico, cómo las aspiraciones de perfección de un sistema social específico (especialmente demostrado en el caso de las eutopías) terminan siempre en la corrupción de dicho sistema y la degradación de la humanidad en su totalidad.

Por último, frente a la evidencia de características específicas, tanto formales-literarias como funcionales-culturales, concluimos que la única forma de atender a las diferentes variaciones históricas de dichos elementos es entendiendo la distopía no solo como una forma literaria que puede o no formar parte de un subgénero, sino como un “modo” que refleja un procedimiento utópico (en esto seguimos la hipótesis de Suvin) para describir, criticar, comentar o denunciar la sociedad referencial a través de una ficcionalización de la misma.

La noción de “modo” la obtenemos de los planteamientos de Northrop Frye. El “modo distópico”, específicamente, pone su énfasis tanto en la forma del producto literario como en la función cultural del mismo, entendiendo la obra narrativa como una unidad creativa capaz de armonizar ideas reflexivas sobre el mundo referencial al mismo tiempo que crea una ficción autónoma a partir de estas. Esto permite la creación de dos capas de sentido narrativo (ficcional y contextual o referencial) que identificamos, siguiendo la teoría de Lubomír Doležel y Thomas Pavel, como complementarias y simbióticas. A través del equilibrio entre estas dos capas se produce el efecto retórico de la distopía, del que a su vez se desprende el sentido de la obra en sí, pues la forma distópica sin consciencia de su vocación crítica es solo evasión ficcional, de la misma forma que la denuncia destilada, sin atención a los requerimientos formales básicos de la forma narrativa, no bastan para crear una verdadera distopía.

La noción de “modo distópico” presenta una serie de ventajas por sobre las definiciones polarizadas de la distopía. En primer lugar, permite distinguir las diferentes secciones de la obra narrativa, describiendo como la orientación de la ficción trabaja en consonancia con una reflexión cultural extraliteraria sin clausurar con ello la autonomía ficcional del producto en sí. En un segundo lugar, la idea de “modo” como un procedimiento de interacción, entendido pragmáticamente como el acto de comunicación entre el autor y su audiencia (lo que Frye denomina la “*dianoia*”), resalta la estructura dual

(“saliente” para Pavel) de las distopías: al mismo tiempo como ficciones fijadas y situadas en el contexto de su creación así como reflexiones atemporales de los grandes conflictos sociales de la humanidad. En tercer lugar, la claridad teórica con la que el modo diferencia lo formal de lo funcional permite establecer distintos “grados” de distopismo, lo que a su vez faculta, al menos potencialmente, que podamos establecer con precisión dónde o de qué forma se produce el acontecer discursivo que permite o limita el nacimiento de una distopía efectiva. Por último, dado que el modo reconoce una faceta cultural-funcional en el proceder literario distópico que no depende de ningún género en particular, esto quiere decir que pueden existir obras distópicas que no reproduzcan necesariamente los modelos formales de la ciencia ficción. Esta noción amplía enormemente las implicancias de lo distópico, abriendo la teoría a diferentes formas literarias generalmente no atendidas o rechazadas simplemente por no ajustarse a los parámetros formales del subgénero. La utilización de recursos subjetivistas, simbólicos o surreales, por ejemplo, abre las posibilidades de lo distópico a formatos tan vastos como la poesía o el teatro, al mismo tiempo que libera a la anécdota de las limitaciones estructurales de la ciencia ficción.

En suma, la noción de “modo distópico” representa una visión más amplia de la distopía como simple fenómeno literario formal, buscando en todo momento la conexión entre lo que hace funcionar a la narración y la manera en que esta adquiere sentido dentro de un contexto cultural específico. Por esta razón, se trata de un planteamiento teórico que busca reflejar la importancia que esta forma literaria ha tenido en todo Occidente durante el siglo XX, rescatando las diferentes variaciones de cada región con consciencia de que cada contexto nuevo representa, al menos potencialmente, un cúmulo de nuevas prácticas y formas distópicas que deben estudiarse y analizarse con un interés particular sobre lo que otorga sentido al fenómeno en ese contexto específico.

Con lo anterior siempre en mente y como una forma de poner en práctica los procedimientos hermenéuticos del modo distópico, así como también para comprobar la mayor amplitud de obras que entran dentro de la categorización formal-funcional del modelo, es que nos adentramos en el análisis del distopismo durante el período tardofranquista español. Al respecto, hemos concluido:

En primer lugar, y en términos muy generales, que existe una tradición distópica española que nace y se nutre del contacto directo entre intelectuales ibéricos admiradores y conocedores de la obra de H.G. Wells que lo imitaron con la intención de extrapolar el modelo del *scientific romance* para el público español, productos que aún sin ser distopías propiamente tales, antecedieron y anunciaron la preparación del formato a principios del

siglo XX. El crecimiento de la forma distópica, sin embargo, se vio truncado a partir de la Guerra Civil, período que prácticamente coincide con el momento histórico en que los distópicos clásicos se hicieron conocidos en el mundo anglosajón.

El clima político de censura existente durante el primer franquismo se unió a una general visión de la práctica literaria limitada o a cantar las loas del régimen o a denunciarlas, ambas disposiciones estrictamente realistas que no permitieron el avance de la forma distópica. Recién durante el tardofranquismo, con una ley de prensa más laxa, un cese de la censura apriorística, una política estatal y cultural aperturista y una perspectiva literaria mucho más amplia y abierta tanto a nuevas temáticas como nuevas formas de expresar y explorar dichos temas, la distopía pudo volver a hacerse notar.

El modelo formal a imitar durante el tardofranquismo fue el de los distópicos clásicos, aun cuando durante la misma época la *New Wave* norteamericana ya comenzaba a dar muestras de una renovación del formato original. De esta forma, la producción española de esta época mantiene la confianza humanista en sus protagonistas y la restitución social a partir de estos ideales, aun en los casos más antiutópicos.

En términos de canales de expresión, la distopía tardofranquista se hizo notar a través de dos prácticas narrativas durante los años 60 y 70: la ciencia ficción (en sus vertientes “popular” y “seria”) y el experimentalismo. Ambas corrientes permitieron el nacimiento de obras de diversa índole, siendo las novelas y cuentos de ciencia ficción los más proclives a seguir el modelo de los distópicos clásicos, mientras que el experimentalismo, como su nombre lo indica, generalmente haría un uso menos restrictivo del modelo, mezclándolo regularmente con otros tipos de prácticas no miméticas que comenzaban a adquirir relevancia durante el período, como lo onírico, lo simbólico, lo formalista y lo surreal.

Las “distopías simbólicas”, nacidas del interés por experimentar con nuevas formas literarias y el descontento general frente a la situación del país y el mundo, constituyen uno de los productos distópicos más originales del período. En términos generales podemos atribuir su existencia a la particular evolución de la estética española, que durante estos años pasó por una etapa de crisis y renovación muy importante. *Escuela de Mandarines* de Miguel Espinosa, *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes, *El contrabandista de pájaros* de Antonio Burgos y la colección de cuentos y/o novela episódica *La guerra de los dos mil años* de Francisco García Pavón, representan todos buenos ejemplos de este tipo de práctica narrativa.

Es común para las distopías simbólicas que se mantenga el núcleo temático de las distopías más formales pero que este sea expresado a través de distorsiones retóricas, poéticas y narrativas, e incluso, en algunos casos, hasta léxicas (*Parábola del naufrago*), lo que determina una predominancia de un simbolismo impresionista por sobre la connotación directamente irónica de las distopías más tradicionales. Se mantienen intactos, sin embargo, la actitud crítica sobre la sociedad y la general estructura retórica de las distopías clásicas.

Tanto las distopías simbólicas como las más formales supieron emular perfectamente el sistema discursivo de las novelas anglosajonas, manteniendo un doble marco narrativo-discursivo que hablaba al mismo tiempo tanto de España como del resto de Occidente. Si bien la proporción de estos elementos varía de autor a autor, podemos señalar que en todas las novelas distópicas analizadas coexisten elementos narrativos que aluden a la realidad española y la conectan con la experiencia moderna y postmoderna del resto del hemisferio.

Las distopías tardofranquistas, por lo tanto, crean con su ficción un puente que narra críticamente el acontecer español y lo insertan directamente en contacto con la realidad occidental. Esto hace que las temáticas, los conflictos y las críticas culturales vertidas sobre España tengan una relevancia mucho mayor, pues lo distópico tiende a universalizar el sentimiento nacional como parte de un devenir cultural que coincide con un proceso histórico de larga data para Occidente.

Temáticamente, si bien es cierto que todas las obras analizadas reflexionan desde diferentes aristas en torno al tema del poder, este no siempre mantiene una relación clara y unívoca con la realidad franquista de la época. En algunos casos, el poder político aparece incluso como secundario o derivado de un primer poder económico, que en la época se inscribe necesariamente dentro del macroproyecto cultural tecnocrático (*Los papeles de Ludwig Jäger*, *Las Máquinas*) que, a su vez, hace eco de los movimientos progresistas anglosajones derivados de la revolución industrial. En este sentido, pareciera que las distopías españolas de este período actualizan el sentimiento de decepción frente al proyecto moderno en los propios términos contextuales del territorio, poniendo mucho énfasis en el ingreso de la tecnología en el campo (Delibes), la forma en que esta se relaciona y determina incluso la definición del arte (García-Viñó) y modifica o deteriora las formas tradicionales de relación social entre los seres humanos (Jarnés).

Cuando el tema central de las narrativas distópicas es el poder, en cambio, rara vez encontramos que se pueda omitir por completo la figura de Franco, el régimen que este

fundó o las consecuencias y resultados derivados de este. En este punto las distopías españolas se prueban especialmente transideológicas, confirmando nuestra asociación inicial con el proceder retórico irónico, pues es posible encontrar narraciones que denuncian los males de la sociedad totalitaria/autoritaria (Espinosa, Plans, Burgos), mientras que existen otras (las menos) que utilizan la forma literaria para avalar justamente este tipo de orden (Jarnés). En cualquier caso, en las ocasiones en que es posible establecer un vínculo entre distopismo y franquismo, este se encuentra la mayoría de las veces encubierto a través de hipérbolos y sinécdoques que requieren de la interpretación contrastativa del lector para adquirir sentido. Por su focalización más directa y la búsqueda de una unidad de estilo y forma, los cuentos distópicos tienden a ser mucho más evidentes en esto que las novelas, incluso en el caso de los relatos más simbólicos (García Pavón).

Por otra parte, también podemos señalar como específico de lo distópico franquista su tendencia por mantener tras su fachada moderna y progresista, un profundo trasfondo social conservador que limita y, en algunos casos, incluso llega a contradecir la supuesta grandeza y perfección de las sociedad ficcional. Tal es el caso con la burocracia en la obra de Espinosa, el estricto regresionismo moral de la microtopía existente en *Las Máquinas*, o las restrictivas normas asociadas al género en la obra de Plans. En suma, cada vez que se detecte un elemento vinculado o vinculante al franquismo, aun cuando este se encuentre expresado en la forma más hiperbólica posible, generalmente representará una posición social conservadora frente a la libertad y las vías de acceso a la felicidad.

Por último, otro rasgo que podemos señalar como distintivo de lo distópico durante este período es la importancia de la naturaleza como metáfora del impulso utópico en sí. Salvo en *Parábola del naufrago*, probablemente la obra más antiutópica de todas las analizadas, la naturaleza constituye en el resto de las narraciones un espacio que no se subyuga al ordenamiento social y que es, por lo tanto, desde donde el sujeto se retrotrae para efectuar su anagnórisis moral. Nuevamente el caso más emblemático es el protagonista de la novela de Espinosa, pero esto también es cierto para la obra de Plans, Ferrer-Vidal, Jarnés, García-Viñó y varios cuentistas.

Decimos que es una característica especial del distopismo español pues en el caso anglosajón la naturaleza actúa como un espacio de resistencia política y social desde donde se crea la fuerza contracultural gestada a través de diferentes proyectos microtópicos que se oponen al régimen hegemónico (la reserva de Huxley y la comunidad de los Hombres-Libro de Bradbury), mientras que para la narrativa ibérica la naturaleza actúa más como una fuente de esencialismo (generalmente expresado en la idea de Dios), es decir, como

una inspiración directa e indiscutiblemente humanista que pone al ser humano en evidencia de quién es y cómo debe ser. La naturaleza, por lo tanto, más que un espacio de repliegue político, funciona como una metáfora de la resistencia individual frente a las fuerzas de la civilización, lo que hace de su presencia un importante componente que, al mismo tiempo que habla localmente de la situación de una España en proceso de modernización agrícola, como declara Delibes, también universaliza este proceso dentro del gran marco de la evolución cultural occidental.

Así, la sociedad distópica tardofranquista es representada por lo general como un espacio social autoritario, conservador pero que desea fervientemente ser percibido como progresista y tecnológicamente suficiente. De ninguna forma es más evidente esta contradicción que en la permanente incongruencia entre el acceso a los bienes de consumo y las libertades civiles experimentadas por la sociedad española, disociación que es expresada distintamente por los diferentes autores, algunos poniendo énfasis en los medios de producción (Delibes) y la ostentación de los mismos (García-Viñó), mientras que otros optan por retratar la forma en que la sociedad es manipulada discursivamente para funcionar de acuerdo a paradigmas sociales y políticos insuficientes (Burgos, Espinosa, Vigil) que no promueven el acceso del sujeto individual a la felicidad sino su sumisión a la masa (Ferrer-Vidal, Plans, Atienza). En síntesis, las obras distópicas tardofranquistas, tanto en su formato breve como extenso, se aprovechan de las conflictivas de su entorno local y universal para retratar las incoherencias de la vida social sometida al dominio y el control de un Estado autoritario.

Por último, a modo de cierre y proyección del estudio, podemos señalar que tanto en la forma distópica anglosajona como en la ibérica han existido condiciones culturales comunes que han propiciado tanto el nacimiento como el progresivo cultivo del fenómeno a lo largo del tiempo. Muchas de estas condiciones (industrialización, alienación, cultura de masas, industria cultural, desconfianza en las metanarrativas, abuso del poder, totalitarismo, etc...) han existido e, incluso hoy, persisten en muchas partes del mundo con la misma o mayor fuerza con la que se hicieron patentes durante el tardofranquismo.

Lo distópico es tanto un fenómeno literario como una experiencia, una forma en común de vivir la modernidad, que ha sido transversal para todo Occidente durante el siglo XX y que, aún hoy, en pleno siglo XXI, sigue teniendo completa vigencia, atestiguando el preocupante movimiento de lo positivo a lo negativo y de la fe a la desesperanza.

Bajo esta premisa, no resulta demasiado complicado imaginar que tal como lo distópico penetró en España, de forma similar debe haberse expandido también por otras regiones del globo. Aún más, si mantenemos vigente la hipótesis de que el modo literario permite una expresión crítica de sociedades en conflicto con el sujeto y la humanidad en general a través de la ficción no mimética, podemos sospechar que puede haberse tratado de una modalidad narrativa predilecta por escritores situados en espacios sociales vulnerables a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI.

Con estos antecedentes en mentes es que Latinoamérica se presenta como un espacio social muy tentador para examinar la evolución de lo distópico desde diferentes aristas, pues no solo ha existido una sobreabundancia de rebeliones, revoluciones y establecimientos gubernamentales totalitarios en el territorio, que fraguarían el espacio social, editorial y creativo necesario para el nacimiento y el cultivo de lo distópico, sino porque, de forma bastante similar a España también, el siglo XX, y en particular la segunda mitad, ha sido un período de enorme crecimiento de la ciencia ficción en general, lo que también sugiere una presencia potencial del modo literario en cuestión.

Si a lo anterior agregamos la histórica vinculación de América con el espacio eutópico por excelencia (El Dorado, El País de Jauja, etc) y las respectivas tradiciones literarias que cada país ha cultivado, las posibilidades de encontrarnos con manifestaciones distópicas originales y casi por completo desatendidas son bastante altas. Por otra parte, más allá de la descripción y el análisis literario de estas diferentes y potenciales representaciones distópicas, analizar su constitución y en qué se parecen o diferencian de las distopías anglosajonas y españolas puede ayudar a establecer puntos de similitud y diferencia que vinculen a los diferentes territorios, profundizando aún más en la caracterización formal y funcional de lo distópico literario.

De esta manera, concluimos recordando que con el presente estudio pretendíamos rescatar las matrices de configuración textual de lo distópico y examinar, profundamente, su construcción y relación para determinar en qué medida lo literario juega un papel central en la evolución cultural de Occidente. Los resultados son claros: lo distópico, mucho más que lo eutópico, depende de la literatura, se nutre de esta y se expande a partir de la imaginación. El ejercicio literario se prueba, así, una vez más, como un barómetro de diagnóstico frente a la disconformidad ante la realidad, ofreciendo no respuestas, sino las preguntas necesarias y fundamentales para estimular al ser humano a siempre seguir buscando la felicidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1998): “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración* [orig. 1944]. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta. Pp. 165 – 212.

Akin, W.E. (1977): *Technocracy and the American Dream*. Los Angeles: University of California Press.

Álamo Felices, F. (1996): *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería.

Álvarez Palacios, F. (1975): *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

Álvarez Villar, A. (1972): “Visite España año 2000”, *Antología de novelas de anticipación. Decimoséptima selección*. Barcelona: Acervo. Pp. 7 – 20.

Andrés-Suárez, I. (1995): *La novela y el cuento frente a frente*. Laussane: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Archeraiou, A. (2008): *Rethinking Postcolonialism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Aristóteles (1948): *El arte poética*. Trad. José Goya y Muniain. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Atienza, J.G. (1969): “3 mitos en nuevos odres”, *Antología de novelas de anticipación. Novena selección*. Barcelona: Acervo. Pp. 39 – 60.

———. (1969b): “Limpio, sano y justiciero”, *Antología de novelas de anticipación. Novena selección*. Barcelona: Acervo. Pp. 61 – 71. Atwood, M. (1985): *The Handmaid's Tale*. Toronto: The Canadian Publishers.

Baccolini, R. y Moylan, T. (2003): *Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination*. Nueva York: Taylor & Francis Group.

Baccolini, R. (2006): “Dystopia Matters: On the Use of Dystopia and Utopia”, *Spaces of Utopian: Electronic Journal*, # 3, Otoño. Pp. 1 – 4.

Ballabriga Pina, L. (2008): *Mano de Galaxia. I. Golconda II. Haladriel*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ballart, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

Baudrillard, J. (1994): *Simulacra and Simulations* [orig. 1981]. Trad. Sheila Faria Glaser. Michigan: University of Michigan Press.

Bauman, Z. (2004): *Modernidad Líquida* [orig. 2000]. Trad. Mirta Rosenberg. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

———. (2004b): *La sociedad sitiada* [orig. 2002]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bhabha, H. K. (2002): *El lugar de la cultura* [orig. 1994]. Trad. César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bellón, J. L. (2012): *Miguel Espinosa: El autor emboscado*. Granada: Editorial Comares.

Bernecker, W. (2009): “El cambio de mentalidad en el segundo franquismo”, *España en Cambio. El segundo franquismo, 1959 – 1975* [orig. 2007]. Madrid: Siglo XXI, 2009. Pp. 49 - 70.

Bishop, C. (2004): “Antagonism and Relation Aesthetics”, *MIT Press Journal* #110. Pp. 51 – 79.

Bolin, M. (2011): “On Humanity's Frontier: Memory, Empathy, and Narrative in Kazuo' Ishiguro's *Never let me go*”,

<http://undergraduateresearch.ucdavis.edu/explorations/2010/bolin.html>, consultado el 28 de Enero, 2013.

Boudreau, H.L. (1976): "Miguel Delibes' Parábola del naufrago: Utopia Redreamed", *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 1, #1. Pp. 27 – 46.

Bourriard, N. (2002): *Relational Aesthetics*. Trad. Simon Pleasance & Fronza Woods. París: Les presses du réel.

Bradbury, R. (1956): "Ticket to the Moon (tribute to SciFi)". Narrado por Norman Rose. NBC Radio News (4 de Diciembre). 27:10 – 27:30.

———. (2014): *Fahrenheit 451* [orig. 1953]. Trad. Alfredo Crespo. Barcelona: Penguin Random House.

Bueso, E. (2012): *Cenital*. Madrid: Salto de Página.

Buiza, C. (1967): "Asfalto", *Un mundo sin luz*. Barcelona: EDHASA. Pp. 108 – 116.

Burgos, A. (1973): *El contrabandista de pájaros*. Barcelona: Círculo de lectores.

Call, L. (2007): "Postmodern Anarchism in the Novels of Ursula K. LeGuin", *SubStance* #113, Vol. 36, no. 2.

Canalda, J.C. y Uribe-Echeverría, I. C. (2002): "Las colecciones de ciencia ficción popular en España (1950 – 1990)", *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel. Pp. 67 – 94.

Capanna, P. (1973): *La Tecnarquía*. Barcelona: Barral Editores.

Casas, A. (2009): "Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del medio siglo (años 50 y 60)", *RILCE*, vol. 25, #2. Pp. 220 – 235.

Cavalcanti, I. (2003): "The Writting of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charna's Holdfast Series", *Dark Horizons*. Pp. 47 – 67.

Celma, M.P. (2009): "Un nuevo espacio y una nueva lengua en la *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes", *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*. Madrid: AEPE. Pp. 409 – 420.

Csicsery-Ronay Jr., I. (1991): “Cyberpunk and Neuromanticism”, *Storming the Reality Studio*. Durham y Londres: Duke University Press. Pp. 182 – 193.

Corrales Egea, J. (1971): *La novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

Cruz, A. (2013): “Crónicas fantásticas: Lo fantástico en la obra televisiva de Juan José Plans”, *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900 – 1970)*. Málaga: E.D.A Libros. Pp. 209 – 225.

Cruz, J. et al. (2000): “Del realismo a la renovación”, *Actas del Congreso. Narrativa Española (1950 – 1975)*. Cádiz: Fundación Caballero Bonald. Pp. 211 – 229.

De Esteban, J. y Guerra, L. L. (1977): *La crisis del Estado franquista*. Barcelona: Editorial Labor.

Deleuze, G. (1980): *Diálogos* [orig. 1977]. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guatari, F. (2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* [orig.1980]. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.

Delibes, M. (1969): “Entrevista a Miguel Delibes” (“Artes y Letras”), *España Republicana*. Año XXXI, #692, 15 de diciembre.

———. (1979): *Un mundo que agoniza*, Barcelona: Plaza y Janes.

———. (1980): “Última Página: Un escritor best – seller con dos títulos”, *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, año XLIII, # 12955.

———. (1984): *Parábola del naufrago* [orig. 1969]. Barcelona: Destino.

Delumeau, J. (2012): *El miedo en Occidente*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.

De Nora, E. (1979): *La novela española contemporánea (1936 – 1967)*. Madrid: Gredos.

Díaz, J. (1974): “‘Parábola del naufrago’ y la evolución socio-filosófica de Miguel Delibes”, *Hispanofila* #51, Mayo, Chapel Hill, N. Carolina. Pp. 35 – 45.

Doležel, L. (1998): *Heterocosmica*. Baltimore: John Hopkins University Press.

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

Donawerth, J. (2003): “Genre Blending and the Critical Dystopia”, *Dark Horizons*. Pp. 29 – 46.

Doxiadis, C. (1969): *Entre dystopia y utopía*. Madrid: Moneda y Crédito.

Edwards, C. (2009): “Microtopias: the post-apocalyptic communities of Jim Grace’s *The Pesthouse*”, *Textual Practice*, Vol. 23, #5, University of Nottingham. Pp. 763 – 786.

Engels, F. & Marx, K. (1975): “A Critique of The German Ideology” [orig. 1932], *Collected Works of Marx and Engels. Vol. 5*. Trad. Richard Dixon et al. Londres: Lawrence and Wishart.

———. (1976): “Manifiesto of The Communist Party” [orig. 1848], *Collected Works of Marx and Engels. Vol. 6*. Londres: Lawrence and Wishart.

Espinosa, M. (1987): *Escuela de Mandarines* [orig. 1974]. Barcelona: Los libros de la frontera, 4ta. Edición.

———. (1987b): “Carta a Jean Tena” [orig. 1976], *Postdata*, #4, Mayo – Junio. Pp. 46 – 47.

Fabreti, C. y Paramio, L. (1971): “Introducción a la SF como literatura crítica”, *Nueva Dimensión* #19. Barcelona: Ed. Dronte.

Fernández, C. (1994): “Una parábola de la postmodernidad: la ficción postmoderna en *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes”, *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña: Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones. Pp. 149 – 159.

Ferrer-Vidal, J. (1974): *Los papeles de Ludwig Jäger*. Barcelona: Plaza y Janes.

Fortes, J.A. (1990): *La nueva narrativa andaluza: Una lectura de sus textos*. Barcelona: Anthropos.

Foucault, M. (1968): *Las palabras y las cosas* [orig. 1966]. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

———. (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines* [orig. 1988]. Trad. Mercedes Allende Salazar. Barcelona: Paidós Ibérica.

———. (2002): *Vigilar y castigar* [orig. 1975]. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI: Buenos Aires.

———. (2008): *Seguridad, Territorio, Población* [orig. 1977]. Trad. Horacio Pons. Madrid: Akal.

Foxá de, A. (2009): *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*. Ed. Mariano Martín Rodríguez. Madrid: La Biblioteca del Laberinto.

Frye, N. (1970): *Anatomy of Criticism* [orig. 1957]. Massachusetts: Princeton University Press.

García Pavón, F. (2013): *La guerra de los dos mil años* [orig. 1967]. Madrid: Salto de Página.

García-Pelayo, M. (1974): *Burocracia y tecnocracia*. Madrid: Alianza.

García, J. (1994): “Discursos en conflicto: *Escuela de Mandarines* de Miguel Espinosa”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 47, #2. Pp. 505 – 525.

García Jambrina, L. M. (1994): “Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total”, *Miguel Espinosa: Congreso*. Murcia: Editora Regional de Murcia - V Centenario. Pp. 421 – 435.

García Lecha, L. (1969): “¿Dónde hay espacio?”, *Antología de novelas de anticipación. Novena selección*. Barcelona: Acervo. Pp. 229 – 234.

García-Viñó, M. (1965): *Construcción 53*. Madrid: Gráfica Canales, S.L.

———. (2013): “Entrevista a Manuel García Viñó” por Eva María Galán Sempere en Web *ALQUIBLA* (<http://www.alquiblaweb.com/>). 7 de Octubre. <http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/10/07/entrevista-a-manuel-garcia-vino-escriptor/>. Consultado el 18 de Febrero, 2014.

Genette, G. (1992): *The Architext. An Introduction* [orig. 1979]. Trad. Jane E. Lewin. Oxford: University of California Press.

Gibson, W. (1989): *Neuromante* [orig. 1984]. Trad. José Arconada Rodríguez y Javier Ferreira. Barcelona: Minotauro.

Gil Casado, P. (1990): *La novela deshumanizada española (1958 – 1988)*. Barcelona: Anthropos.

Gómez, I. (2009): *Vivir conectados: El fin de la utopía liberal*. Tesis para optar al grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAB, Barcelona.

González Morales, A. (1983): “Añoranzas en la Feria del Libro” (“Tribuna Abierta”), 8 de Junio, *ABC* (Madrid). P. 45.

Granell, E. (1995): *El Clavo* [orig. 1967]. Murcia: Ediciones Libertarias.

Gullón, A. (1980): *La novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid: Taurus.

Habermas, J. (1989): *El discurso filosófico de la modernidad* [orig. 1985]. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus.

Hayles, N. K. (1999): *How we became posthuman*. The University of Chicago Press: Chicago.

Hesse, D. (1989): “A Boundary Zone: First Person Short Stories and Narrative Essays”, *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: Louisiana State University Press. Pp. 85 – 105.

Heuser, S. (2003): *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Nueva York: Ediciones Rodopi.

Hollinger, V. (1991): “Cybernetic deconstructions: Cyberpunk and postmodernism”, *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodernism*. Durham NC: Duke Up. Pp. 201 – 218.

Huntington, J. (1982): *The logic of fantasy. H.G. Wells and Science Fiction*. Nueva York: Columbia University Press.

Hutcheon, L. (1994): *Irony's Edge*. Londres: Routledge.

Huxley, A. (2014): *Un mundo feliz* [orig. 1932]. Trad. Ramón Hernández. Barcelona: Debolsillo.

Imbert, E. A. (1992): *Teoría y técnica del cuento* [orig. 1979]. Barcelona: Ariel.

Ishiguro, K. (2005) *Nunca me abandones*. Trad. Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.

- Jacobs, N. (2003): "Posthuman Bodies and Agency in Octavia Butler's *Xenogenesis*", *Dark Horizons*. Pp. 91 – 112.
- Jacoby, R. (2005): *Picture Imperfect. Utopian Thought for Anti-Utopian Age*. New York: Columbia University Press.
- Jameson, F. (1982): "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies* 9.2. Pp. 147 – 158.
- . (1991): *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke U.
- . (1994): *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- . (2005): *Archeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso.
- Jarnés, E. (1969) *Las Máquinas*. Madrid: Rollán.
- . (1983): "Disfraces para el temor", ("Tomas de posición"), 28 de Enero, *ABC* (Madrid) Pp. 20 – 21.
- . (1985) "Farmacias para el espíritu", *Ejército*, #544, Mayo. Pp. 17 – 19.
- Jiménez Madrid, R. (1989): "Miguel Espinosa sumergido", *La Opinión de Murcia* (13 de Agosto), supl. *Gaceta Literaria*. P. XIII.
- Joyce, J. (1964) "Daniel Defoe," Trad. Joseph Prescott, *Buffalo Studies*, #1. Pp. 24-25.
- Kagarlitski, Y. (1977): *¿Qué es la ciencia-ficción?* Barcelona: Labor.
- Kayser, W. (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yerba. Madrid: Gredos.
- Kostas, A. (1969): *Marx, pensador de la técnica*. Trad. Enrique Molina. Barcelona: Fontanella.
- Kumar, K. (1991): *Utopianism*. Buckingham: Open University Press.
- Lapassade, G. (1999) *Grupos, organizaciones e instituciones* [orig. 1974]. Trad. Hugo Acevedo. Barcelona: Gedisa.
- Lázaro Carreter, F. (1976): *Estudios de Poética. La Obra en Sí*. Madrid: Taurus.

- Le Bon, Gustave (1896): *The Crowd. A Study of the Popular Mind*. Nueva York: McMillan Co.
- Lee, J.H. (2004): “Microtopias”, *Journal of Future Studies*, #8 (3), Febrero. Pp. 11 – 24.
- Lefebvre, H. (1972): *Contra los tecnócratas* [orig. 1971]. Trad. Seráfina Warschaver. Buenos Aires: Gárnica.
- LeGuin, U.K. (1989): *The Language of the Night. Essays on fantasy and science fiction*. Londres: The Women’s Press.
- Lei, H. D. (2002): *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Docencia.
- Lezcano Lezcano, F. (1972): “Los Chupópteros”, *Antología de novelas de anticipación. Decimoséptima selección*. Barcelona: Acervo. Pp. 185 – 196.
- Levitas, R. (2011): *The Concept of Utopia* [orig. 1990]. Oxford: Peter Lang.
- Liotard, J.F. (1984): *The Postmodern Condition: A report on knowledge* [orig. 1979]. Trad. Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Mainer, J. C. (1986): “Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España”, *La Réception du Texte Littéraire. Coloque franco-espagnol. Casa de Velázquez*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Mannheim, K. (1954): *Ideology and Utopia* [orig. 1929]. Trad. Louis Wirth y Edward Shils. Londres: Routledge and Kegan Paul LTD.
- Marina, J. A. (2006): *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- Marx, K. (2000): *Economic & Philosophic Manuscripts of 1844* [orig. 1932]. Trad. Martin Milligan, revisado por Dirk J. Struik para la edición rusa de 1959. Transcrito por Andy Blunden para www.marxist.org. Consultado en www.marxist.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf el 25 de Enero del 2014.
- Martín, M. (2004): “Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936”, *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, Vol. 2, #3, Marzo. Pp. 5 – 32.

———. (2011) “Los Novecentistas en Londres y la aclimatación del *scientific romance* en España”, *Revista de Filología Románica Anejos*, #VII. Pp. 211 – 239.

———. (2011b): “La ciudad libertaria del futuro en la distopía *El amor dentro de 200 años* (1932), de Alfonso Martínez Rizo”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, #2. Pp. 151 – 169.

Martínez Cachero, J. (1980): *Historia de la novela española (1936 – 1975)*. Madrid: Castalia.

———. (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.

Massumi, B. (1987): “Realer tan real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari”, *Copyright*, #1. Pp. 90 – 97.

McCaffery, L. (1991): “Cutting Up: Cyberpunk, Punk Music, and Urban Contextualizations”, *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodernism*. Durham NC: Duke Up. Pp. 286 – 307.

McHale, B. (1992): *Constructing postmodernism*. Londres: Routledge.

McInelly, B. (2003): “Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, the Novel and Robinson Crusoe”, *Studies in the Novel*, Vol. 35, #1, Primavera. Pp. 1 – 21.

Merele Sorá, A. (2002): “Los primeros contemporáneos y sus continuadores”, *La ciencia ficción española*. Ed. Fernando Martínez de la Hidalga. Madrid: Robel. Pp. 393 – 417.

Mill, S. (1988): *Public and Parliamentary Speeches* [orig. 1868]. *November 1850 – November 1868*. Ed. John M. Robson. Toronto: University of Toronto Press.

———. (1991): *On Liberty and other essays* [orig. 1859]. Oxford: Oxford University Press.

Molinero, C. e Ysàs, P. (2008): *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945 – 1977*. Barcelona: Crítica.

Moradiellos, E. (2000): *La España de Franco (1939 – 1975)*. Madrid: Síntesis.

Moreno, F.A. (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.

Monterde, J. E. (1994): “Bases estéticas para la definición del Neorrealismo”, *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense. Pp. 37 – 53.

Moylan, T. (2000): *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder: Westview Press.

———. (2003): “State, Agency and Dystopia in Kim Stanley Robinbon’s *Antarctica* and Ursula K. LeGuin’s *The Telling*”, *Dark Horizons*. Pp. 135 – 154.

Muecke, D. C. (1986): *Irony and the Ironic* [orig. 1970]. Londres: Methuen.

Mumford, L. (2010): *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana* [orig. 1967]. Trad. Arcadio Rigodón. La Rioja: Pepitas de Calabaza Editores.

Nicolaesco, B. (2009): “Norman Manea y la felicidad «obligatoria» en la Rumanía comunista”, *STVDIVM. Revista de Humanidades*, #15. Pp. 225-235.

Novak, M. (1997): “Friday or, the Power of Naming”, *Augustan Subjects: Essays in Honor of Martin C. Battestin*. Ed. Albert J. Rivero. Newark: University of Delaware Press. Pp. 110 – 122.

Ortega y Gasset, J. (1996): “La rebelión de las masas” [orig. 1932], *Obras Completas. Tomo IV*. Madrid: Revista de Occidente.

Orwell, G. (1942): *Looking Back on the Spanish War*. Consultado en <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300011h.html#part16> el 4 de Junio del 2014.

———. (1968): *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Volume IV. In Front of Your Nose. 1945 – 1950* [orig. 1945 – 1950]. Ed. Sonia Orwell e Ian Angus. Londres: Secker & Warburg.

———. (2014): *1984* [orig. 1949]. Trad. Miguel Temprano García. Barcelona: Penguin Random House.

Pablovsky, E. (2000): “Micropolíticas”, *Herramienta*, #12, Buenos Aires. Consultado en su versión electrónica el 8 de Julio del 2014 en <http://www.herramienta.com.ar/revista-impres/revista-herramienta-n-12>.

- Pack, S. D. (2009): “Turismo y cambio político en la España de Franco”, *España en Cambio. El segundo franquismo, 1959 – 1975* [orig. 2007]. Ed. Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI. Pp. 23 – 47.
- Pavel, T. G. (1986): *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pelegrín, J. (2010): “La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión historiográfica”, *Proyecto CLIO*, #36. Pp. 1 – 57.
- Pepperell, R. (2003): *The Posthuman Condition* [orig. 1995]. Intellect Books: Portland.
- Plans, J.J. (1975): *Paraíso Final*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- Pordzik, R. (2009): *Futurescapes. Space in Utopian and Science Fiction Discourses*. Nueva York: Rodopi.
- Quintana Francia, C. y Canalda, J.C. (2002): “Luis García Lecha”, *La ciencia ficción española*. Ed. Fernando Martínez de la Hidalga. Madrid: Robel. Pp. 147 – 163.
- Ransom, A. (2010): “Warping time: alternate history, historical fantasy, and the postmodern uchronie quebecoise”, *Extrapolation*, Vol 51, #2. Pp. 258 – 280.
- Reid, I. (1994): *The Short Story* [orig. 1977]. Londres: Routledge.
- Ricoeur, P. (1986): *Lectures on Ideology and Utopia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Roas, D. (2011): *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma.
- Roas D. y Casas A. (2008): “Prólogo”, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto. Pp. 9 – 52.
- Rubio, R. (1970): *Grandes escritores contemporáneos*. Madrid: EPESA.
- Ruiz-Copete, J.D. (1975): “La novela española en 1974”, *ABC Sevilla* (12 de Febrero). P. 26.
- Said, E. (1993): *Culture and Imperialism*. Nueva York: Knopf.
- Saldías, G. (2013): “El apocalipsis como simulacro postraumático en *Cenital* de Emilio Bueso”, *Pasavento*, Vol. 1, #2. Pp. 165 – 185.

- Sánchez, P. (2009): *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del boom (1963 – 1972)*. Alicante: Universidad de Alicante Servicio de Publicaciones.
- Sánchez-Rey López de Pablo, A. (1991): *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*. Madrid: Mapfre.
- Sánchez Rosillo, E. (1994): “El Eremita en Murcia: Los Trabajos y los Días de Miguel Espinosa”, *Miguel Espinosa: Congreso*. Murcia: Editora Regional de Murcia - V Centenario. Pp. 125 – 146.
- Santiañez-Ti0, N. (1995): *De la luna a Mecn0polis. Antologfa de la Ciencia Ficcibn Espa0ola (1823 – 1913)*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Santos, D. (2002): “Nueva Dimensi0n, la revista espa0ola de ciencia ficci0n”, *La ciencia ficci0n espa0ola*. Madrid: Robel. Pp. 419 – 431.
- Santos, D. (2011): “In memoriam: Juan Garcfa Atienza, una vida en cuatro fases”, web BEM Online, consultado en <http://www.forosdelmisterio.net/index.php?topic=12332.0> el 1 de Octubre, 2014.
- Sanz Villanueva, S. (1972): *Tendencias de la novela espa0ola actual*. Madrid: EDICUSA.
- . (2008) *Historia de la literatura espa0ola 6/2. Literatura actual*. [orig. 1984] Barcelona: Ariel.
- . (2010): *La novela espa0ola durante el franquismo: Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.
- Sargent, L. T. (1975): “Utopia – The problem of Definition”, *Extrapolation* #16.2. Pp. 135 – 148.
- . (1988): *British and American Utopian Literature 1516 – 1985: An Annotated Chronological Bibliography*. New York: Garland Publishing.
- . (1994): “The Three Faces of Utopianism Revisited” en *Utopian Studies*, Vol. 5, #1. Pp. 1 – 37.
- . (2010): *Utopianism: A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Sarmiento, D. F. (1921): *Facundo*. Dir. Ricardo Rojas. Buenos Aires: Librerfa La Facultad.

Sartre, J.P. (2009): *El existencialismo es un humanismo* [orig. 1946]. Trad. Victoria Praci de Fernández. Barcelona: Edhasa.

Schlobin, R. C. (2004): “Dark Shadows and Bright Lights: Generators and Maintainers of Utopias and Dystopias”, *The Utopian Fantastic. Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. Martha Batter. Westport: Praeger Publishers. Pp. 11 – 16.

Scholes, R. (1970): “Metafiction”, *Iowa Review*, Vol. 1, #4, Otoño. Pp. 100 – 114.

———. (1975): *Elements of Fiction*. Nueva York: Oxford University Press.

———. (2006): *The Nature of Narrative* [orig. 1966]. Nueva York: Oxford University Press.

Scholes, R. y Rabkin, E. (1982): *La ciencia ficción: Historia, ciencia, perspectiva* [orig. 1977]. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Taurus.

Shaw, V. (1985): *The Short Story. A critical introduction*. Nueva York y Londres: Longman.

S.N. (1961): “Contra la censura de Franco. El documento de los intelectuales españoles”, *España Republicana: portavoz del movimiento antifranquista*. Época tercera, año XXIII, #490, 1 de Febrero. P. 5.

———. (1968): “Ciclo sobre novela actual en el Ateneo de Sevilla”, *ABC Sevilla*, 3 de Mayo, #20.174, Sevilla. P. 47.

———. (1970): “Libros y Revistas”, *Hoja Oficial del Lunes*, 17 de Agosto, #1637. P. 12.

———. (1973): “Los Mundos Posibles. Antonio Burgos: El contrabandista de pájaros. Ediciones 29. Barcelona” en *Hoja Oficial del Lunes*, #1791. P. 13.

———. (1974): “Presentación de los últimos títulos editados por Plaza y Janes” en *ABC Madrid*, 21 de Noviembre. P. 57.

———. (1975): “Una novela fascinante. Los papeles de Ludwig Jäger” en *Flores y Abejas*, época II, Año LIX, #3060. P. 11.

———. (1976): “Hucha de Plata para Jorge Ferrer Vidal” en *Flores y Abejas*, época II, año LX, #3097, 1976. P. 14.

Sobejano, G. (1978): “«La Colmena»: olor a miseria”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, #337-338. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Julio – Agosto. Pp. 113 – 126.

———. (2005): *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)* [orig. 1970]. Madrid: Marenostrum.

Soldevila Durante, I. (1980): *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.

Sorel, G. (1999): *Reflections on Violence* [orig. 1908]. Trad. Jeremy Jennings. Cambridge: Cambridge University Press.

Spires, R. (1978): *La novela española de posguerra*. Madrid: Planeta/Universidad de Kansas.

Sterling, B. (1991): “Preface from *Mirrorshades*” [orig. 1986], *Storming the Reality Studio*. Durham y Londres: Duke University Press. Pp. 343 – 348.

Suvin, D. (1973): “Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal, and a Plea”, *Studies in the Literary Imagination* #2. Pp. 121 – 145.

———. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale UP.

———. (1980): “SF and the Novum”, *The Technological Imagination*. Ed. Teresa de Lauretis, Andreas Huyssen y Kathleen Woodward. Milwaukee: University of Wisconsin. Pp. 141 – 159.

———. (1990): “Locus, Horizon and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies”, *Utopian Studies*, Vol. 1, #2. Pp. 69 – 83.

Technocracy, Inc. (1945): *Technocracy Study Course*. Nueva York: Technocracy, Inc.

Valencia, A. (1978): “El pequeño guiñol de Raúl Encinas”, *Blanco y Negro*, 8 de Junio. P. 78.

Vallet de Goytisolo, J. (1975): *Teocracia y Tecnocracia*. Madrid: Montecorvo.

———. (1982): *En torno a la tecnocracia*. Madrid: Speiro.

Van Dijk, T. (1993): “Principal of critical discourse analysis”, *DISCOURSE & SOCIETY*, vol. 4(2). Londres. Pp. 249 – 283.

Varsam, M. (2003): "Concrete Dystopia: Slavery and Its Others", *Dark Horizons*. Pp. 203 – 224.

Vigil, L. (1970): "Cuando solo resta la muerte", *Nueva Dimensión* #14. Pp. 28 – 55.

———. (1972): "Notas del juicio de un elemento subversivo", *Antología social de ciencia ficción*. Madrid: Zero Six. Pp. 25 – 30.

Vilarós, T. (1994): "Textos de la fisura: Miguel Espinosa en la transición española", *Revista de Estudios Hispánicos*, #28. Pp. 395 – 417.

Villanueva, D. (1992): *Teorías del Realismo Literario*. Madrid: Espasa-Calpe.

Weiss, D. M. (2004): "Digital Ambivalence: Utopia, Dystopia, and the Digital Cosmos", *The Utopian Fantastic: Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Pp. 67 – 80.

Wellek, R. (1975): *Concepts of Criticism* [orig. 1963]. Trad. Stephen G. Nichols. Michigan: Yale University Press.

Wright, A. M. (1989): "Recalcitrance in the short story" en *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: Louisiana State University Press. Pp. 115 – 129.

Zamyatin, E. I. (2011): *Nosotros* [orig. 1921]. Trad. Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva. Madrid: Cátedra, 2011.

