

Neo-Distopia: una aproximació històrica i genèrica a la distopia audiovisual dels segle XXI

Roger González Mercader

<http://hdl.handle.net/10803/669656>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESI DOCTORAL

Títol	<i>NEO-DISTOPIA</i> <i>Una aproximació històrica i genèrica a la distopia audiovisual del segle XXI</i>
Realitzada per	Roger Gonzàlez Mercader
en el Centre	Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals
i en el Departament	Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna
Dirigida per	Fernando de Felipe Allué



TESI DOCTORAL

NEO-DISTOPIA

***Una aproximació històrica i genèrica
a la distopia audiovisual del segle XXI***

Roger González Mercader

(Director: Fernando de Felipe)

Febrer 2020

Facultat de ciències de la comunicació Blanquerna



INDEX

➤ INTRODUCCIÓ -----	1
➤ HIPÒTESI, METODOLOGIA I MARC TEÒRIC	
1. Preguntes/hipòtesis-----	6
2. Metodologia i marc teòric-----	10
➤ PRIMERA PART: Conceptes generals.	
De la utopia a la neo-distopia	
1. Introducció als conceptes de gènere-----	14
2. Utopia-----	16
2.1. Pautes bàsiques d'Utopia-----	19
2.1.1. Feta per l'home-----	19
2.1.2. Organitzada-----	19
2.1.3. Realista-----	20
2.1.4. Crítica i contextualment vinculada-----	21
2.1.5. Aïllada-----	21
2.1.6. No-acció a-conflictiva-----	22
3. Ciència ficció-----	23
3.1. Mirada racional-----	24
3.2. Novum-----	24
3.3. Conflicte i història-----	25
3.4. Futur-----	25
4. Proto-distopia-----	29
5. Distopia-----	33
5.1. Cinema i literatura en el naixement de la distopia-----	36

5.2. Característiques de la distopia-----	41
5.2.1. Acció i conflicte-----	41
5.2.2. Felicitat vs. llibertat-----	42
5.2.3. Temps: futur-----	43
5.2.4. Lloc: Ciutat-----	44
5.2.5. Personatges-----	46
5.2.5.1. Protagonista-----	46
5.2.5.2. Secundari(a)-----	49
5.2.5.3. Antagonista-----	50
5.2.6. La Dissidència-----	51
5.2.7. El control-----	52
6. Ciberpunk i post-ciberpunk-----	53
7. Postapocalípsi-----	56
8. Neo-distopia-----	59

➤ **SEGONA PART: Recorregut històric de la distopia a través d'exemples claus.**

1. Utopia-----	61
1.1. Context-----	61
1.2. Precedents utòpics-----	64
1.2.1. Textos grecoromans-----	64
1.2.2. Textos cristians-----	64
1.2.3. Textos religiosos i mitològics-----	65
1.3. Obres utòpiques clau-----	66
1.3.1. <i>Utopia</i> (1516)-----	66
1.3.2. <i>La ciutat del sol</i> (1602)-----	66
1.3.3. <i>Cristianopolis</i> (1619)-----	66
1.3.4. <i>La Nova Atlàntida</i> (1627)-----	67
1.3.5. <i>La República d'Oceana</i> (1656)-----	67
1.4. Utopia als marges-----	67
1.4.1. <i>Robinson Crusoe</i> (1719)-----	67
1.4.2. <i>Els viatges de Gulliver</i> (1726)-----	68
1.5. Utopia de final de segle-----	68

1.5.1.	<i>Walden</i> (1854)	69
1.5.2.	<i>Vril, el poder de la raza futura</i> (1871)	69
1.5.3.	<i>Erewhon</i> (1872)	69
1.5.4.	<i>El año 2000</i> (1888)	69
1.5.5.	<i>Noticias de ninguna parte</i> (1890)	70
2.	Proto-distopia	70
2.1.	Context	70
2.2.	Obres proto- distòpiques clau	72
2.2.1.	Obres de Jules Verne	72
2.2.1.1.	<i>París al segle XX</i> (1863)	72
2.2.1.2.	<i>Els 500 milions de la Begun</i> (1879)	72
2.2.1.3.	<i>El eterno Adán</i> (1910)	73
2.2.2.	Obres d' H.G. Wells	73
2.2.2.1.	<i>La màquina del temps</i> (1895)	73
2.2.2.2.	<i>Cuando el duermiente despierta</i> (1899)	74
2.2.2.3.	<i>Una utopia moderna</i> (1905)	74
2.2.2.4.	<i>Los hombres dioses</i> (1923)	75
2.2.2.5.	<i>Esquema de los tiempos futuros</i> (1933)	75
2.2.3.	<i>El taló de Ferro</i> (1908)	75
2.2.4.	<i>La màquina se para</i> (1909)	76
2.2.5.	Uto/distopies feministes: Perkins Gilman (1911-1916)	76
3.	Distopies fundacionals	77
3.1.	Context	77
3.2.	Primeres distopies clau	80
3.2.1.	<i>Nosaltres</i> (1921)	80
3.2.2.	<i>Aelita</i> (1924)	82
3.2.3.	<i>Metrópolis</i> (1927)	83
3.2.4.	<i>Un món feliç</i> (1931)	85
3.2.5.	<i>La Vida futura</i> (1936)	86
3.2.6.	<i>La guerra de les Salamandres</i> (1936)	88
3.2.7.	<i>Tiempos Modernos</i> (1936)	89
3.2.8.	<i>1984</i> (1949)	90
3.2.9.	<i>Fahrenheit 451</i> (1953)	92
3.1.1.	<i>Mercaders de l'espai</i> (1953)	93

4.	Primera edat d'or distòpica-----	94
4.1.	Context-----	94
4.1.1.	La base fèrtil dels 50-----	94
4.1.2.	El context dels 60 i 70-----	95
4.1.3.	Un apunt literari-----	97
4.2.	Anys 60: films i sèries destacats-----	98
4.2.1.	<i>Lemmy contra Alphaville</i> (1965)-----	98
4.2.2.	<i>Fahrenheit 451</i> (1966)-----	98
4.2.3.	<i>El prisionero</i> (1967)-----	99
4.2.4.	<i>El planeta dels simis</i> (1968)-----	100
4.3.	Anys 70: films i sèries destacats-----	101
4.3.1.	<i>La taronja mecànica</i> (1971)-----	101
4.3.2.	<i>Punishment Park</i> (1971)-----	102
4.3.3.	<i>THX 1138</i> (1971)-----	102
4.3.4.	<i>Soylent Green</i> (1973)-----	103
4.3.5.	<i>El dormilega</i> (1973)-----	104
4.3.6.	<i>Zardoz</i> (1974)-----	105
4.3.7.	<i>2024 apocalipsis nuclear</i> (1975)-----	106
4.3.8.	<i>Rollerball</i> (1975)-----	107
4.3.9.	<i>La fuga de Logan</i> (1976)-----	108
5.	Crisi i renaixement distòpic dels 80 i els 90-----	109
5.1.	Context-----	109
5.2.	Anys 80: films i sèries destacats-----	110
5.2.1.	<i>Mad Max 2, el guerrer de la carretera</i> (1981)-----	110
5.2.2.	<i>Blade Runner</i> (1982)-----	111
5.2.3.	<i>Brazil</i> (1984)-----	112
5.2.4.	<i>Robocop</i> (1987)-----	113
5.2.5.	<i>Akira</i> (1988)-----	114
5.3.	Anys 90: films i sèries destacats-----	115
5.3.1.	<i>Gattaca</i> (1997)-----	115
5.3.2.	<i>Starship Troopers: Brigadas del espacio</i> (1997)-----	115
5.3.3.	<i>El Show de Truman</i> (1998)-----	116
5.3.4.	<i>Dark City</i> (1998)-----	117
5.3.5.	<i>Matrix</i> (1999)-----	117

➤ **TERCERA PART: La neo-distopia (segona edat d'or distòpica)**
temes claus i exemples.

1. Introducció a la nova distopia-----	119
1.1. Accentuació en noves temàtiques-----	121
1.2. Força intergenèrica-----	122
1.3. Nous estils-----	123
1.4. El fonament ecològic-----	123
2. Temàtiques i exemples neo-distòpics-----	124
2.1. Distopies post 11-s-----	126
2.1.1. El nou postapocalípsi-----	127
<i>The Walking Dead</i>	
<i>El planeta del simis</i>	
<i>La carretera</i>	
<i>The Leftovers</i>	
<i>El Incidente</i>	
2.1.2. Entorns falsos-----	135
<i>El Bosque</i>	
<i>Wayward Pines</i>	
2.1.3. L'amenaça de l'immigrant-----	138
<i>Hijos de los hombres</i>	
<i>Elysium</i>	
<i>Years and Years</i>	
<i>Sleep Dealer</i>	
<i>Guerra Mundial Z</i>	
2.1.4. Control-----	144
<i>Fringe</i>	
<i>Minority Report</i>	
<i>Colony</i>	
<i>El hombre en el castillo</i>	
<i>V de Vendetta</i>	

2.2. Distopia, revolució i lluita de classes -----	149
2.2.1. La desigualtat radical-----	151
3%	
<i>Elysium</i>	
<i>In Time</i>	
<i>Code 46</i>	
2.2.2. La revolució com a única opció-----	156
<i>Colony</i>	
<i>Trencaneus</i>	
<i>V de Vendetta</i>	
<i>Westworld</i>	
2.2.3. Finals d'èpica i messianisme-----	160
<i>Matrix</i>	
<i>V de Vendetta</i>	
<i>Hijos de los hombres</i>	
<i>Trencaneus</i>	
2.2.4. La prespectiva "upper-class"-----	166
<i>High Rise</i>	
<i>Carre Blanc</i>	
<i>Cosmopolis</i>	
2.3. Neo distopia feminista i jove -----	174
2.3.1. La dona sota el patriarcat-----	177
<i>El cuento de la criada</i>	
<i>Mad Max Fury Road</i>	
<i>Les dones perfectes</i>	
2.3.2. Dona activa, dona passiva-----	183
<i>Els Jocs de la fam</i>	
<i>Divergent</i>	
<i>Westworld</i>	

2.3.3. Noves generacions-----	192
<i>City of Ember</i>	
<i>Los 100</i>	
<i>3%</i>	
<i>El corredor del laberinto</i>	
<i>Equals</i>	
2.4. Distopia superheroica-----	200
2.4.1. Vinculacions post 11S-----	201
<i>Herois</i>	
<i>X-Men 2</i>	
<i>Capitan America: Civil War</i>	
2.4.2. La politització del superheroi-----	206
<i>Watchmen</i>	
<i>Superman: L'alba de la justícia</i>	
2.4.3. Superheroi i crisi-----	209
<i>V de Vendetta</i>	
<i>El cavaller fosc: la llegenda reneix</i>	
2.4.4. La distopia superheroica és ara-----	212
<i>Misfits</i>	
<i>Daredevil</i>	
2.5. Neo-distopia i humor-----	217
2.5.1. Sàtira a la Mcdistopia-----	218
<i>Idiocracy</i>	
<i>Wall-E</i>	
<i>Futurama</i>	
2.5.2. Distopies de la (no) innocència-----	222
<i>Isla de Perros</i>	
<i>Una vida a lo grande</i>	
2.5.3. Absurditat tràgica i intimista-----	225
<i>LLagosta</i>	
<i>The Zero Theorem</i>	
<i>iOlvídate de mi!</i>	

2.6. Show, media i jocs distòpics -----	231
2.6.1. Let me, entretaint-you-----	232
<i>El Show de Truman</i>	
<i>Black Mirror: 15 millones de méritos</i>	
<i>Black Mirror: El himno nacional</i>	
<i>Black Mirror: El momento Waldo</i>	
2.6.2. El circ de la violència-----	237
<i>Black Mirror: Oso Blanco</i>	
<i>The Purge</i>	
<i>Repo Men</i>	
2.6.3. Joventut: carn de canó-----	241
<i>Battle Royale</i>	
<i>Els Jocs de la fam</i>	
2.7. Distopia post-ciberpunk -----	246
2.7.1. Els nous robots-----	249
<i>Metrópolis</i>	
<i>I.A. Intel·ligència Artificial</i>	
<i>Battlestar Galactica</i>	
<i>Her</i>	
<i>Blade Runner 2049</i>	
<i>Westworld</i>	
<i>Ghost in the Shell</i>	
<i>Nunca me abandones</i>	
2.7.2. Virtualitat-----	263
<i>Matrix</i>	
<i>The Congress</i>	
<i>Origen</i>	
<i>A Scanner Darkly</i>	
<i>Ready Player One</i>	
<i>Black Mirror: San Junipero</i>	
<i>Black Mirror: Blanca Navidad</i>	

2.7.3. Distopia en xarxa-----	271
<i>Black Mirror: Caida en Picado</i>	
<i>Black Mirror: Odio Nacional</i>	
<i>Mr. Robot</i>	
➤ CONCLUSIONS -----	275
➤ ANNEX	
1. Cronogràmes i etapes distòpiques-----	292
2. Esquema/mapa conceptual de la Nova Distopia-----	316
➤ BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA -----	319
1. Bibliografia teòrica-----	319
2. Fonts bibliogràfiques de ficció utòpica i distòpica-----	327
3. Altres fonts bibliogràfiques de ficció destacades-----	332
4. Fonts filmogràfiques neo-distòpiques-----	336
5. Altres fonts filmogràfiques esmentades-----	340
➤ AGRAIMENTS -----	351

INTRODUCCIÓ

La paraula distopia ressona cada cop més, tant en l'entorn popular i l'ús comú com en l'àmbit teòric. De fet, trobem que, recentment (en concret l'any 2013) s'accepta la paraula distopia a la RAE amb la següent definició:

“Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”¹

Una definició que, per una banda, situa clarament el terme dins d'un entorn de ciència ficció (o, si més no, futurista), i per l'altre inclou una conseqüència extra a la negativitat de la societat futura: el fet de causar alienació humana (dos aspectes que analitzarem amb detall al llarg d'aquest treball).

Més enllà de la definició generalista, estudis pluri-disciplinars recents com *Dark Horizons: Science fiction and the dystopian Imagination*, o *Dystopian(n) Matters: On the page, on Screen, on Stage*; o les aproximacions de teòrics com Tom Moylan (*Scraps of the untained sky: Science fiction, utopia, dystopia*), Frederic Jameson (*Arquologías del futuro: del deseo llamado utopía i otras aproximaciones de ciencia ficción*) o Darko Suvin (*Theses on Dystopia 2001*), ja inclouen en els seus estudis la distopia com a eina d'anàlisi, tan històrica com genèrica. Encara que aquest apropament és majoritàriament literari, es comença a detectar una gradual aproximació des d'altres àmbits

¹ Consulta al diccionari online de la RAE [consultat el 07/04/2015]. La definició fou crada per l'escriptor José Maria Merino. Cal afegir aquí que en català la paraula distopia encara no està reconeguda oficialment.

culturals, entre ells el cinematogràfic, de la que aquesta tesi espera fer una petita contribució.

Però malgrat aquesta relació propera amb la ciència-ficció, sembla que la distopia va prenent cada cop més una entitat genèrica pròpia; anàlisis diversos en el món de la crítica (per exemple el Dossier de cinema distòpic de Cine Divergente²) o fins i tot articles en premsa generalista com *Distopia: L'infern que ve*³, sobre el nou boom de literatura i films distòpics o un recent article⁴ sobre l'impacte de la novel·la *El cuento de la criada* de Margaret Atwood que acabava amb la contundent frase "Ningú no dubta que la distopia és el gènere du jour", fan evident la imposició cada cop més accentuada de la moda distòpica.

De fet aquest treball no només pretén endinsar-se en l'univers distòpic audiovisual (pel·lícules i sèries principalment) sinó que pretén centrar-se en les ficcions distòpiques generades els últims anys, a partir de l'any 2000 aproximadament, pel que les anomenarem sovint distopies del segle XXI o noves (neo) distopies. Unes distopies contemporànies que esdevenen una interessant evolució de la ficció distòpica, un recorregut de més de 20 anys (si comptem des de finals dels 90 a l'actualitat -2019-) on el gènere distòpic ha madurat i ecllosionat com mai ho havia fet, extenent-se a través de la literatura, el cinema i la serialitat televisiva amb una immensa força. Un "boom" distòpic que, creiem, mereix un modest anàlisi pretès en aquest treball.

Per què estudiar el gènere distòpic?

Per respondre a aquesta pregunta es barregen, d'una banda la motivació personal i de l'altre la justificació de l'estudi. Al plantejar la tesi, la temàtica distòpica va sorgir de forma immediata dins de les meves⁵ prioritats d'estudi: el gènere de ciència-ficció és el meu predilecte dins l'àmbit cinematogràfic i, dins d'aquest gènere, els films que em plantegen dubtes sociopolítics, que són crítics

² <http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/cine-distopico>

³ La Vanguardia, 20 setembre 2014 (en versió digital a: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20140920/54416161623/boom-libros-peliculas-anticipan-futuro-terror.html>)

⁴ A Culturas de La Vanguardia, "*L'any de la donzella*" 8 abril 2017 p. 3.

⁵ Em perdonaran si aquí, excepcionalment, no utilitzo la primera persona del plural pròpia de tesines i treballs d'investigació, ja que entrem al terreny de la motivació estrictament personal.

amb el sistema i que busquen la reflexió són els que més em motiven. Així, repassant la meua literatura i cinematografia predilecta, els textos distòpics eren majoria aclaparadora.

Però la motivació no és suficient. Calia fer una investigació prèvia per veure si era pertinent endinsar-nos en aquets estudi, si estava tot dit o podíem aportar el nostre (petit) grà de sorra a l'univers teòric de la distopia. La meua sorpresa va ser descobrir que el gènere distòpic, dins de l'àmbit cinematogràfic, ha estat molt poc estudiat, almenys fins a dates recents. Cal tenir en compte que aquesta tesi comença a desenvolupar-se a l'any 2012, i no es fins a dates recents que apareixen dos llibres en castellà que sí analitzen la distopia des d'una vessant cinematogràfica: *Distopía y cine* (recull d'anàlisis de diversos autors coordinat per Antonio José Navarro al 2017) y *Tiempos de ninguna edad* (d'Antonio Santos, el 2019). Ambdós llibres han estat una cristal·lització evident de la necessitat d'abordar la distopia cinematogràfica des de l'àmbit teòric, i han servit per reforçar la nostra idea inicial, basada en la necessitat de parlar de distopía i cinema al segle XXI. Així doncs, a l'inici d'aquest treball de recerca vàrem detectar que les aproximacions distòpiques gairebé sempre es movien en l'àmbit de la literatura i dels estudis utòpics (Moynan, Sargent, Claeys) i de la ciència-ficció literària (Suvin, Amis), així com anàlisis de films dins l'àmbit de la ciència-ficció cinematogràfica (Telotte, Costa), però no existia un estudi seriós que englobés de forma general l'estudi de les distopies cinematogràfiques i analitzés en concret la petjada uto/distòpica en el cinema. De fet, fins 2017, es poden trobar poques aproximacions a films des d'una perspectiva distòpica, i normalment com a parts d'estudis més amplis (i en anglès, com *Dark Horizons*) o com a estudis de caràcter no acadèmic (l'especial sobre cinema distòpic de Cine Divergente, per exemple). Tanmateix, més enllà de la motivació personal i en relació als estudis distòpics, i inspirant-me en el comentari final d'un acadèmic que analitza, en un article, les obres d'*Un Món feliç, 1984* i *Fahrenheit 451*: "Solamente, y por la gravedad de este momento histórico, creemos necesario llamar la atención sobre el alto grado de cumplimiento que la advertencia de 1984 ha experimentado en los últimos años"⁶, doncs això: només per la gravetat del moment històric, immers en una enorme crisi social,

⁶ COSTA, P. (2006): "Tecnoutopias de la desolación en el siglo XX" p. 292. a *Sociedad y Utopía*. revista de Ciencias Sociales, número 28.

econòmica, ecològica i política, ja trobem rellevant, necessari i, perquè no dir-ho, urgent, analitzar i com a mínim posar de relleu l'univers distòpic, un món de ficcions que esdevenen senyals d'alerta dels camins terribles que estem començant a caminar i que ens poden portar a entorns de veritable malson. Si aquest treball pot servir per, des d'un àmbit acadèmic, proferir un potent "Wake up"⁷ envers el món on vivim a través de l'anàlisi de les ficcions distòpiques, em sentiré més que satisfet.

En un entrevista recent, a les acaballes d'aquest treball de recerca, Slavoj Žižek, filòsof pop(post)marxista, comentava, tot analitzant l'entorn sociopolític actual: "por decirlo en broma: Hollywood lo sabe. Todos sus grandes éxitos últimamente; *Los juegos del hambre*, etcétera, són una visión de una sociedad nueva de clases, postapocalíptica, con apartheid, con organismos ricos depredando a los pobres"⁸. Aquest línees varen dibuixar-me un somriure enorme, tot veient corroborat i reafirmat (precisament per un dels pensadors més utilitzats en aquest treball) aquesta línea directa entre el malestar social i el cinema distòpic. Ell ho diu "seriosament en broma" però en aquest treball ens ho prendrem molt seriosament, tot endinsant-nos en l'estudi del gènere distòpic audiovisual dels últims anys des d'una gran motivació personal i amb ganes de descobrir i investigar un àmbit temàtic que trobo apassionant. Espero saber compartir i transmetre aquesta passió a través d'aquesta tesi.

⁷ Em refereixo, aquí, a la potent cançó homònima del grup Rage Against The Machine (que a més va utilitzar-se com a tancament final del film *Matrix*), inclosa dins l'àlbum *Rage Against The Machine* (1992)

⁸ Entrevista a Slavoj Žižek a <http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article82210> [consultat el 21/03/2017]

NOTES AL TEXT EN CATALÀ:

- Hem optat pel terme DISTOPIA (sense accent) com a paraula agermanada amb UTOPIA. En cap cas DISTÒPIA amb accent, ja que es refereix a un terme vinculat a la ciència mèdica.
- La paraula CIBERPUNK s'ha optat per escriure amb I, i no CYBERPUNK, ja que en català s'escriu cibernètic i el prefix ciber és acceptat.
- La paraula POSTAPOCALÍPSI (i derivats), s'ha optat per escriure sense guionet. Es considera correcte de les dues maneres i he optat per la més popular.
- Els títols de films s'han posat en català si han estat traduïts en aquesta llengua. Si no s'ha traduït al català s'ha posat el títol en castellà (si ha estat traduït al castellà) i si no en anglès. (A tal efecte hem fet servir *esadir.cat*, el portal lingüístic de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals)

HIPÒTESI, METODOLOGIA I MARC TEÒRIC

1. Preguntes/ hipòtesis

Tot treball de recerca ha de partir d'una pregunta (o varies) i intentar donar-hi resposta. Una resposta pre-configurada amb la hipòtesi, que es veurà reforçada o refutada al llarg de la recerca. Un procés que acaba, normalment, fent créixer exponencialment les preguntes i, per tant, multiplicant les respostes.

Aquesta tesi neix de la percepció d'un augment de la presència de ficcions distòpiques en l'entorn audiovisual, però abans d'abordar l'anàlisi de les particularitats d'aquesta distopia d'inicis del nou mil·lenni, calia una pregunta prèvia (que no simple): **Que és la distopia?**, una (àmplia) resposta que caldrà buscar especialment en l'àmbit de la literatura i la cultura en general per emmarcar-la prioritàriament dins el nostre àmbit d'estudi, el cinematogràfic. Per tant d'aquesta primera pregunta se'n deriva una primera hipòtesi:

1. La distopia es pot considerar un gènere amb uns tòpics recognoscibles i un recorregut històric propi.

Aquí tindrem molt present les teories genèriques de Rick Altman, en el seu anàlisi dels gèneres cinematogràfics com a textos fílmics amb usos semàntics, sintàctics i pragmàtics. Gèneres que esdevenen eines d'ús divers, que poden derivar d'altres gèneres, variar amb el temps i que sovint poden generar conflictes d'ús, de catalogació i d'estudi.

Serà, sobretot, la sentència de Darko Suvin: “Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but sociopolitical subgenre of science fiction”⁹, que ens marcarà un punt de sortida inicial per tal d'establir una triple vinculació: ciència- ficció, utopia i distopia. Els estudis utòpics de Tom Moylan, Gregory Claeys o Frederic Jameson, així com de teòrics de la ciència-ficció com J.P. Telotte, acabaran de confirmar-nos la vinculació entre ciència-ficció, utopia i distopia, entenent la distopia com una mutació generada a partir del gènere utòpic, enriquida i re-configurada per la ciència-ficció. Una distopia que compartirà amb ambdós gèneres tòpics i temàtiques que, finalment, li seran pròpies. Així mateix, incorporarem al nostre anàlisi múltiples estudis de la utopia com a base fonamental del gènere distòpic, aproximant-nos especialment a teòrics com Ernst Bloch, Gregory Caleys, Robert C. Elliot i Lyman Tower Sargent (entre d'altres) com a teòrics fonamentals del utopianisme que, cal destacar, ja esmenten (la majoria) la distopia en els seus estudis.

Acceptant, doncs, la nostra aproximació parcial, es generaran altres preguntes que s'hauran d'anar contestant al llarg del treball: quins són els tòpics genèrics de les distopies? Quin és el recorregut històric de la distopia?. Es pot detectar una relació entre esdeveniments històrics i el gènere distòpic? Les preguntes que vinculen la història i el gènere distòpic seran bàsiques en el moment d'abordar la nostra tesi, ja que defensarem que les característiques de la nova distopia van lligades estretament a un entorn històric, que influeix i interactua amb el gènere distòpic.

Aquest fet generarà una nova hipòtesi:

2. La distopia és un gènere permeable a l'entorn històric, especialment rellevant durant les crisis socioeconòmiques.

Al llarg del treball, doncs, serà especialment important relacionar els films amb el seu entorn històric, establint relacions entre el producte cultural que és tot film i el context on s'ha creat.

Aquí, tenim present el sempre influent treball de Kracauer sobre el cinema alemany "Los documentos que no són simples aglomeraciones de

⁹ SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale: Yale Univerity Press. p.61.

hechos, participan en el proceso de la vida, y cada palabra en ellos vibra con las intenciones en las que se origina y, simultaneamente, prefigura los efectos indefinidos que pueden producir"¹⁰

Tant els estudis de Moylan, Suvin o Telotte com especialment el del postmodernista Frederic Jameson, vinculen tant la ciència-ficció com els textos utòpics i distòpics a entorns culturals concrets, podent ser re-llegits de formes diverses al llarg del temps.

També aquí, i tenint en compte l'aproximació de Jameson a la primera frase del seu llibre *Arqueologías del futuro* que resa: "la utopía siempre ha sido una cuestión política"¹¹ considerem imprescindible vincular la distopia (entesa, com dèiem, com una mutació utòpica) amb els seus entorns sociopolítics, així com introduir una visió crítica sobre els textos, aplicant especialment els anàlisis polític/filosòfics de l'esmentat Jameson, així com del (neo)marxista Slavoj Žižek,

"un estudio de los mecanismos de la fantasía utópica, el cual evite la biografía individual para fijarse en el cumplimiento de deseos históricos y colectivos (...) comprender por qué las utopías han florecido en un periodo y se han agotado en otro"¹²

Seguint la línia d'anàlisi històric, i un cop emmarcada la distopia com un gènere amb un recorregut propi recognoscible, se'n derivarà una hipòtesi centrada en el nostre àmbit d'estudi: La distopia del segle XXI, a la que anomenarem neo-distopia. Aquesta és:

3. La neo-distopia té trets característics propis.

Així doncs buscarem les semblances i les diferències de la neo-distopia amb les ficcions distòpiques que la precedeixen i quines particularitats (especialment temàtiques) té envers altres ficcions distòpiques. De fet, també defensarem que, encara que sigui només des d'un punt de vista quantitatiu, ens

¹⁰ KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una història psicològica del cine alemán*. Barcelona: Paidós. p. 252.

¹¹ JAMESON, F. (2009): *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal. p.7.

¹² *Ibidem*. p. 10

trobem davant d'un moment especialment rellevant en el gènere distòpic, tot generant una nova hipòtesi:

4. La neo-distopia és la segona edat d'or del gènere distòpic.

Una hipòtesi que, necessàriament, demanarà incorporar el gènere distòpic en un marc general en forma de recorregut històric on detectarem també la seva primera edat d'or, i on podrem establir comparacions entre els dos grans moments del gènere.

També descobrirem alguns tipus de film que presenten trets molt característics, fins i tot (aparentment?) distanciat del gènere distòpic: el ciberpunk i el postapocalípsi. Tot generant una nova pregunta: El gènere ciberpunk i el postapocalípsi tenen alguna relació amb la distopia?. Hi ha tòpics en comú entre aquestes gèneres? línees d'unió? retro-influències? Estan presents també en la neo-distopia? La nostra hipòtesi es aquí afirmativa :

6. El ciberpunk i el postapocalípsi són dos subgèneres de la ciència-ficció vinculats estretament amb el gènere distòpic.

Teòrics com Tom Moylan o Darko Suvin s'aproximaran també a aquests gèneres (especialment al ciberpunk) des d'una perspectiva distòpica, tot aportant bases teòriques a l'aproximació d'ambdós gèneres. Per altre banda també veurem com ambdós subgèneres continuen vinculats al gènere distòpic, especialment en aquesta nova distopia, on la barreja entre distopia/postapocalípsi i distopia/ciberpunk és més estreta que mai.

I més enllà del postapocalípsi i el ciberpunk, la nova distopia sembla ser especialment permeable a altres gèneres, des del young-adult (gènere juvenil) fins a l'humor o el gènere de superherois. Així també generarem la hipòtesi que la nova distopia és especialment permeable a altres gèneres, amb els que interactuarà i es mesclarà amb intensitat:

7. La nova distopia es especialment permeable a altres gèneres, presentant noves ficcions distòpiques nascudes de la mescla genèrica.

De nou aquí ens sumem a les teories evolutives del gènere d'Altman, quan descriu els gèneres com a processos constants on "la constitució de cicles y géneros cinematográficos es un proceso sin principio ni fin"¹³. També tindrem en compte aquí la incorporació d'altres gèneres en la creació de noves tendències distòpiques, gèneres com el drama romàntic, la comèdia o els superherois que es vincularan amb les distopies, ajudant a fer créixer (mutar, evolucionar, ergo, estar viu) el gènere.

2. Metodologia i marc teòric

En aquest treball farem ús de múltiples autors i entorns teòrics per tal d'aproximar-nos al concepte de distopia a través de lectures diverses i de l'aplicació de textos literaris i especialment audiovisuals. I és que cal aclarir, abans de res, que la prioritat d'aquest treball ha estat analitzar la distopia audiovisual, i si bé es fa menció a ficcions distòpiques literàries, és principalment com a suport i influència als seus homòlegs distòpics audiovisuals. També cal aclarir aquí el terme audiovisual, que en aquest treball es refereix principalment a l'anàlisi de ficcions cinematogràfiques i de sèries televisives (o ficcions serialitzades¹⁴).

L'estructura del treball està dividida en tres parts essencials:

1a part: Conceptes generals.

En aquesta primera part, i després d'una introducció cap als conceptes de gènere, de la mà especialment del teòric Rick Altman, efectuarem un anàlisi de

¹³ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós. p. 98.

¹⁴ El terme "sèrie televisiva" encara que de certa utilitat, sembla ja caduc per definir un seguit de ficcions audiovisuals serialitzades que sovint es consumeixen a ordinadors, mòbils o altres pantalles susceptibles a l'streaming que no són l'aparell televisiu. També anomenar-ho "ficció serialitzada" pot conduir a errors, quan molts films cinematogràfics estan pensats com a sèries (ex: *Harry Potter*, *El cas Bourne* o, dins de les distopies, el cas de *Els Jocs de la Fam* o *Divergent*). O anant més enllà, hi ha llargmetratges pensats només per emetre's per televisió o per streaming i que no s'estrenen als cinemes. Tanmateix no és l'objectiu d'aquest treball la discussió sobre aquest tema i per tant entenem que els termes "ficció cinematogràfica", "sèrie", o "ficció serialitzada" ja deixen ben clar al lector a què ens referim.

les "keywords" del treball: utopia, ciència-ficció, proto-distopia, ciberpunk, postapocalípsi i, evidentment, distopia i neo-distopia.

Aquesta part contindrà un anàlisi teòric ampli, tot assumint una especial relació entre ciència-ficció, utopia i distopia que ens conduirà a utilitzar teòrics d'**estudis de gènere** com J.P. Telotte, Kingsley Amis, Jordi Costa o Susan Sontag, autors que han abordat la ciència ficció des de diferents àmbits, o treballs d'anàlisi recopilatori com *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Seguidament ens aproximem al gènere de la utopia a partir dels **Estudis Utòpics**¹⁵, a la recerca històrica de la llavor de la distopia, amb autors com Gregory Claeys, Robert C. Elliot, Tom Moylan, Lyman Tower Sargent, Raffaella Bacollini o Darko Suvin, donant una importància base al text fundacional de Tomas Moro *Utopia*, per, a partir d'ell, traçar tota una línia de textos que poden ser comparats entre ells i que esdevindran el gènere distòpic, sempre amb la ciència-ficció com a paraigües genèric base. En aquesta etapa (i pel treball en general) cal destacar un llibre com *Arqueologías del futuro* de Frederic Jameson, especialment per la capacitat d'unir ficcions utòpiques i distòpiques i les seves vinculacions sociopolítiques.

2a part: Recorregut històric cronològic.

Primer de tot caldrà fer un important aclariment: el present treball de recerca no intenta ser un compendi completista de l'univers distòpic de ficció. Si agafem *Utopia* de Tomas Moro del 1516 com a referència estem parlant de més de 500 anys de textos, història i cultura vinculada al tema. Donada l'inabastabilitat de la tasca i entenent les dificultats d'afrontar un recorregut distòpic partint d'aquesta data, ens hem centrat en les obres que hem considerat més rellevants per al gènere distòpic i la seva influència en l'àmbit cinematogràfic, i en especial aquelles ficcions distòpiques que, creiem, han influït especialment a les primeres distopies del segle XXI, analitzades en aquest treball.

Durant el treball, tant en aquest apartat com en els posteriors, hem volgut tenir present en tot moment l'entorn històric on es mouen les ficcions

¹⁵ Àmbit teòric que inclou estudis vinculats a la utopia i també la distopia. L'organització més important al respecte és la Society for Utopian Studies (www.utopian-studies.org)

distòpiques esmentades. Així, un dels mètodes bàsics del treball serà l'ús de les teories i els mètodes vinculats als **estudis culturals**, entenent el cinema com a part de la cultura d'un territori i un temps concret, influït i influent per altres fenòmens culturals, així com del context històric en que és produït. En aquest aspecte agafem com a base els estudis sociològics d'Arnold Hauser, psico-sociològics de Siegfried Kracauer i a teòrics de la postmodernitat com Gills Lipovetsky o Frederic Jameson, així com treballs com els de Pablo Francescutti o Andreu Domingo, que vinculen la ciència-ficció i les distopies a àmbits històrics i culturals amplis.

3a part: La neo-distopia

Part essencial del treball on analitzarem la distopia del segle XXI, almenys dels seus primers 20 anys, tot intentant buscar les obres claus dividint-les en les temàtiques més destacades, a fi de proporcionar un panorama general d'aquesta nova distopia, un segle XXI que agafem de forma àmplia, ja que inclourem els films distòpics de finals dels 90 que ja inicien el nou canvi neo-distòpic.

Un altre aproximació fonamental ha estat la de la **literatura comparada**, que ens ajudarà a buscar nexes comuns entre diferents textos fílmics, una base imprescindible per tal de poder efectuar la nostra particular catalogació de textos distòpics i així traçar un camí d'influències i herències entre els nous films distòpics i els textos que els han precedit, establint un diàleg inter-textual on trobar pautes comunes, vinculades especialment a moments i fets històrics determinats.

En aquesta 3a part del treball farem ús de diversos teòrics per intentar entendre les ficcions analitzades. Per exemple Noah Chomsky o Slavoj Žižek ens ajudaran a efectuar una **aproximació ideològica** (de tendència marxista en el cas de Žižek) als textos analitzats especialment a *Distopies post 11-S* i *Distopia, revolució i lluita de classes*, així com el text *Ficciones Colaterales* de Fernando de Felipe i Iván Gómez. Per tal d'analitzar la distopia feminista hem utilitzat textos de M.L. Femenías, Sara Martín, Ursula K. Leguin o Ildney Cavalcanti, i per l'apartat de *distopia superheroica* hem fet ús d'autors com Gino Frezza, J.J. Vargas o Saturnino Garcia. A *neo-distopia i humor*, teòrics com Jordi Costa i el

seu post-humor ens ha proporcionat una guia, i a *Show media i Jocs distòpics* hem utilitzats textos de Neil Postman, Jean Baudrillard o Pierre Bourdieu. I dins l'anàlisi distòpic del ciberpunk ens han ajudat essencialment textos de Frederic Jameson i Tom Moylan. A tots aquests textos s'uneixen (a les acaballes d'aquesta tesi) dos àmplis estudis de cinema distòpic recentment editats a Espanya, els esmentats *Distopía y cine* (recull d'anàlisis de diversos autors coordinat per Antonio José Navarro al 2017) y *Tiempos de ninguna edad* (d'Antonio Santos, el 2019).

Finalment cal esmentar que, en menor mesura però de forma general, hem utilitzat aproximacions a la **teoria mitocrítica**, per apropar-nos a certs aspectes narratius dels textos distòpics, utilitzant autors com Rafael Argullol o Joseph Campbell.

Fora de l'àmbit teòric, també cal indicar que els apartats temàtics de la 3a part van acompanyats d'un gran nombre d'imatges, que hem considerat especialment rellevants per tal d'il·lustrar diferents conceptes i temàtiques tractades al treball, a més de considerar que, en un treball eminentment enfocat al cinema i l'audiovisual, la imatge és, si no imprescindible en una tesi, almenys altament desitjable.

A partir de tot aquest recorregut teòric intentarem respondre a les hipòtesis presentades, així com descobrir els múltiples camins de pedra, revolts, carreteres asfaltades, i culs-de-sac que ens presentarà, sens dubte, la nova distopia cinematogràfica.

PRIMERA PART:

DE LA UTOPIA A LA PROTO-DISTOPIA.

CONCEPTES GENERALS.

1. Introducció als conceptes de gènere.

De què parlem quan parlem d'utopia i de distopia? És evident que s'imposa una immersió en l'univers de les definicions i les catalogacions genèriques abans d'iniciar el recorregut que pretén aquest treball; una aproximació a la distopia moderna. Un àlisi que també posarà sobre la taula (teòrica) noves etimologies com proto-distopies o especialment neo-distopies.

"El núcleo de lo que hace a una distopia ser tal, y que es lo que la diferencia absoluta y completamente de una (e)utopía es un material de debate"¹⁶. Amb la frase de Saldias deixem clar que les línies que separen (i que convergeixen) la utopia de la distopia no estan clarament dibuixades i encara mantenen debats. Malgrat tot, cal posicionar-se a fi de dibuixar el camí d'aquest estudi dins el que considerem un gènere, el distòpic, que neix a partir del gènere utòpic i que creix gràcies, en part, a la seva vinculació amb un gènere consolidat que li fa de "padrí": la ciència-ficció.

¹⁶ SALDIAS, G. "El espacio de la esperanza en la distopía postmoderna: tipologías utopistas, hibridación y nomenclatura" p. 2. a *Pterodáctilo, revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, Department of Spanish and Portuguese, University of Texas, Austin. Número 11. (https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11_Critica_saldias.pdf?sequence=11) [Consultat 27/4/2015]

A tal efecte, cal tenir molt present en les següents línies les teories genèriques de Rick Altman, especialment en el seu anàlisi dels gèneres cinematogràfics com a formes d'aproximació als textos fílmics amb usos semàntics, sintàctics i pragmàtics. Altman proposa elements comuns que fan als gèneres recognoscibles; des de personatges, objectes o formes fílmiques a temàtiques profundes vinculades amb els mites o la psicologia, tot emparat sota un us pràctic d'organització, utilitzat pels productors i consumidors d'aquests textos. Els gèneres, doncs, esdevenen eines d'us divers, que poden derivar d'altres gèneres, variar amb el temps, crear cicles i subgèneres i sovint generar conflictes d'ús, de catalogació i d'estudi. Seguint aquesta premissa defensarem que podem entendre, aquí i ara, que el gènere de la distopia és una mutació del gènere utòpic, un cicle subgenèric de la utopia, que acabarà esdevenint gènere per sí mateix i que neix a partir d'una estreta vinculació amb la ciència-ficció.

Dins l'anàlisi d'Altman, els subgèneres són cicles o especialitzacions del gènere, on tot film és susceptible de ser un subgènere d'un gran gènere i on un subgènere pot esdevenir gènere. Altman descriu els gèneres com a processos constants, sovint inestables "la constitución de ciclos y géneros cinematográficos es un proceso sin principio ni fin"¹⁷. Des d'aquesta perspectiva serà interessant abordar la distopia com a possible subgènere doble: de la utopia i de la ciència-ficció. Però també veurem com la cojuntura actual pot haver consolidat la distopia com a gènere per sí mateix. Altman analitza el naixement dels gèneres com a textos en conflicte, precedents d'altres tradicions i/o mesclats amb altres gèneres, que segueixen criteris per sobre de tot pragmàtics i funcionals. Així doncs defensarem que la distopia neix en el conflicte genèric de la utopia i la ciència-ficció, i pot entendres com una necessitat de catalogació per una (cada cop més) llarga llista de textos amb característiques comunes.

Però sempre haurem de tenir en compte que el terme distòpic l'utilitzem pragmàticament des del nostre present. Com deia Altman: "cada generación debe utilizar las películas del pasado para satisfacer sus propias necesidades"¹⁸. En aquest aspecte es especialment rellevant l'estudi de Nuñez Ladeveze¹⁹, que

¹⁷ ALTMAN, R. *Op. Cit.* p. 98.

¹⁸ ALTMAN, R. *Ibidem.* p. 77.

¹⁹ NUÑEZ LADEVEZE, L. (Març- Abril 1985): "De la utopia clasica a la distopia actual" a *Revista de Estudios Políticos*. Número 44.

compara amb incisió *La Ciutat del Sol* de Campanella (obra clau del gènere utòpic nascut a l'empara genèrica de l'obra de Moro) amb *1984* de George Orwell (considerada, com veurem, una distopia clau per la seva influència i rellevància), trobant inquietants semblances que converteixen, sota una mirada actual, la obra utòpica de Campanella en una fosca distopia Orwelliana: "En realidad se trata de la misma ciudad sólo que vista en dos momentos o etapas diferentes (...) Cuando la historia apague la luz de *La ciudad del Sol*, se convertirá en *1984*"²⁰

El mantra pragmàtic, doncs, haurà de ressonar en tot aquest treball, entenent que les aproximacions genèriques, les propostes per definir, ordenar i entendre el gènere distòpic seran sempre propostes personals que, creiem, s'adeqüen "aquí i ara" per ajudar a entendre un seguit de textos fílmics (i, de retruc, literaris).

2. Utopia

Thomas Moro escriurà l'any 1516 el que serà la obra fundacional del gènere utòpic: *Utopia*, un neologisme creat del grec "ou" (no) i "topos" (lloc), és a dir el no-lloc. La paraula servirà com a base etimològica per a dues catalogacions derivades d'aquests llocs inexistents utòpics: l'eutopia i la distopia. Eutopia²¹, neologisme del grec a partir de "eu" (bo) i "topos" (lloc), es refereix a una utopia perfecta i idíl·lica, harmoniosa i sense conflictes socials. Per la seva banda, la distopia, també neologisme grec de "dis" (dolent) i "topos" (lloc), es referirà a un lloc socialment negatiu.

Autors com Darko Suvin a *A tractate on Dystopia 2001*²² o T. Sargent, a *Three faces of utopianism revisited*²³ cataloguen la Utopia com a gran gènere on s'inclouen tant la Eutopia com la Distopia.

²⁰ *Ibidem*. p. 59.

²¹ Terme utilitzat per primer cop a mitjans del segle XVI per Tomas Wilson (en concret el 1581), posterior a la paraula utopia de Moro datada al 1516.

²² Article del 2001 que és una mena de resum i extensió del capítol *Defining the literary genre of utopia* del seu llibre SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale: Yale University.

Metamorphoses of science ficiton (Op. Cit. p.37.)

²³ SARGENT, L.T. (1994): *the three faces of Utopianism revisited*. a *Utopian Studies* vólum 5 número 1 Pennsylvania: Penn State University Press. pp. 1-37.

Ambdós defineixen utopia com:

1- Suvin: "The construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a *radically different principle*²⁴ than in the author's community".

2- Sargent: "A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space."

Així, dins del concepte d'utopia, una de les opcions és la variant positiva, l'anomenada eutopia o utopia positiva:

1- Suvin: "The construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a *radically more perfect principle*²⁵ than in the author's community".

2- Sargent: "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 better²⁶ than the society in which that reader lived"

Hem d'entendre que estem davant d'un tipus de definicions emparades dins dels Estudis Utòpics, àmbit teòric que inclou estudis vinculats a la utopia i també la distopia²⁷ i entén el concepte des d'una vessant molt àmplia i essencialment basada en l'àmbit literari. Cal tenir en compte que Sargent fins i tot contempla a l'esmentat estudi *Three faces of utopianism revisited*²⁸ una definició encara més global: la *d'UTOPIANISM*²⁹ Definició vinculada a l'anomenat "impuls utòpic", un concepte ampli que inclou des de la ficció utòpica/distòpica a pràctiques utòpiques reals (com els exemples de comunitarisme) o teories socials (marxisme, anarquisme etc.) i que, més enllà,

²⁴ En cursiva en el text original.

²⁵ En cursiva en el text original.

²⁶ El subratllat és meu.

²⁷ L'organització més important al respecte és la Society for Utopian Studies (www.utopian-studies.org)

²⁸ SARGENT, L.T. *Op. Cit.* pp. 1-37.

²⁹ "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" també definit i resumit pel propi autor com "social dreaming".

és una predisposició mental inherent a l'ésser humà que "rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo"³⁰ una perspectiva que Jameson reafirma a través dels textos d'Ernest Bloch³¹.

A nivell popular i us comú segueix imposant-se el mot utopia com a societat fictícia en positiu, en l'accepció de fita més alta cap a on aspirar, i utilitzada doncs com a sinònim d'eutopia (un mot que més enllà dels teòrics no es tendeix a fer servir). De fet el diccionari comú defineix utopia com "Concepció d'un ideal irrealitzable"³² una definició que es pot entendre sota matisos negatius en considerar-la impossible, tal com apuntava Robert C. Elliot amb la frase "Utopia has become a bad word"³³ en què el mot utopia es pot utilitzar com a sinònim de bogeria irrealitzable. També, però, s'utilitza sovint utopia en positiu, com la fita més alta cap a on aspirar, i es aquí on s'utilitzaria com a sinònim d'eutopia. Si partim de la base que *Utopia* de Moro és positiva³⁴ (i la majoria de crítics i analistes així ho defensen), s'entén que totes les organitzacions socials ideals nascudes posteriorment (Des de *La ciutat del Sol* i *La Nova Atlantida* a *El año 2000* o *Noticias de ninguna parte*) hagin adquirit aquest terme genèric, que abastaria dins seu el vessant positiu (ideal) en contraposició amb la distopia, sense fer distincions gramàtiques amb els prefixos llatins.

A nivell cinematogràfic cal constatar que actualment el terme utopia no s'utilitza com a forma de catal.logació fílmica en l'àmbit popular³⁵. De fet pocs films serien susceptibles, sota els paràmetres actuals, de formar un cos genèric utòpic i així molts dels films que poden tenir elements utòpics es tendeixen a definir des dels gèneres de l'aventura, el fantàstic o el drama i també molts d'ells

³⁰ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.*p.16.

³¹ Especialment a *El principio de la esperanza* d'Ernst Bloch. (2004. Madrid: Trotta)

³² Diccionari.cat

³³ a ELLIOT, R. (1970): *The shape of Utopia*. p. 84. Chicago: The University of Chicago Press.

³⁴ Es important remarcar aquí que la "positivitat" de les utopies parteix de la intenció de l'escriptor, del seu desig positiu, i no pas del contingut del text, tal com remarca Ladeveze al seu article *De la Utopia clasica a la distopia actual*: "La diferencia entre la utopía y la distopía es sólo axiológica, pero no material, lo que cambian son los juicios del sujeto del discurso no los contenidos del texto" (NUÑEZ LADEVEZE, L. *Op. Cit.*)

³⁵ Ens basem aquí en l'anàlisi de catalogadors fílmics com IMDB o Filmaffinity.

acabant catalogant-se com a distopies³⁶. Aquesta percepció permet suportar l'afirmació de que la distopia és, actualment, un gènere (o almenys un subgènere) cinematogràfic consolidat, consideració que la utopia no ha assolit en l'àmbit fílmic.

Quina serà, doncs, la innovació de Moro? Què fa d'*Utopia* un text influent que assentarà les bases d'un nou gènere? En el text de Moro hi ha múltiples inspiracions i influències (des de *la República* a *La Ciutat de Déu* passant per un potent imaginari de terres imaginades i sobrenaturals) però a *Utopia* es cristal·litzen de tal manera que neixen com un nou text que esdevindrà la consolidació del gènere utòpic, unes característiques bàsiques que es repetiran en posteriors utopies i que també influiran en la distopia, mostrant l'evidència que neix a partir d'aquesta, però que a l'hora també n'és diferent.

2.1. Pautes bàsiques d'Utopia

2.1.1. Feta per l'home.

La *Utopia* de Moro, inspirant-se en *la República* de Plató o la Esparta de Licurg, està pensada com una creació humana, sense cap intervenció divina³⁷ (malgrat els seus habitants tinguin una religió) on les persones s'organitzen sota unes lleis creades per ells mateixos "Todo es por el hombre, para el hombre y desde el hombre"³⁸. La manca del sobrenatural i la màgia serà un tret bàsic del gènere utòpic, fet que el permetrà apropar-se a la ciència-ficció (gènere eminentment racional) i conformar, així, la distopia.

2.1.2. Organitzada.

Les organitzacions utòpiques creades i organitzades pels homes destaquen per una voluntat normativa i autogestionada, on les lleis són creades pels seus habitants i dutes a terme per ells. Moro fuig del que Suvin anomena unomies³⁹: terres sense institucions formals ni organitzacions superestructurals

³⁶ És interessant l'exercici de buscar les opcions de catalogacions de diversos films susceptibles a formar part d'un cos genèric utòpic, tal com preten SANTOS, A. (2017): *Tierras de ningún lugar*. Madrid: Cátedra. (interessant anàlisi de la petjada utòpica al cinema).

³⁷ Sargent (a SARGENT, L.T. *Op. Cit.* p. 27 i següents) destaca dos grans grups d'utopies, les realitzades sense l'esforç dels homes i les que estan realitzades pels homes. Dins dels primer grup trobem les esmentades utopies fundacionals (l'Edèn) o els espais utòpics de l'altra vida i la salvació (El Cel, l'Eliseu, etc.), com també algunes dels espais utòpics imaginats com ara l'Arcàdia o el País de Xauxa

³⁸ SANTIDRIÁN, P.R. (2012): A la introducció d'*Utopia*, Madrid: Alianza. p. 33

³⁹ SUVIN, D. (2010): *Definded by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Bern: Peter Lang AG. p. 40.

de vida comunitària en les que, malgrat tot, pot existir una jerarquia i un ordre dut a terme per éssers aliens als homes (déus, àngels etc.) com el cas de l' Edèn, Xauxa, etc.

Moro focalitza especialment *Utopia* en l'anàlisi de l'organització de la societat utopiana que és, de fet, el nucli dur del llibre i del gènere utòpic i distòpic: mostrar amb un ampli ventall de detalls com viuen els habitants d'aquesta comunitat tot conformant una mirada micro i macro; per una banda, jerarquies socials i normes generals, per l'altra els detalls quotidians, familiars, i el dia a dia de la gent.

Així, en major o menor grau veurem com utopies i distopies posteriors incidiran en mostrar com s'organitza la societat humana presentada, per, a partir d'aquí, efectuar una valoració positiva o negativa i obrir la possibilitat d'actuar en conseqüència i transformar el sistema.

2.1.3. **Realista.**

Dins d'aquesta organització esmentada és on podem aplicar a *Utopia* el concepte de Darko Suvin de Novum, aquell element nou, lleugerament desvinculat de la realitat, però que busca una versemblança creïble per al lector. Moro presenta una societat que "sembla" possible en la seva organització, ja que no inclou ni elements externs de caire sobrenatural o fantàstic (salsitxes que creixen dels arbres com a Xauxa o la presència d'àngels al Paradís) ni alteracions que, de tan radicals, esdevinguin "impossibles" biològics (com per exemple que els utopians tinguin ales o no experimentin el desig). Els habitants d'Utopia són gent normal que "simplement" s'organitzen de forma diferent, tot creant una nova societat. Cal deixar ben clar, però, que malgrat aquesta intenció realista del text utòpic estem davant d'un text amb vocació de ficció, no d'assaig.

Aquesta vocació de realisme serà un important tòpic genèric que no abandonarà la utopia en el seu pas a la distopia. Veurem com a la proto-distopia la vocació realista persisteix, permetent la incorporació de la narrativa científica i per tant del que serà el gènere de la ciència-ficció, gènere, com veurem, des d'on podem entendre la distopia.

2.1.4. Crítica i contextualment vinculada.

Els textos utòpics i distòpics es diferencien radicalment d'altres textos per la seva clara vocació d'anàlisi crític i de denúncia, i en la seva extrema vinculació amb la realitat (el present de l'autor).

En el cas de la *Utopia* de Moro aquesta vinculació es fa evident en el llibre I (per alguns autors anomenat distopia⁴⁰), en què l'autor es posiciona més a prop de l'assaig o la descripció periodística que de la ficció, en descriure la situació sociopolítica de l'Anglaterra en la qual vivia l'autor, tot afegint el seus potents comentaris crítics sobre temes com la pobresa, l'atur, la gana o les desigualtats socials. A Moro, doncs, "Inglaterra le proporciona la materia a partir de la cual se hila (el text d'Utopia)"⁴¹.

Així, malgrat inscriure's en la ficció, el gènere tant utòpic com distòpic no deixarà de tenir una forta vinculació amb el present de l'autor "las utopías no són elucubraciones en el vacío (...) sino que están directamente influidas por las condiciones mentales y materiales de la época y por la condición social de sus autores"⁴², un present contextual que serà abordat des d'una vessant reflexiva, crítica i fins i tot irònica, esdevenint, en paraules de Moylan, un corrosiu verí de la realitat: "a joyous counter-poison and corrosive solvent, to apply to the slick surface of reality"⁴³.

2.1.5. Aïllada.

Malgrat que utopia significa el no-lloc⁴⁴, Moro presenta *Utopia* com una illa "real" i localitzada en els mapes, reforçant així el realisme de la proposta: "el espacio utópico es un enclave imaginario dentro del espacio social real"⁴⁵. Malgrat aquesta accessibilitat, *Utopia* és una comunitat que, per justificar el seu funcionament diferenciat de la resta del món, necessitarà d'un cert aïllament, que es farà físic a través de la distància geogràfica i, especialment, de la forma

⁴⁰ SANTIDRIÁN, P.R. *Op. Cit.* p.25.

⁴¹ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 52 citant a KENDRICK, C. "More's *Utopia* and Uneven development" cit. p. 243-244.

⁴² KELLER, L. (1991): "Distopia, otro final de la utopia" *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Madrid: C.I.S. Número 55. p. 8.

⁴³ MOYLAN, T., BACCOLINI, R. (2003): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge. p. 4. citant a JAMESON, F.

⁴⁴ Paraula grega formada per el prefix u- (no) i -topia (topos=lloc)

⁴⁵JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 31

insular. És el que Jameson anomenarà "tancament utòpic"⁴⁶, és a dir, apartar la comunitat de l'exterior per justificar el seu extraordinari desenvolupament social. Al llarg de l'evolució del gènere utòpic veurem com aquest enclavament insular o llocs geogràficament allunyats però situats al present de l'autor (com el cas de les terres de *Els Viatges de Gulliver*) resultaran insuficients, i donaran pas a un nou enclavament utòpic vinculat al temps: el futur, un crono-espai vinculat totalment a la distopia.

2.1.6. No-acció a-conflictiva

Cal tenir en compte aquí el factor bàsic del conflicte per ajudar a diferenciar la utopia de la distopia. Keller apunta que: "No se debe olvidar que la esencia de la utopía no es mostrar el camino, sino el fin: no trata de describir la vía para alcanzar el objetivo, sino el objetivo mismo"⁴⁷. A partir d'aquí, podem analitzar els textos considerats utòpics i veure que sovint s'apropen més a l'assaig que a la ficció, esdevenint una mena d'assajos ficticials, més que novel·les. Veurem que les utopies tendeixen a una absència de conflicte que mogui a l'acció dels protagonistes, més enllà de l'observació de la "foto fixe" utòpica i el seu anàlisi gairebé científic i antropològic. Cert que podem trobar conflictes interns en els personatges utòpics, des de Hitlodeo d' *Utopia*, a Julian de *El año 2000*, seran observadors sovint carregats de dubtes i de patiment envers la realitat social que observen, però estem parlant com a molt d'un conflicte de caràcter intel·lectual, que no fa passar a l'acció. Fins i tot quan podem trobar petites actuacions (cas de Guilliver als seus viatges, per exemple) aquestes no són rellevants pel conjunt general de l'obra, essent molt més important l'observació, l'anàlisi i la descripció de les societats observades. Sembla, doncs, que l'únic conflicte rellevant del gènere utòpic serà aquell extra-narratiu, el conflicte que l'autor vol generar en el lector a modus de reflexió profunda sobre el món que l'envolta a través de la complexa metàfora de la ficció utòpica.

Partint d'aquesta premissa, es pot entendre l'enorme dificultat de situar el gènere utòpic en el món cinematogràfic, especialment si entenem el conflicte com a base de tota creació dramàtica, i de la immensa majoria de ficció

⁴⁶ JAMESON, F. *Ibidem*. pp. 31 a 38.

⁴⁷ KELLER, L. *Op. Cit.* p.9

cinematogràfica⁴⁸. Així doncs, la pauta narrativa utòpica, basada en la descripció d'un entorn social ideal, sembla quedar-se curta davant la necessitat cinematogràfica d'oferir un entreteniment basat en l'acció i el conflicte. L'element pertorbador, conflictiu, que generarà una base narrativa carregada d'acció es produirà quan les utopies són percebudes per un o més protagonistes com a falses, moment en que es converteixen en distopies.

3. Ciència-ficció.

La sentència de Darko Suvin: "Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but sociopolitical subgenre of science fiction"⁴⁹, ens marcarà un punt de sortida inicial per tal d'establir una triple vinculació: ciència- ficció, utopia i distopia. Seguint aquesta afirmació, el mateix autor s'adona de l'aparent contradicció que sorgeix d'incloure el gènere utòpic dins d'un altre gènere com la ciència-ficció quan la utopia és una forma literària ANTERIOR⁵⁰ a la ciència-ficció:

"Paradoxically, it can be seen as such only now that SF has expanded into its modern phase, 'looking backward' from its englobing of utopia"⁵¹.

La qüestió, però, és que ARA des de la nostra perspectiva actual ens serveix organitzar genèricament la utopia (i la distopia, insisteixo, com a evolució utòpica) dins la ciència-ficció i, anant més enllà, entendre que la distopia ha adquirit un estatus genèric del nivell de la ci-fi. Aquesta premissa coincideix amb les teories genèriques canòniques de Todorov.

"Cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen"⁵².

⁴⁸ Especialment rellevant és l'anàlisi del concepte conflicte en llibres com *Diccionario de creación cinematográfica* (ESCALONILLA, A.S. -2003- Barcelona: Ariel) o *Como convertir un buen guión en un guión excelente* (SIEGEL, L - 2004 - Madrid: Rialp)

⁴⁹ SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses... Op. Cit.* p.61.

⁵⁰ El mot "ciència-ficció" no apareix fins al 1929 inventada per Hugo Gernsback. A principis de segle s'utilitzen altres definicions com: "anticipació científica" o "scientific romance".

⁵¹ SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses... Op. Cit.* p.61.

⁵² TODOROV, T. (1988): "El origen de los géneros" a: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros. p. 38.

De fet, es pot considerar la inclusió de la distopia dins de la ciència-ficció un acte discursiu, seguint el teòric Rick Altman:

"los géneros deben entenderse desde un punto de vista discursivo, es decir, como un lenguaje que no sólo pretende describir un fenómeno concreto, sino que está dirigido por una de las partes a otro, normalmente con un propósito identificable y específico"⁵³.

De nou, doncs, ens trobem amb un ús pragmàtic del gènere distòpic per incloure'l dins de la ciència-ficció, una vinculació que es pot observar tot buscant els punts de trobada en les seves característiques narratives:

3.1. Mirada racional

A diferència del gènere fantàstic⁵⁴ on hi te cabuda el sobrenatural i la màgia, la ciència-ficció necessita fer creïble les seves premisses narratives des d'una perspectiva racional, des d'una òptica versemblant: "simultaneously perceived as not impossible within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the authors epoch"⁵⁵. Aquesta mirada realista/racional també formarà part de les utopies i les distopies. Ja la Utopia fundacional de Moro, buscarà deslligar-se d'entorns utòpics amb tocs màgics o sobrenaturals (com Xauxa o l'Edèn) per cercar una explicació humana i racional a la societat exposada.

3.2. Novum

Concepte creat per Darko Suvin⁵⁶, és aquell element central a partir del qual s'estructura la lògica narrativa d'una obra de ciència-ficció tot creant un "estranyament cognitiu" (un altre terme de Darko Suvin⁵⁷), un concepte vinculat a tot el fantàstic en general, que consistiria a presentar coses familiars sota una aparença estranya. Aquesta aparença estaria marcada per un caràcter racional, en el cas de la ciència-ficció, i en el cas utòpic i distòpic aquest Novum es

⁵³ ALTMAN, R. *Op. Cit.* p. 169.

⁵⁴ Entès aquí en l'accepció anglosaxona de Fantasy. També traduït com gènere de fantasia o meravellós.

⁵⁵ SUVIN, D. *Metamorphoses... Op. Cit.* p.viii (prefacy)

⁵⁶ "SF narration is a fiction in wich the SF element or aspect, the novum, is hegemonic (...) it determinates the whole narrative logic" SUVIN, D. *Defined by a Hollow. Op.Cit.* p.75.

⁵⁷ Encara que el terme novum és originari d'Ernst Bloch i l'estranyament cognitiu de Bertolt Brecht, Suvin els refà i aplica de forma directa a la ciència-ficció.

centraria especialment en les alteracions que donen pas a la creació de societats diverses. De fet el Novum es relaciona amb el concepte del "que passaria si..?." ("What if..?" en anglès), és a dir, crear una hipòtesi en clau de ficció narrativa, una pregunta que permet engendrar un novum i a partir d'aquí un relat.

3.3. **Conflicte i història**

Una de les grans forces de la ci-fi, a partir d'aquesta estreta vinculació amb la realitat, és la de crear un efecte mirall, convertint la ficció en una distorsió de la realitat. A les utopies aquesta distorsió, encara que sovint crítica, esdevé generalment optimista. A les distopies, però, aquest joc de miralls esdevindrà cambra dels horrors, incorporant aquí emocions d'inquietud, de neguit, de por en definitiva, una emoció que relaciona especialment el gènere distòpic amb la ciència-ficció, com a gènere molt vinculat al terror: "La ciencia ficción tiene un género hermano: el cine de terror. Comparte con él su fuerza alegórica, su capacidad de reacción ante las crisis sociales"⁵⁸. O Com ens recorda Sontag "En las películas de ci-fi acechan las más profundas angustias por la existencia contemporánea"⁵⁹.

Així doncs ens trobem davant d'un element clau de la ciència-ficció que adquirirà la distopia com a important tret diferencial de la utopia: el conflicte. La por, el malestar, les angústies, seran tòpics inherents a la ciència-ficció que es mesclaran amb l'univers utòpic i reconfiguraran una nova fórmula que s'anomenarà distopia.

3.4. **Futur**

La ciència-ficció, com a tipus de ficció no realista, molt sovint manipula el temps. La variació temporal, sobretot la que es projecta cap al futur, és una de les marques més recognoscibles del gènere i esdevindrà clau en la distopia, que l'assumirà majoritàriament com a un dels seus tòpics bàsics. Veurem com en el pas de la utopia a la proto-distopia, el que per Moro i els seus continuadors utòpics era espai, per les noves uto/distopies esdevindrà temps. De fet el futur

⁵⁸ SÁNCHEZ, S. (2007): *Películas clave del cine de ciencia ficción*. Barcelona: Ma Non Troppo. p. 16.

⁵⁹ SONTAG, S. *La imaginación del desastre* p.41. a NAVARRO, A.J. Coordinador (2008): *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Valdemar: Madrid.

esdevindrà una mena de crono-espai, al oferir la distància definitiva que un món cada cop més petit no podia oferir: "el nuevo género de la ciencia ficción que ahora registra una naciente percepción del futuro"⁶⁰. Els pioners del gènere ràpidament se sumaran a considerar el futur com el nou espai de la ciència-ficció⁶¹, apareixent tot el subgènere de la "història futurista". Ja sigui a través de la tècnica narrativa del viatge temporal (ja sigui un "dorment" que desperta al futur o una màquina que transporta) o situant els personatges directament en futurs més o menys distants, el futur esdevé el marc idoni on explotar la mescla de por i admiració al concepte de progrés, fet que es donarà especialment al segle XIX. Diversos teòrics del gènere de la ciència-ficció inclouen clarament el concepte de futur en la seva definició del distòpic.

Telotte⁶², per exemple, utilitza una divisió temàtica d'inspiració Todoroviana pel gènere de la ciència-ficció que inclou les temàtiques vinculades amb el DESIG: "Entre esas dos categorías - El jo i l'altre - podemos situar la historia de civilizaciones futuras, de sociedades utópicas o distópicas: unas narraciones que como explica Todorov exploran "la relación del hombre con su deseo" el deseo de un mundo distinto o, sencillamente, de un modo de vida distinto"⁶³

El crític literari Miguel Ángel Moreno, per la seva banda, anomenarà "allò prospectiu" a la corrent de la ciència-ficció on hi tindria cabuda la distopia. El corrent prospectiu, també anomenat "ficció projectiva", té com a eix dominant desenvolupar les "inquietudes ètiques, psicològiques, sociales o metafísicas"⁶⁴ per

⁶⁰ JAMESON, F. *Arqueología... Op. Cit.* p.340

⁶¹ "into an exactly delimited, quantifiable continuum filled with quantifiable things (...) in short, time becomes space" Georg Lukács citat per Suvín, que afegeix: "All existential alternatives, for better or worse, shift into such a spatialized future" a SUVIN, D. (2010): *Definded by a hollow. Op. Cit.* p. 78.

⁶² a TELOTTE, J.P. (2003): *El cine de ciencia ficción*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 20 a 27.

⁶³ *Ibidem.* p. 26. Les altres dues catal.logacions són les temàtiques vinculades amb L'ALTRE. (especialment les narratives vinculades a la figura de l'extraterrestre, la del mutant i la del robot com a elements bàsics de la ficció) i les temàtiques vinculades amb el JO (protagonisme especial per les temàtiques psicològiques i introspectives)

⁶⁴ MORENO, F. A. (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción, poetica y retórica de lo prospectivo*. Álava: Portal Ediciones. p. 118. L'autor divideix la ciència-ficció en tres corrents principals: la primera la prospectiva (ja esmentada), les altres dues serien el corrent vinculat a la ciència-ficció més pulp (de novel·la d'aventures, amb subgèneres com les "monster movies" o les space-operas, i la majoria del gènere superheroic), i el corrent sobretot literari, referint-se al

sobre del sentit de meravella, sorpresa o terror. Una ciència-ficció crítica i amb components intel·lectuals, basada sovint en el replantejament de qüestions socioculturals. La prospecció és un corrent gairebé sempre ubicat al futur, "locus" bàsic des d'on s'aprofundirà en les conseqüències socio-tecnològiques de la societat humana. Dins d'aquest corrent hi haurà (segons Moreno) subgèneres que li són propis com la ucronia⁶⁵, la distopia, la utopia o el postapocalípsi. I també inclouria totes aquelles reflexions psicològiques sobre identitat i memòria.

Finalment elaborem un quadre a tall de resum on es situen diverses ficcions utòpiques i distòpiques sota els paràmetres situacionals, temàtics i contextuals esmentats:

que es coneix com a novel·la científica o en general tota la ciència-ficció "hard". És a dir, històries que prioritzen les explicacions científiques, detallades i estrictes, per sobre de qualsevol consideració estètica, poètica, narrativa o reflexiva. (a pp. 114-123).

⁶⁵ La ucronia és un recurs sovint utilitzat pels escriptors de la ciència-ficció soft (antropològica, sociològica, històrica) en la qual es varia una premissa històrica tot alterant el context notablement i presentant sovint entorns socials distòpics.

Títol	Situació espai/ Temps	que passaria si...?	novum	Conflicte/ acció	fets històric/polítics vinculats
Utopia (Tomas Moro, 1516)	Illa de situació indeterminada	Que passaria si es formés una societat que abolís els diners, la propietat i fos respectuosa i democràtica?	A una illa un grup de persones decideix formar una societat amb normes socials especials que els donarà harmonia i pau.	Conflicte intel·lectual, sense acció.	Reforma Luterana, descobriment d'Amèrica, Renaixement.
1984 (George Orwell, 1949)	Any 1984	Que passaria si la societat anglesa desenvolupés una societat similar a una dictadura comunista?	Un país en estat de guerra ha creat una societat opressiva i infeliç. La llibertat individual és abolida en pro d'una comunitat permanentment controlada.	Rebel·lia enfront sistema opressiu. Intent dels protagonistes de subvertir el sistema.	Conseqüències de la Guerra Civil espanyola, la Segona Guerra Mundial, purgues stalinistes.
El planeta dels simis (<i>Planet of the apes.</i> Franklin J. Schaffner, 1968)	Any 3978	Que passaria si els simis fossin l'espècie dominant del planeta i els humans fossin com animals?	A partir d'un holocaust nuclear els simis són l'espècie dominant del planeta, i han desenvolupat una societat i una ciència pròpies. Els humans han esdevingut animals, caçats i esclavitzats.	Fugida del protagonista .	Vinculat al darwinisme evolucionista, a l'ecologisme i a les teories pacifistes i de drets humans (discriminació racial, etc.)

Títol	Situació espai/ Temps	que passaria si...?	novum	Conflicte/ acció	fets històric/polítics vinculats
Hijos de los hombres (<i>Children of Men</i> . Alfonso Cuarón, 2006)	Any 2027	Que passaria si no hi hagués més naixements?	En un futur proper els humans han perdut la capacitat de procrear. El pessimisme i el caos s'apoderen de la societat.	El primer nadò nascut en molts anys cau en mans del protagonista . Aquest s'uniex a la resistència.	Vinculat a les teories de fertilització, l'envelliment de la població en les societats desenvolupades, a les guerres i els fenòmens migratoris.
Elysium (Neill Blomkamp, 2013)	Any 2154	Que passaria si es crees una estació orbital per als rics?	La creació d'una estació espacial per a rics en un planeta pobre i superpoblat crea un desig i una necessitat dels empobrits habitants de la Terra a accedir als recursos dels rics.	A partir d'una malaltia terminal, el protagonista s'unirà a la resistència per curar-se i finalment ajudar als desamparats .	Vinculat a la superpoblació, les desigualtats socials, la lluita de classes i el fenomen migratori.

Quadre 1

4. **Proto-distopia.**

Jameson comenta "El desarrollo de las formas y los géneros es por lo tanto discontinuo y teleológico al mismo tiempo: cuando uno alcanza su pleno desarrollo (y por definición se agota) la que ocupa su lugar no es la sucesora o epígono sino, por el contrario, una forma marginada y hasta entonces popular que salta en su lugar como un nuevo espacio de desarrollo y evolución formal y artístico"⁶⁶. A partir d'aquí es pot analitzar la distopia com una forma "marginada" que ha pres especial rellevància i popularitat, una forma que no

⁶⁶ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p.396.

desbanca la ciència-ficció, però que ha pres una entitat tan potent i reconeixible que pot considerar-se un nou gènere.

Seguint la pauta del desenvolupament genèric, quan a final del segle XIX i inici del XX la utopia com a gènere s'esgota, la ciència-ficció, gènere menor fins llavors, esdevé el nou gènere capaç d'encarar d'una forma més moderna i contemporània els problemes que la utopia plantejava. Finalment, a aquesta ciència-ficció que hereta les inquietuds utòpiques se l'anomenarà distopia. Una ciència-ficció social, emmarcada dintre el corrent "soft" de la ci-fi, on ciències com la sociologia, la política o la antropologia prenen protagonisme.

Així les obres que es mouen entre la tradició utòpica i la distòpica les anomenarem Proto-distopies (del grec antic *πρωτο*: primer, anterior), moltes d'elles emparades, com veurem, pels mateixos pares de la ciència-ficció, especialment Jules Verne i H.G. Wells que serviran de base pel gènere distòpic. Així, més enllà de la tradició quasi anecdòtica de les "aventures lunars"⁶⁷ (que vincula utopia i ciència-ficció des d'una perspectiva quasi meravellosa i entenent l'espai lunar com a entorn aïllat amb noves societats) les proto-distopies són el moment de xoc genèric entre la utopia i la ciència-ficció, un moment de crisi del gènere utòpic que trobarà en un nou gènere que ficciona sobre el progrés (i que acabarem definint com ciència-ficció) l'embolcall ideal per generar crisàlide, moment de regeneració on s'emmarca la proto-distopia, que renaixerà mutada en la distopia. Un context històric convuls que propiciarà el canvi de percepció entre utopia i distopia, una distopia, com insisteix en el seu estudi Ladeveze, ja present en les considerades utopies: "Lo que en la actualidad se conoce como distopia (...) coincide materialmente con las descripciones de la utopía original"⁶⁸.

Parlem de crisi del gènere utòpic donada principalment pels següents factors:

⁶⁷ Temàtica que es posa de moda especialment al segle XVII amb obres com *Història còmica dels estats i imperis de la Lluna* (1657) de Cyrano de Bergerac, *El hombre en la Luna* (1638) de Francis Godwin o posteriorment *Un viaje a la Luna* (1728) de Murtagh McDermond. Totes elles tendiran més cap a utopies satíriques que no a utopies més "realistes" i planificades com la de Moro.

⁶⁸ NUÑEZ LADEVEZE, L. *Op. Cit.* p. 47

- Desengany de la Revolució Francesa, que donarà mostres clares de la dificultat de dur a terme les utopies i de com aquestes poden fàcilment tergiversar-se i esdevenir distopies⁶⁹.
- Creixent malestar envers el concepte de progrés, una revolució industrial i un sistema capitalista cada cop més evidentment injust, desigual i pernicios per la majoria de la població. "After 1850 the heuristic utopia offered a strength of vision that sought to subvert or at least reform the modern economic and political arrangement"⁷⁰. La crítica al capitalisme, que ja es donava a obres com *El año 2000* o *Noticias de ninguna parte* (que podem considerar les últimes utopies) s'accentua i es crudifica a obres posteriors com *Los 500 millones de la Begun*, *La maquina del tiempo* o *El Taló de ferro* que esdevenen la frontissa entre la optimista societat que presenta la utopia i les pernicioses societats distòpiques.
- Primera Guerra Mundial i posterior auge dels feixismes. Amb més de nou milions de morts, la Gran Guerra no només causarà un brutal impacte físic i geopolític al món, sinó també un greu trasbals emocional i intel·lectual vinculat a la pèrdua de fe en el progrés i, de fet, en la mateixa humanitat. La pèssima gestió del final del conflicte conduirà a un malestar general que s'acabarà traduït en l'auge dels feixismes.
- Revolució Russa. Iniciada al 1917 amb un allau d'esperança, per posteriorment ser convertida, al 1924 amb Stalin, en una dictadura radical i sagnant que, per molts, serà una perversió de la utopia revolucionària inicial. Com resumeix Sargent: "Mentre la guerra provoca una onada de pessimisme, la revolució russa genera grans esperances, seguides d'un ràpid desencant de molta gent (...) la desil·lusió combinada amb el desesper engendrat per la guerra deriva en la creació de distopies modernes"⁷¹

⁶⁹"La revolución francesa proporcionaría el modelo de buena parte del utopismo revolucionario moderno, pero vendría también a representar la mutación de la utopía en distopía" CLAEYS, G. (2011) *Utopia. Historia de una idea*. Madrid: Siruela *Op. Cit.* p.108

⁷⁰ MOYLAN, T. (1986): *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*. New York: Methuen Inc. *Op. Cit.* p. 6.

⁷¹ SARGENT, L.T., (2001): "Tradicions utòpiques". al dossier *Utopia, la recerca d'una soceitat ideal, a l'Avenç*. Número 257 p. 33.

El filòsof Jhon Gray també es suma a apuntalar el descrèdit utòpic que fàcilment esdevé distòpic, remarcant que la utopia es impossible: "Como bien reconoció Jonathan Swift cuando ubicó en el reino de los caballos la única utopía que podía imaginar, la búsqueda de la armonía presupone un modo de vida que los seres humanos no pueden vivir"⁷². Aquest caldo de cultiu històric carregat de pessimisme farà que la utopia, com a gènere, caigui en un "desencant"⁷³ i comenci a perdre força i credibilitat. I, per la seva banda, un nou gènere com la ciència-ficció comenci a posar-se de moda, essent la nova veu capaç d'entendre el canvi de segle, una veu que començarà a esdevenir distòpica. Francescutti farà notar que "Hay en la utopía algo patológico, como señala Ricoeur -una nostalgia por un paraíso perdido, o un lamento regresivo por el útero materno que malogra su apertura a lo novedoso- De ahí su diferencia con la ciencia ficción, un género que prolonga el pensamiento utópico con el retorno a las cuestiones éticas y a la vez lo renueva al abandonar sus armonías estáticas, abriéndose al riesgo y a la exploración de los límites"⁷⁴. Francescutti no li posa nom, però aquest gènere prolongació de la utopia, però a l'hora emmarcat dins la ciència-ficció i que es fa preguntes ètiques (i afegeixo, polítiques i socials) és clarament la distopia, un gènere híbrid que assolirà un caràcter propi més enllà de la utopia i de la ciència-ficció i que pendrà el relleu de la utopia en el segle XX i XXI "El gusto por los planes utópicos, que tanto incremento tuvo en el siglo XIX, parece estar extinguiéndose en nuestros días"⁷⁵

Així doncs, seguint les teories de gènere d'Altman, les proto-distopies poden considerar-se des d'una doble vessant: per una banda un cicle de la utopia, que acabarà esdevenint el gènere distòpic, i per l'altre un cicle del naixent gènere de la ciència-ficció que acabarà esdevenint el que es coneix com ciència-ficció "soft", o ci-fi social, convertint-se en una ciència ficció molt més

⁷² GRAY, J. (2008): *Misa Negra, La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*. Barcelona: Paidós. p. 265.

⁷³ Com bé destaca Claude Magris al seu famós text "Utopia i desencant" MAGRIS, C. (2001): *Utopia i desencant*, al dossier *Utopia, la recerca d'una societat ideal*. revista *l'Avenc*. Numero 257, p. 64.

⁷⁴ FRANCESCUTTI, P. (2004): *La pantalla profética, cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra. p.43.

⁷⁵ BERNERI, M. (1962): *Viaje a través de la utopia*. p. 200. Buenos Aires: Proyección. colección Signo Libertario.

propera que la ci-fi "hard", i que "pretende inducir en nosotros una siniestra familiaridad, como si lo que vieramos perteneciera al presente en que vivimos, como si su mundo fuera una prolongación del nuestro"⁷⁶

5. Distopia

La paraula *distopia* fou utilitzada per primer cop en un discurs polític pel filòsof i economista anglès Jhon Stuart Mill el 1868⁷⁷, a partir d'un joc de paraules tot contraposant-la a utopia i com a sinònim de cacotopia. La paraula distopia no s'imposarà fins força més tard "a finales de los setenta aún seguía disputándose el derecho a determinar ese significado con circunloquios como "utopía pesimista", "utopía invertida", "utopía negativa" "contrautopía" u otros vocablos como "cacotopia".⁷⁸ Sembla que en aquest cas el prefixa grec "-dys" (anormal, dolorós) s'imposa a "-kakos" (dolent, incorrecte), però no tant com una reflexió de sentit, sinó com una simple preferència estètica que quallarà finalment entre teòrics, crítics i públic en general. Més enllà de l'anècdota, és destacable el fet que la paraula neix dins d'un context polític real, i no en l'àmbit literari, tot evidenciant les confluències directes entre ficció i realitat que tenen la utopia i la distopia. També cal destacar, per altra banda, que la paraula apareixerà en el període en què la utopia reprèn la seva força crítica envers el capitalisme⁷⁹ tot fent palès que es necessitava un nou concepte pel que estava naixent, en paraules de Jameson, el mot distopia "obviamente se creó para cubrir una necesidad colectiva palpable"⁸⁰.

Mostrem les definicions de Suvin i Sargent⁸¹ (recordem englobades dins del genèric utopia) del mot distopia.

⁷⁶ OCHANDO, L. (2017): "la distopia neoliberal" p. 98 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁷⁷ Concretament a la Casa dels Comuns un 12 de març, font: DOMINGO, A. (2008): *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.p.23.

⁷⁸ *Ibidem* p.23.

⁷⁹ Amb exemples com *Walden* (del 1854) i *La raza futura* (del 1871) com veurem en l'apartat de proto-distopies.

⁸⁰ JAMESON, F. *Arqueología... Op. Cit.* p.241.

⁸¹ Extretets de SUVIN, D. (2010): *Definded by a hollow. Op. Cit.* i a SARGENT, L.T. (1994): "The three faces of Utopianism revisited". a *Utopian Studies* vòlumen 5 número 1 Pennsylvania: Penn State University Press, pp. 1-37.

1- Suvin: "DISTOPIA: The construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a *radically less perfect*⁸² principle than in the author's community"

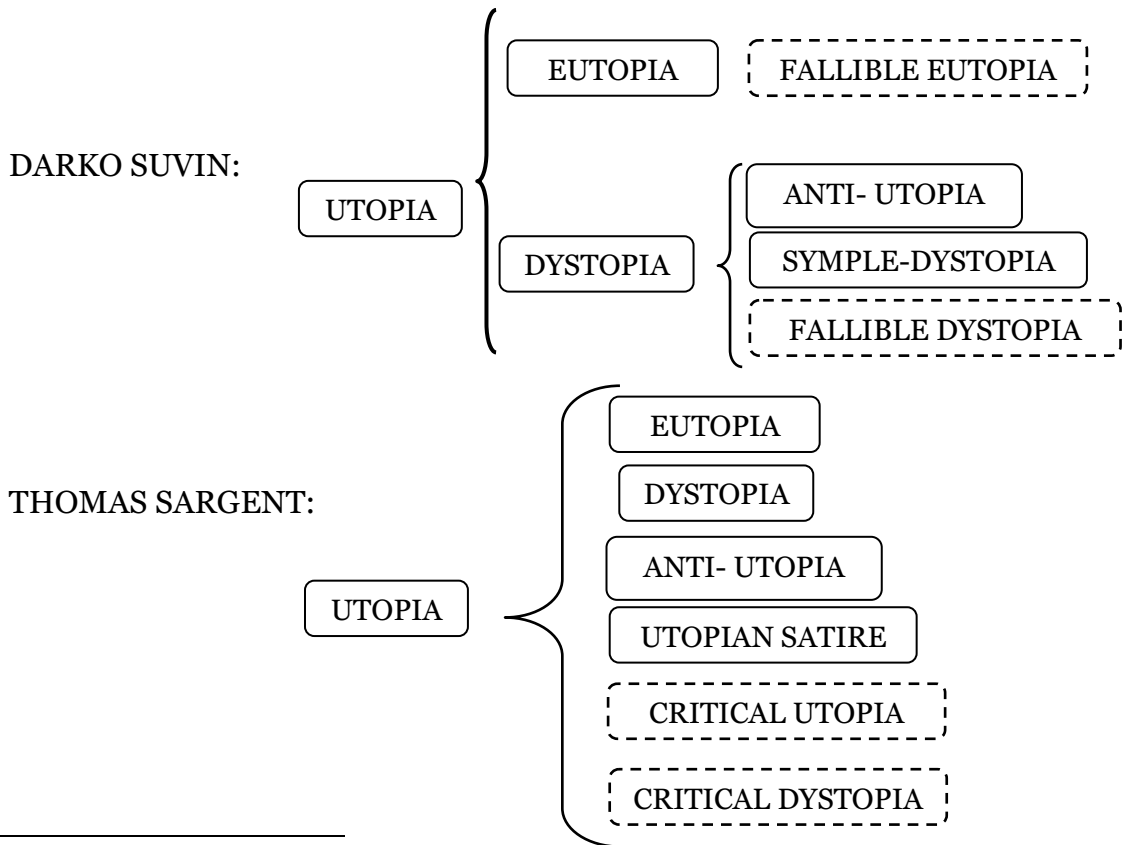
2- Sargent: "DYSTOPIA OR NEGATIVE UTOPIA: A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse⁸³ than society in which that reader lived"

Dins de la definició de distopia Suvin inclou dues divisions:

- *ANTI-UTOPIA*: Una pretinguda utopia que finalment esdevé distòpica "explicitly designed to refute a currently proposed utopia"
- "*SIMPLE*" *DYSTOPIA*: La resta de distopies

I Sargent, per la seva banda, entén el concepte d'Anti-Utopia al mateix nivell que el de Distopia.

En fem un resum gràfic (*Quadre 2*):



⁸² Cursiva en l'original.

⁸³ El subratllat és meu.

De fet un dels punts més "calents" sobre la teoria de la distopia i la utopia està en el terme anti-utopia. Per a alguns autors, com Sargent o Moylan, la distopia "is distinct from its nemesis the anti-utopia (...) are directed ganints Utopia and utopian thought (...) On the other hand dystopia shares with eutopia the general vocation of utopianism"⁸⁴ Des d'aquesta perspectiva la anti-utopia es limita a ser una contra-utopia, una denúncia de la utopia amb una "pasión fundamental por denunciar y advertir contra los programas utópicos en el ámbito político"⁸⁵ (l'exemple més utilitzat com a anti-utòpic és *1984* d'Orwell). L'anti-utopia, doncs, estaria mancada de l'espai d'esperança inherent a la utopia un espai que sí que conté, encara que sovint en una dosi subtil, la distopia. Moylan, probablement l'autor que més ha desgranat el gènere distòpic, destaca que aquest gènere "has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions"⁸⁶, una distopia que, segons aquest autor, quan s'apropa a la negativitat de l'anti-utopisme pren el nom de pseudo-distopia i quan declina cap al seu vessant més optimista i utòpica adaptaria el nom de distopia crítica. Per altre banda, autors com Moreno directament dilueixen la anti-utopia com a sinònim de distopia acabant apostant clarament pel mot distopia; "la distopia se ha convertido en una de los géneros más célebres de lo prospectivo y quizá en uno de sus máximos representantes"⁸⁷.

També un altre punt discutit són els conceptes de distopia crítica i utopia crítica (termes de Sargent) o fal·lible distopia i fal·lible utopia (termes de Suvin) ambdós nascuts a partir del terme d'Utopia crítica, creat pel teòric Moylan, arran de l'anàlisi d'un tipus de literatura de ciència-ficció utòpica/distòpica apareguda als anys 60-70 i que es basaria en: "(...) the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these text reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream"⁸⁸. És a dir, una utopia amb un component autocrític, però mantenint l'esperança. Bàsicament serà el que l'autora Margaret Atwood anomenarà "disutopies": "distopia és una etiqueta molt àmplia (...) les

⁸⁴ MOYLAN, T. BACCOLINI, R. *Op. Cit.* p.5.

⁸⁵ JAMESON, F. *Arqueologias... Op. Cit.* p. 242. Jameson també diferencia anti-utopia de distopia.

⁸⁶ MOYLAN, T. (2000): *Scraps of the Untainted Sky. Science fiction. Utopia. Dystopia.* Colorado: Westview Press. p.188.

⁸⁷ MORENO, A. *Op. Cit.* p.248.

⁸⁸ MOYLAN, T. BACCOLINI, R. *Op. Cit.* p.2.

distopies sempre contenen una utopia al seu interior, una cosa que ha funcionat molt malament. I al revés, totes les utopies contenen distopies (...) Les meves disutopies -les anomenarem així, amb aquesta paraula inventada, perquè mostren les dues cares del fenomen- succeeixen al món real, no en bars de marcians. Per això dic que faig ficció especulativa i no pas ciència-ficció ni fantasia"⁸⁹. Atwood, doncs, condensa la utopia i la distopia en un sol terme, un mot que capta, amb especial força i claredat l'ambigüitat en què sovint es mouen la distopia i la utopia, tot desfent-se en el procés de la vinculació amb la ciència-ficció.

Com es pot veure, el debat continua obert, però sembla innegable que hi ha hagut una mutació de la utopia, una transformació evolutiva. En paraules de Saldias "se trata de un segundo ciclo de la utopia, que replica de forma consistente el mismo movimiento original desde la eutopia a la distopia con la llegada de la modernidad"⁹⁰, cicles i transformacions que confirmen les ja comentades teories genèriques de Rick Altman en que "la constitución de ciclos y géneros cinematográficos es un proceso sin principio ni fin"⁹¹.

5.1. Cinema i literatura en el naixement de la distopia

Serà rellevant, però, deixar clara una certa diferència entre literatura i cinema en el naixement de la distopia, ja que s'han de tenir en compte diferències en els recorreguts genèrics de la distopia depenent del format artístic on es desenvoluparà.

En la literatura, el gènere utòpic, per la seva tradició i consideració, tindrà una forta influència en la distopia, influència que rebrà també de la ciència-ficció, que genèricament l'empararà a finals de segle (les que anomenarem proto-distopies).

Per la seva banda, al cinema ens trobarem que no existeix una tradició de gènere utòpic, i que la distopia neix emparada essencialment sota el gènere de la ciència-ficció, consolidat a partir dels anys 50.

⁸⁹ "Sexe amb robots a Las Vegas" entrevista a Margaret Atwood a *La Vanguardia* (20 Novembre 2016. p. 60.)

⁹⁰ SALDIAS, G. *Op. Cit.* p.10.

⁹¹ ALTMAN, R. *Op. Cit.* p. 98.

De fet serà important remarcar com la organització d'un seguit de textos fílmics dins d'un gènere anomenat distòpic neix gràcies a la paral·lela consolidació del gènere distòpic dins de la literatura, primer terreny on la organització distòpica comença a ser utilitzada, sobretot a partir dels anys 60 i 70, al reobrir-se un debat sobre un tipus de narracions (la majoria nascudes dins del catàleg de la ciència-ficció) que re-qüestionen nocions utòpiques i que acabaran per prendre el nom de distopies⁹².

El terme distopia, però, s'afiançarà definitivament a principis del segle XXI en un procés de popularitat en que treballaran conjuntament tant la literatura com el cinema, influint ambdós en el patrimoni popular cultural actual (recordem que fins al 2013 no apareix al diccionari general de la llengua espanyola i, de fet, encara no apareix al diccionari català⁹³). Un treball conjunt en el que cal remarcar especialment l'àmbit cinematogràfic, per la seva capacitat, en general superior a la literatura, de popularitzar massivament temàtiques i conceptes. Com deia Ballard: "A pesar de nuestro esfuerzo heroico no es la palabra escrita sino el cine el que ha definido las imagenes de ci-fi en la imaginación del publico"⁹⁴

Veiem en aquests dos quadres el doble recorregut genèrics de la distopia (seguint la pauta marcada per Altman) segons el seu origen literari i cinematogràfic:

⁹² Teòrics com Kingsley Amis, al 1966, reflexionen dins l'àmbit de la ciència-ficció sobre el que ara podem anomenar distopies però encara amb el nom d'utopies, al que afegeix adjectius com "utopia nociva" a AMIS, K. (1966): *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.

⁹³ A data agost 2019 el diccionari.cat només inclou el terme distòpia (amb accent) des de la patologia, que defineix com a "Situació anòmala d'un òrgan".

⁹⁴ BALLARD, J.G. (2008): "Guia del usuario para el nuevo milenio" p. 111. a NAVARRO, A.J. (coord.) *Op. Cit.*

LITERATURA				
<i>Gènere d'origen 1</i>	<i>Gènere d'origen 2</i>	<i>Subgènere/cicle (opcions de noms/adjectivació)</i>	<i>Nou gènere</i>	<i>Nous Subgèneres</i>
Utopia	Ciència-ficció	<ul style="list-style-type: none"> • utopia invertida • utopia pesimista • contrautopia • anti-utopia • Utopia científica 	Distopia	<ul style="list-style-type: none"> • Distopia crítica • Disutopia • Distopia satírica

CINEMA			
<i>Gènere d'origen</i>	<i>Subgènere/cicle (opcions de noms/adjectivació)</i>	<i>Nou gènere</i>	<i>Nous Subgèneres</i>
Ciència-ficció	<ul style="list-style-type: none"> • Ciència-ficció Soft • Ciència-ficció especulativa • Ciència-ficció prospectiva • Ciència-ficció distòpica 	Distopia	<ul style="list-style-type: none"> • Postapocalípsi • Ciberpunk • Distopia feminista • Distopia humorística

Quadre 3

A nivell pràctic, i per concretar, sembla que és indubtable que el mot distopia té un consens ampli tant d'utilització teòrica com popular, especialment en l'àmbit de la literatura i el cinema, on ha esdevingut un tòpic amb dret propi que gaudeix de la seva pròpia evolució i ramificació, i en el qual es poden entendre dins seu des d'utopies satíriques fins a anti-utopies o distopies més optimistes. De fet la distopia és utilitzada com a (sub)gènere de la ciència-ficció,

tant en la catalogació literària com en la cinematogràfica, com demostren meta buscadors fílmics com IMDB o Filmaffinity o llistes populars com Wiki List:

Base dades llista	Anys 20- 30	Anys 40-50	Anys 60-64	Anys 65-79	Anys 80	Anys 90	Anys 2000- 2010	Anys 2011- 2018	TOTALS
FILMAFFINIT Y ⁹⁵	2	2	2	25	20	35	56	144	286
IMDB ⁹⁶	2	5	6	53	61	74	104	174	479
WIKI LIST ⁹⁷	3	6	5	28	24	27	57	41	191

Quadre 4

RECERCA BASE DE DADES I LLISTES POPULARS (Quadre 4)

Recerca sota el concepte genèric DISTOPIA a dos populars bases de dades fílmiques (Filmaffinity i IMDB) i una popular web de recerca que elabora llistats creats pels usuaris (wikipedia)⁹⁸.

El quadre mostra principalment el nombre de films i sèries considerats distòpics agrupats per anys.

En aquest quadre podem observar:

1- Increment exponencial de la catal·logació distòpica a partir de l'any 65 sense deixar de créixer.

2- Cal tenir en compte les diverses omissions i també l'excés d'inclusió, especialment de Filmaffinity i IMDB. El cas de la llista de wikipedia es més conservadors i exclou molts títols dels subgèneres del postapocalípsi i el ciberpunk en el llistat.

3- També cal destacar el fet que quan un concepte es posa de moda, tendeix a augmentar la facilitat de catalogar-lo, fet que es pot apreciar sobretot a partir de l'any 2000 fins al 2018.

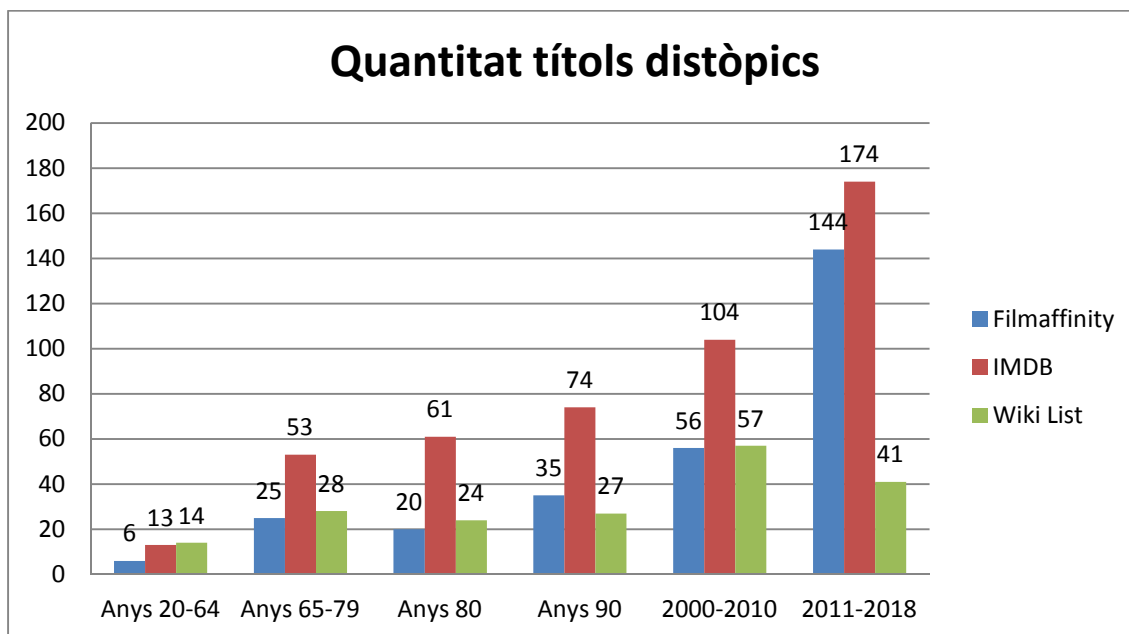
⁹⁵ Inclou llargmetratges, series i tv movies

⁹⁶ En la seva recerca inclou varietat de formats audiovisuals. Aquí hem inclòs només: llarmetratges, series de tv i mini-series

⁹⁷ Només inclou llargmetratges

⁹⁸ Recerca efectuada a Novembre 2018

Re-el·laborem el llistat quantitatiu de títols considerats distòpics amb la següent gràfica per tal de fer visualment més evident el seu creixement exponencial (Quadre 5):



Quadre 5

Concretament en l'àmbit audiovisual el terme distopia no només s'inclou en bases de dades, sinó que les mateixes plataformes d'streaming de Netflix o HBO inclouen un apartat de distopies en el seu catàleg, demostrant així la popularització del terme en qüestió⁹⁹.

A nivell fílmic cal, finalment, considerar que si bé acceptem que la primera edat d'or de la distopia fou als anys 70 (essencialment pel que fa al nombre de títols vinculats al gènere) cal de nou matissar la mirada, i tenir en compte que la catalogació genèrica distòpica es realitza des del nostre present i no als anys 70, on el terme distopia pràcticament era inexistent, i on la majoria de films que ara poden considerar-se distopies, formaven aleshores part de la catalogació genèrica de la ciència-ficció (en la seva gran majoria).

Així, una de les diferències radicals de la que anomenarem segona edat d'or distòpica (vinculada al terme de neo-distopies) estarà no només en reafirmar de forma contundent el gènere distòpic (amb un gran nombre de títols

⁹⁹ A data: Octubre/Novembre 2018.

i amb noves exploracions temàtiques i de tòpics dins del gènere) sinó també en el fet que el terme distopia ja s'utilitza d'una forma general, tant a nivell popular com a nivell acadèmic, per definir tot un seguit de textos amb elements comuns.

Tampoc el ciberpunk i el postapocalípsi, que nosaltres analitzem des d'una mirada distòpica, no van ser en els seus orígens considerats distòpics, sinó més aviat un tipus subgèneric de ciència-ficció. És interessant constatar, però, com ambdós subgèneres apareixen actualment sovint catalogats com a distòpics, essent una prova més d'aquest ús pragmàtic dels gèneres, un ús que nosaltres també utilitzarem al analitzar-los sota paràmetres distòpics.

5.2. Característiques de la distopia.

Efectuarem seguidament un compendi dels tòpics de les distopies; trets narratius, personatges, i temes que es repeteixen amb diverses variacions en el que podem considerar el cànon distòpic. Algunes d'aquestes característiques deriven, com dèiem, dels tòpics utòpics (ja vistos a l'apartat 2.1 de la primera part) i d'altres de la ciència-ficció (temporalitat, acció/conflicte etc. -ja vistos a l'apartat 3 de la primera part-).

Desglosem-ne, doncs, les característiques bàsiques:

5.2.1. Acció i conflicte

Malgrat hem de considerar els textos utòpics i també distòpics com a ficcions de forta càrrega ideològica i fins i tot política ("la utopía siempre ha sido una cuestión política"¹⁰⁰) cal tenir en compte una diferència essencial entre utopia i distopia, que rau sobretot en l'acció i el conflicte. Així, si en la utopia es tendeix a la no-acció, als textos distòpics l'acció és la clau de posicionament dels protagonistes envers el sistema, el nucli narratiu carregat de conflicte. Veurem que ja sigui optar per la fugida o enderrocar el sistema per transformar-lo, el protagonista distòpic no es limita a la contemplació (més o menys crítica) del seu entorn, sinó que actuarà. Així doncs la distopia conté, en essència, un posicionament crític molt més accentuat que a la utopia ja que, per començar, s'enfronta a una societat negativa i hostil que farà reaccionar al/s seu/s

¹⁰⁰ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 7.

protagonista/es:"the "dystopian citizen" moves from apparent contentment into an experience of alienation following by growing awareness and then action that leads to a climatic event that does or does not challenge or change the society"¹⁰¹.

És important constatar que aquí la distopia es pot considerar com una evolució utòpica "que passa a l'acció", entendre que quan el gènere utòpic esdevé innocent, naïf i estèril, la distopia agafa el relleu amb un discurs molt més crític i potent, amb aspiracions a repensar (i canviar a través de la ficció) l'aparent utopia (clara distopia) on vivim: "La mirada distòpica no es la mirada eufòrica de la utopía regocijándose en lo que está por venir, es la mirada turbia alcanzada por las sobras que arroja el futuro, condenada a hacerse consciente en las penumbras"¹⁰²

5.2.2. Felicitat vs. llibertat.

La felicitat enfrontada a la llibertat serà la dicotomia temàtica clau per entendre moltes distopies, dos conceptes que esdevenen topics al gènere. "El món utòpic sempre es fonamenta en la igualtat, mai en la llibertat ni tampoc en la justícia"¹⁰³. El gènere distòpic tendirà a associar sovint la felicitat amb la uniformitat i la manca de conflicte, i sovint en la felicitat d'uns pocs (l'elit) per sobre d'una majoria (encara que l' elit cregui estar fent el millor per al poble). La felicitat es contraposa a una llibertat que, si per l'status quo significarà caos i anarquia, pel protagonista (i el grup dissident) esdevindrà vital reivindicació. Així es pot establir el paral·lelisme entre Felicitat = Sistema/Comunitat i Llibertat= Individuu, uns paral·lelismes que sovint es veuràn qüestionats, tot mostrant la seva enorme gamma de grisos.

Des de sistemes brutalment controladors (on el mateix concepte de felicitat es difícilment defensable) com a *1984*, *Fringe* o *V-de Vendetta*, a sistemes que opten per l'alienació a través de l'entreteniment i les drogues a l'estil d'*Un Món Felic*, *Matrix* o *Ready Player One*, la distopia ha debatut constantment entre els dos conceptes. Però si la majoria de distopies dels 70

¹⁰¹ MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky*. Op.Cit. p. 148.

¹⁰² DOMINGO, A. *Op. Cit.* p. 346.

¹⁰³ TOURAINE, A. (2001): "La societat com a utopia" al dossier *Utopia, la recerca d'una societat ideal*. a *l'Avenç*. Número 257, p.36

aposten per un cant a la llibertat per sobre de tot (*La fuga de Logan*, *THX 1138*, *Fahrenheit 451*) el gènere, especialment a partir de la disutopia literària dels 60-70, ha tendit a qüestionar aquesta dicotomia i buscar els múltiples matisos amagats en ambdós conceptes i l' enorme dificultat de dur-los a terme. Així veurem des de la necessitat d'una destrucció brutal i un començar de zero (*Trencaneus*) al ressorgiments de sistemes que, en nom de la llibertat, tornen a assumir tendències distòpiques (*Los juegos del hambre*, *Westworld*, *Divergente*) o la impossibilitat de crear sistemes que facin feliç a tothom (*The Walking Dead*).

Sigui com sigui el concepte sempre farà al·lusió a un tema bàsic de la distopia: La relació entre l'individu i la societat, una relació sempre (en la distopia) conflictiva.

5.2.3. Temps: futur.

La majoria de les distopies s'emmarcaran en un temps futur, el futur d'una humanitat extrapolada a partir del present de l'escriptor/lector. L'especificació temporal pot establir anys concrets (*La fuga de Logan*: 2274, *Soylent Green*: 2022, *Blade Runner*:2019, o les més recents *Elysium*,:2154, o *Hijos de los hombres*: 2027), o una situació indeterminada però futura, com *Brazil*: "En algun lugar del siglo XX", o obres (*Nosaltres*, *Fahrenheit 451* o *Metrópolis*) en les que es pot establir una localització temporal futura ja sigui per les seves al·lusions al passat (un passat dels personatges que és el futur de l'autor/lector "como si se tratara de algo póstumo y colectivamente recordado"¹⁰⁴) o per l'evident posada en escena futurista que mostren.

Enfront dels viatges d'un Moro o un Swift, dels "despertars" de Bellamy o Morris, o del viatge en màquina del temps de Wells, la distopia establirà com a pauta quasi obligatòria el fet de submergir al lector directament en el futur distòpic: "the protagonist (and the reader) is always already in the world in question, unreflectively immersed in the society"¹⁰⁵, immersió que al cinema distòpic sovint es fa evident en forma de seqüències situacionals a l'inici del film

¹⁰⁴ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p.343. Jameson destaca aquest estrany joc cronològic que permet la ciència-ficció.

¹⁰⁵ MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky. Op. Cit.* p.148.

que mostren l'entorn, la vida quotidiana i certs elements d'organització dels ciutadans distòpics.

Com veurem, la tendència general en la neo-distopia serà alterar un xic aquest paràmetres tot observant una reducció de l'escala temporal en la societat futura presentada, fet que ja va detectar Amis i que la neo-distopia aguditza "Si hace veinte años las sociedades autoritarias estaban indefectiblemente situadas en Venus, o en el siglo XXX, los autores ahora tienden a localizarlas en la Tierra y en los próximos 100 años"¹⁰⁶. Així, l'any 802.701 de *La Màquina del temps* (més de 800.000 anys de diferencia des del 1895) s'anirà reduint fins als 36 anys de diferència entre el moment en que fou escrita i el futur imaginat de *1984* (1929-1984), o de *Blade Runner* (1982-2019) i ja dins la neo-distopia fins els 18 anys de *Trencaneu* (2013-2031) o molts dels episodis de la sèrie *Black Mirror* de futur indeterminat però inquietantment presentistes.

5.2.4. Lloc: Ciutat.

La majoria de distopies es produiran a la Terra, tot mostrant una preocupació sobre les eco-conseqüències de les accions humanes. Afinant el zoom geo-localitzador, és important destacar que dins del planeta Terra la majoria de les distopies es situaran en aquells entorns on es donen més mescles culturals i contrastos econòmics, socials i polítics, allà on hi ha més concentració d'habitants i, per tant, potencialment, més problemes: les ciutats, "simbología i analogía (...) de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos"¹⁰⁷ o com va dir Rousseau "Las ciudades son el abismo de la especie humana". L'espai arquitectònic, ja des de Moro o Campanella, ha estat bàsic a l'hora de definir una societat, ja sigui ideal/utòpica o perjudicial/distòpica. La forma dels edificis, la ordenació de la ciutat, la maquinària que es mou a través d'ella, tot en seran elements clau per descriure com s'organitza la societat futura, un ús pràctic que les distopies explotaran sobretot en formes de control i organitzacions jeràrquiques tot vinculant arquitectura i organització social: "los

¹⁰⁶ AMIS, K. *Op. Cit.* p.91.

¹⁰⁷JAMESON, F. (2005): *El postmodernismo o la logica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. p. 97.

proyectos arquitectónicos són respuestas a un problema que es en última instancia sociopolítico"¹⁰⁸.

Des de les ciutats de vidre transparent de *Nosaltres*, a les megalòpolis de neons del ciberpunk passant per les ciutats subterrànies, hi haurà múltiples opcions per mostrar l'entorn arquitectònic on es mouen els ciutadans distòpics, distopies "cuyos infiernos són generalmente urbanos"¹⁰⁹ i que es podrien resumir en:

a) Urbs atapeïdes, insalubres i caòtiques

Des dels entorns tecnoferralla del ciberpunk al caos postapocalíptic, passant per les ciutats massificades i contaminades (*Soylent Green* o *Edicto Siglo XXI: Prohibido tener hijos*) o les faveles brutes i mig destrossades d'*Elysium*.

b) Urbs estèrils i ordenades

Aparença harmònica d'utopia que sovint incorpora la tecnologia i l'arquitectura com a eines per organitzar/controlar la població. Des del blanc radical de *THX 1138* a la ciutat de disseny ordenat de *Gattaca* o *Equals*.

c) Urbs hiper-aïllades.

L'aïllament radical en forma de ciutat, normalment construïdes per qüestions de supervivència, però que propiciaran un més senzill control de la població. Des de la subterrانيتat de *La vida futura* o *City of Ember: En busca de la luz*, a les ciutats cupulars presentades a *La fuga de Logan* o *Zardoz* o entorns aïllats que separen les ciutats distòpiques de Zones Prohibides a través de contundents murs com *Wayward Pines* o *Divergent*.

¹⁰⁸ ŽIZĚK, S. (2010): *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal. p. 257. L'autor inclou tot un capítol sobre l'arquitectura com a element social "Interludio III El paralaje arquitectónico" pp. 255-291.

¹⁰⁹ AMIS, K. *Op. Cit.* p.94.

d) Urbs irreals i virtuals.

Tendència especialment destacable dins la neo-distopia. Des dels entorns de falsedat i posada en escena com *El Show de Truman* o *Westworld* a entorns virtuals i digitals com *Matrix*, *Ready Player One* o *San Junipero*.

e) Urbs amb divisió classista

També es crearan espais que separaran radicalment les classes socials, des de la subterranieta obrers-rics de *Metrópolis*, a les ciutats/districtes a *Els jocs de la fam*, les zones de temps a *In Time* o els metafòrics vagons a *Trencaneu*, una tendència d'entendre l'espai urbà com a vehicle de control i separació de classes: "Es inevitable que la ciudad se convierta en reflejo de la distopía, porque la construye el poder"¹¹⁰

5.2.5. Personatges

Un cop ubicades les coordenades espai/temps, analitzarem quins són els personatges claus de la distopia. De fet la focalització bàsica en un protagonista principal ens donarà també la clau de les principals fases narratives del gènere distòpic.

5.2.5.1. Protagonista

El protagonista principal de les primeres distopies clàssiques serà un home (occidental blanc, per més dades) que forma part activa de la societat distòpica en la que viu (que per ell és utòpica) en professions molt inserides en l'estatus de la societat que representa: el psicòleg Alfa-plus d'*Un món feliç*, el bomber de *Fahrenheit 451*, el fill del patró de *Metrópolis* o els buròcrates Sam de *Brazil* o William a *Code 46*, tots ells representants de la posició benestant de l'elit, personatges tipus, com comenta Amis, que "proporcionan al lector un punto de referencia y una tranquilidad suplementaria"¹¹¹. Però aquest

¹¹⁰GOROSTIZA, J. (2017): "Visiones del espacio urbano" p. 154 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

¹¹¹ AMIS, K. *Op. Cit.* p. 119.

personatge aviat començarà a qüestionar-se la seva professió i en general la societat aparentment perfecte i feliç que l'envolta. És el moment de la "falsa utopia" ("utopian fake"¹¹²), en que el protagonista s'adona que l'aparent utopia on vivia és una falsedat, fet que guarda una estreta relació amb la crisi burgesa present durant l'aparició de les primeres distopies (i, per tant, en els primers questionaments de la societat que ha construït), on "El fascismo y el bolchevismo estan de acuerdo en considerar al burgés como un cadáver viviente"¹¹³

A les neo-distopies, però, l'origen social del protagonista ha tendit a variar. Reflex de la recent crisi de 2001 (on s'han vist vulnerades les classes mitjanes que sovint s'han convertit en baixes), el nous protagonistes distòpics tendeixen a pertànyer directament a les classes marginals, classe on es veu especialment reflectit l'espectador mig que veu, cada cop de forma més evident, els enormes contrastes de classe rics/pobres de les nostres societats actuals: Max, d'*Elysium*, treballador precari dels suburbis de les faveles, Curtis, de *Trencaneu*, desfavorit membre de l'últim vagó del tren, o Catniss, de *Els jocs de la fam*, habitant d'un dels districtes més pobres dels 12 que conformen Panem, seran els nous protagonistes distòpics.

Ambdós protagonistes, elit o desheretat, viuran igualment un moment de "despertar" on reaccionaran envers el sistema. De fet tots ells passaran per les diferents fases del protagonista distòpic proposades per Moreno¹¹⁴:

a) Acceptació del sistema.

En la visualització del procés del protagonista, aquest comença acceptant el sistema, ja sigui des d'una acceptació alienada de (pseudo) felicitat (normalment si pertany a les classes mitjanes), o una acceptació resignada davant de la coerció estatal (la tendència quan el protagonista pertany a les classes desfavorides).

¹¹² terme utilitzat per Darko Suvin al capítol "Living in Fantasyland. Dystopia, also Fake Utopia and Anti-Utopia" a *Defined by a Hollow. Op. Cit.* p. 222.

¹¹³ HAUSER, A. *Op. Cit.* p. 486.

¹¹⁴ a MORENO, A. *Op. Cit.* p. 291.

b) Estupefacció al tenir una ruptura d'esquemes socials.

L'estupefacció vindrà donada per un element extern proporcionant el coneixement i/o visió d'un fet que subverteix els esquemes ètico-morals del protagonista, ja sigui a partir d'un seguit gradual d'esdeveniments o un fet radical que serà la gota que fa vessar el vas (normalment els protagonistes inicialment pro-sistema necessitaran més temps). L'estupefacció serà el moment clau en que el protagonista variarà la cosmovisió del sistema social on viu; des de la visió del patiment obrer de Fedrer a *Metrópolis* al descobriment de classes socials pobres a *Una vida a lo grande*, passant per la lectura d'un llibre a *Fahrenheit 451*. De fet dins d'aquesta estupefacció hi pot jugar un paper important un altre personatge que l'ajudi a veure la nova realitat (generalment una partner femenina, el millor amic del protagonista o algun familiar). De fet aquest "despertar" (i més si està esperonat per una dona) te moltes connotacions bíbliques, essent el protagonista un Adam que, després de mossegar la poma, ja no veu el paradís sota una mirada utòpica.

c) Moments d'aclimatació.

Readaptació mental del personatge envers el sistema. Moment en que d'alguna manera abandonarà el seu anterior món i prendrà les decisions prèvies a l'acció envers el sistema ja vist com a negatiu.

d) Rebel·lia.

El moment d'enfrontar-se al sistema serà compartit per tot tipus de protagonista distòpic ja que, com dèiem, l'acció forma part inherent al gènere. Les més utilitzades seran la fugida desesperada del sistema o bé un enfrontament directe per canviar-lo/destruir-lo. La primera opció, molt utilitzada a les distopies els anys 70 (*THX 1138*, *Fahrenheit 451*, *Edicto siglo XXI*), perdrà força davant de l'enfrontament contra el sistema, l'opció més utilitzada a la neo-distopia, molt més conscient de la necessitat d'un canvi radical.

e) Sublimació final (positiva o negativa).

Seguint les pautes marcades per la rebel·lia, a la fugida normalment l'acompanya una sublimació positiva, un nou començament individual. Per altre

banda, les distopies on el personatge s'enfronta al sistema poden oferir finals diversos, des de clarament negatius (cas de Wilson a *1984*) a positius (com Logan a *La Fuga de Logan* o *City of Ember*), oferint també l'opció messiànica de l'heroi que dóna la vida pel seu poble (Max a *Elysium* o Neo a *Matrix*)

Així, seguint l'estela de l'anàlisi de Schäfer¹¹⁵, el protagonista adquireix les essències de l'heroi outsider del romanticisme, començant a qüestionar-se la societat on viu, descobrint l'engany perpetrat pels poders fàctics i esdevenint un inadaptat que es mou entre l'alienació i la reacció de resposta activa envers l'entorn social. Aquesta actitud el lliga, doncs, a una essència tràgica que impregnarà les distopies "como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior"¹¹⁶, així com una essència mitològica vinculada a l'heroi transformador "la acción del héroe es un continuo quebrar las cristalizaciones del momento (..) El dragón que debe ser muerto por él es precisamente el monstruo del status quo"¹¹⁷.

5.2.5.2. **Secundari(a)**

La figura de la dona, encara que últimament ha pres un paper més protagonista (com analitzarem més endavant) sempre ha tingut un rol rellevant en les distopies, essent una secundària imprescindible en el periple de l'heroi distòpic, mostrant les evidents influències del romanticisme en la composició de la distopia així com de la mitologia, on la dona sovint esdevé l'esperó definitiu cap a l'aventura transformadora: "La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse (...). La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial"¹¹⁸. Una dona que, com comentàvem, remet també a l'imaginari cristià en la forma d'una Eva temptadora que, malgrat tot, obre la ment del protagonista masculí a noves maneres d'entendre el món que l'envolta.

¹¹⁵ SCHÄFER, M. (1979): "The rise and fall of antiutopia: Utopia, Gotic Romance, Dystopia" a *Science Fiction Studies*. número 19, vol. 6, part 3.

<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/sch%C3%A4fer19art.htm>

¹¹⁶ ARGULLOL, R. (2008): *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado. p. 350.

¹¹⁷ CAMPBELL, J. (2005): *El héroe de las mil caras*. Mexico: Fondo de Cultura Económico. p. 300.

¹¹⁸ *Ibidem*. p. 110.

Des de Júlia a *1984*, passant per Clarisse a *Fahrenheit 451* o la benvolent Maria de *Metrópolis* arribant fins a moltes de les noves distopies (*L'illa*, *Elysium*, *Una vida a lo grande*, *The Walking Dead* etc.) trobarem la figura de la dona com a secundària clau. Moltes d'elles seran "lolitas antisistema"¹¹⁹ que representaran també un amor i un sexe alliberadors enfront de societats repressives i despersonalitzades, dones que poden agafar també aires de perillosa femme fatale, que en la seva lluita antisistèmica no dubtaran en utilitzar al protagonista pels seus fins.

Com veurem a la neo-distopia, el paper de la dona ha tendit a variar radicalment, abandonant l'estatus de secundària i adquirint papers principals, no només de protagonista, sinó fins i tot d'antagonista, posant de rellevància la figura femenina en rols que en la distopia, fins als anys 70, estaven reservats quasi exclusivament a la figura masculina.

5.2.5.3. Antagonista

Si bé realment en el gènere distòpic el veritable antagonista és la mateixa societat, aquesta tendirà a ser particularitzada en un personatge concret que representarà el sistema. Així, agafant la òptica mítica-psicoanalítica de Campbell¹²⁰, sovint l'antagonista és un ogre-tirà abstracte que representa l'*status quo* patriarcal, abstracció evident en exemples com el Gran Germà de *1984*. Els principals antagonistes distòpics, però, prendran dues formes bàsiques: El robot i l'elit.

a) El robot:

Màquines, entitats/robot que representen la màxima racionalització i carència d'emoció del governant distòpic i el sùmmum del perill de la tecnologia a la societat, tot portant fins l'extrem la temàtica bàsica de la por a la tecnologia de la ciència-ficció. El Pensador (*La fuga de Logan*), el Tabernacle (*Zardoz*), AUTO (*Wall-E*), Alpha 60 (*Lemmy contra Alphaville*) o l'Arquitecte (*Matrix*) en seran alguns exemples, molts d'ells

¹¹⁹ DOMINGO, A. *Op. Cit.* p. 70.

¹²⁰ "el trabajo del heroe es exterminar el aspecto tenaz del padre (el dragón -...- el rey-ogro)" CAMPBELL, J. *Op. Cit.* p. 313.

sota el deute de l'influent Hal de *2001 una odissea espacial*¹²¹ i posant de relleu el concepte de màquina hiper-controladora (i sovint multi-pantalla) de moltes societats distòpiques.

b) L'elit:

La tendència general des de la ci-fi dels anys 80, amb el ciberpunk i fins arribar a l'actualitat (en que s'ha accentuat), ha estat la d'oferir els antagonistes com l'elit social, la classe política i empresarial que ostenta el poder. Des de polítics com el president Snow de *Els jocs de la fam* o el Líder de *V de Vendetta*, a empresaris com Lamar Burgess de *Minority Report* o l'amo de la macro companyia Tyrell Corp a *Blade Runner*. Amis ja apuntava que "el mecanismo de represión está dirigido (...) por hombres de negocios que tienen a su disposición inventos recientes"122. De fet l'elit és la que sovint està darrera del robot, i tendeix a ser tan racional, abstracte i mancada d'emocions com els mateixos robots (encara que no necessàriament malvades¹²³), convertint-se sovint en figures concretes d'un mal social difícilment abastable anomenat capitalisme: "La ideología dominante intenta que aceptemos la imposibilidad del cambio radical para hacer invisible la imposibilidad práctica del capitalismo"¹²⁴.

5.2.6. La Dissidència.

Finalment caldrà apuntar cap a un personatge (o grup de personatges) que representaran el concepte de la rebel·lió, ciutadans que, com el protagonista, han descobert el que no funciona a l'aparent utopia i intentaran destruir el sistema. La dissidència és la prova d'una agenda oculta que enfronta l'ordre hegemònic i la "contranarrativa de la resistència¹²⁵".

¹²¹ Encara que, fem notar, Alpha 60 del film de Godard és anterior i molt semblant al Hal de *2001*.

¹²² AMIS, K. *Op. Cit.* p. 91.

¹²³ Seguint la frase d'Elliot: "one man's utopia is another man's (...) nightmare" ELLIOT, R. *Op. Cit.* p.87. sovint les motivacions de la elit no són exclusivament egoistes, sinò que creuen estar fent el millor per al poble, posant per davant la felicitat a la llibertat (la dicotomia clàssica de la distopia).

¹²⁴ ŽIŽEK, S. *Viviendo en el final de los tiempos. Op. Cit.* p. 429.

¹²⁵ Expressió utilitzada per MOYLANT, T. citant a BACCOLINI, R. a MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky. Op. Cit.* p. 148.

La tendència dissident en l'univers distòpic pot agafar diferents caires, des d'un grup rebel ocult que planifica i que es posarà en contacte amb el protagonista per unir-lo a les seves files (1984¹²⁶, *Hijos de los hombres*, *La fuga de Logan*) a una dissidència que treballarà d'una forma més oberta, creant un enfrontament directe amb el sistema (*Trencaneu*, *Els jocs de la fam*). Veurem que aquesta última és la tendència imperant en les neo-distopies, on la lluita de classes està molt accentuada, i on el protagonista pertany a les classes desfavorides.

Sigui com sigui, la presència d'un grup dissident permetrà potenciar el thriller, a partir d'accentuar la tensió i la por que suposa pels protagonistes ser capturat per les forces repressives de l'estat. Una tècnica narrativa, com dèiem, vinculada al conflicte, que la fa idònia per al cinema.

5.2.7. El control

Com apuntàvem, encara que el robot i/o l'elit serveixen com a figura representativa del sistema, aquest és el veritable antagonista en la majoria de distopies, formant part indispensable d'aquest joc polític/ideològic entre protagonista i ordre social distòpic. Així sovint, ja sigui prenent la forma d'un Estat controlador i/o manipulador, o una societat governada per multinacionals (sense un Estat definit com al ciberpunk), el sistema es converteix en el Nosaltres=felicitat enfrontat al Jo=libertat, el grup contra l'individu, paral·lelismes on s'emmirallen fàcilment sistemes com el comunisme (en el paper d'un Nosaltres agressiu i de control directe) i el capitalisme (en el paper d'un Nosaltres alienador, que controla a través de l'entreteniment i el consum), dues tendències bàsiques que tenen en 1984 i *Un Món feliç* les arrels més evidents. Ambdós sistemes aplicaran diferents formes de control de la població a través de la tecnologia i en tots els àmbits: educació, demografia, eugenèsia, sexualitat, reconversió d'organitzacions familiars etc. Destacarem, però, dues formes de control com les més utilitzades dins del gènere distòpic:

¹²⁶ 1984, però, esdevé quasi una excepció en l'univers distòpic, ja que posa en dubte la mateixa existència de la dissidència, i contempla la possibilitat que aquesta sigui una creació del mateix sistema per autoregular-se, idees que recullen, en major o menor mesura, films com *Matrix* o *Trencaneu*.

a) La por:

Des de la por al rebuig social i la pèrdua de l' status en el sistema de classes establert (3%) fins la por al dolor de la tortura, a l'aïllament o a la mort (*Los juegos del hambre*, *Divergent*). La coerció serà utilitzada per l'estat en forma de poderoses forces repressives, vigilància constant a través de la tecnologia o el foment de la denuncia per part dels altres conciutadans. També ajudarà a conrear la por en els habitants el fet de crear un estat de guerra permanent, disposant a les persones a cedir llibertats en nom de la seguretat (*The Walking Dead*, *V-de Vendetta*). La por és un concepte bàsic de la distopia a partir sobretot de l' influència de 1984.

b) L'entreteniment:

Ja sigui en forma d'espectacles massius (*Los juegos del hambre*) una programació televisiva sense contingut i idiotitzant (*Idiocracy*) l'ús de psicotròpics (*Origen*, *El Congreso*) o de la realitat virtual (*Matrix*, *Ready Player One*), els sistema troba formes menys agressives que la por per controlar la població, a la que manté alienada i desposseïda de capacitat de reacció i esperit crític. L'entreteniment es un concepte bàsic de la distopia a partir sobretot de l' influència d' *Un món Felic*.

En tots els casos, però, les formes de control vindran utilitzades en última instància per noves tecnologies mecàniques, químiques i audiovisuals al servei del poder per establir el control, com apuntava Amis : "los mecanismos de represión están dirigidos por hombres de negocios que tienen a su disposición inventos recientes"¹²⁷, un fet que aproparà el gènere distòpic a la ciència-ficció, gènere que treballa, essencialment, sobre usos i pors envers la tecnologia.

6. Ciberpunk i post-ciberpunk

Com hem vist al quadre anterior el ciberpunk es pot considerar un subgènere de la ciència-ficció, però també de la distopia, ja que serà un subgènere carregat d'un (més o menys potent) accent distòpic.

¹²⁷ AMIS, K. *Op. Cit.* p. 91.

El terme ciberpunk¹²⁸ i el gènere (tant literari com cinematogràfic) eclosiona als anys 80 amb l'especial característica de néixer de forma bicefàlica, a partir de dues obres bàsiques que el popularitzaran: la novel·la *Neuromante* (de William Gibson de 1984) i el film *Blade Runner* (1982)¹²⁹. Ambdós marcaran profundament les pautes del gènere, que es poden resumir en:

- Protagonistes antiheroïcs, cínic o deprimits. En crisi existencial.
- Entorn opressiu, distòpic, de grans ciutats i essencialment megacorporatiu.
- Presència de l'entorn ciborg, robòtic i de realitat virtual.
- Narrativa de thriller, influenciada per la novel·la negra.

El gènere neix a partir d'un deute amb el moviment de la "New Wave"¹³⁰, i en especial de Philip K. Dick, del que extraurà les temàtiques de la crisi d'identitat (molt vinculades als essers artificials) i crisi de realitat (vinculades a la realitat virtual). En resum, l'esquizofrènia (que patia l'autor, per cert) que representen les noves tecnologies en l'ésser humà conduint cap a un desmantellament del jo i de l'entorn.

En aquest entorn qüestionat no només destaca la realitat virtual, sinó el mateix context on es mouen els protagonistes de les ficcions ciberpunk, entorns de clares connotacions negatives i distòpiques que precisament pel seu caràcter negatiu fomentarà una "fugida alienant" de molts dels seus habitants a altres

¹²⁸ Mot que s'imposarà per sobre altres opcions com "Ciència-ficció dura radical", "L'onada dels 80" o "Neuromàntics". Es popularitzarà a partir de la iniciativa de l'editor i escriptor Gardner Dozois, que treurà el mot d'un conte de 1983 de Bruce Bethke anomenat, precisament, *Ciberpunk*, paraula que uneix cibernètica (ciència del control i la comunicació vinculada a l'alta tecnologia) i "punk" (moviment radical juvenil nascut al anys 60-70).

¹²⁹ Encara que per dates sembla que *Blade Runner* influencia a *Neuromante*, cal tenir en compte que l'autor literari comenta que estava escrivint la novel·la quan va quedar sorprès de fins a quin punt el film de Ridley Scott plasmava visualment el que ell havia imaginat. A més Gibson ja havia escrit *Jhonny Mnemonic* (1981) un relat curt de clara tendència ciberpunk (que posteriorment veurà una poc afortunada versió fílmica: *Jhonny Mnemonic* (1995)

¹³⁰ També conegut com "New Thing", es tracta del moviment de literatura de ciència-ficció que reactualitzarà el gènere entre els anys 60 i 70, consolidant-lo com un gènere literari de gran prestigi i fort potencial. El moviment va començar a Anglaterra esperonat per Michael Moorcock i la revista *New World*, apostant per autors com Brian W. Aldiss, J.G. Ballard, o John Brunner, amb nous enfocaments i formes d'expressió radicals per després influenciar a escriptors nord-americans com Harlan Ellison, Robert Silverberg, Kurt Vonnegut o Roger Zelazny.

realitats (especialment virtuals¹³¹) que proporcionaran evasió i confort. Així, l'entorn "real" del ciberpunk serà la ciutat, espai opressiu, degradat i sense esperança que esdevindrà un personatge més (com succeïa al gènere "noir", clara influència del ciberpunk), influint sobre les accions i les emocions dels éssers que es mouran entre els seus carrers i edificis. Aquestes ciutats de decadència i clarament inhumanes seran dominades per megacorporacions i multinacionals d'abast global, les quals han substituït els estats, tot prioritant el seu propi desenvolupament econòmic per sobre de qualsevol criteri ecològic i obviant qualsevol tipus d'organització social basada en el benestar. Així entre llums de neó, brossa tecnològica mesclada amb high-tech i urbs amb tendència a la massificació, el ciutadans (tots marcant radicalment la seva individualitat a partir d'aspectes i modes diverses) esdevindran poc més que consumidors alienats, engranatges d'un tecno-sistema aclaparador.

Però "Is cyberpunk the diagnostician of or the parasite on disease?"¹³². Generalment el ciberpunk tendirà a ser un tipus de distopia més de context que de contingut, sense oferir una reflexió profunda de l'entorn social (estructures socials, ordre, economia) que serveix gairebé exclusivament de marc (complex i rellevant, però marc al cap i a la fi) per on es mouen els personatges; humans, ciborgs i/o robots que no intentaran modificar el sistema ni alterar el seu entorn, sinó simplement procurar sobreviure entre els carrers, els edificis i els móns virtuals de les ciutats ciberpunk. És per això que alguns autors ressalten la manca d'esperança utòpica en aquest subgènere, la seva insuficient capacitat crítica i autoreflexiva "captured the mise-en scène of the capitalist culture, but he minimized the risk of his iconic critique" esdevenint narracions d' "authentically negative energy"¹³³. Sovint, és cert, la influent i popular estètica hipertecnològica del ciberpunk passa per damunt de qualsevol reflexió: "La purpurina de la tecnologia difumina els problemes socials"¹³⁴ o en paraules de Moreno: "No se plantea necesariamente (...) el problema del progreso y de la

¹³¹ Però també es pot trobar en la fugida cap a altres planetes o zones de fora de la Terra, conceptes plantejats a films com *Blade Runner* o *Elysium*.

¹³² SUVIN, D. *Definde by a Hollow*. Op. Cit. p. 153.

¹³³ MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky*. Op. Cit. p. 197.

¹³⁴ STERLING, B. Entrevista a "La contra" *La vanguardia* 2/09/2014 Op. Cit.

ciencia. Estos no són ni buenos ni malos, sencillamente están ahí, siempre han estado allí y vivimos con ellos"¹³⁵.

Altres autors, però, consideren el ciberpunk la màxima mutació de la distopia capitalista, el seu punt de no retorn on el pessimisme i l'entorn opressiu arriben al límit. Frederic Jameson mencionarà una especial relació entre ciberpunk i el que ell anomena "capitalismo tardío", apuntant cap a una relació directe entre distopia i ciberpunk, entenent aquest com una variació distòpica en un nou entorn socio-històric: "cuando alcanzamos el capitalismo tardío o posmoderno -esa fase del capital financiero en la que los impulsos y las alternativas se han sofocado y suprimido en la medida de lo posible- algunas de esas energías se filtran en lo que antes eran metáforas distópicas, y el cyberpunk se revela en las energías demoníacas de la expansión urbana y del exceso metropolitano en modos ciertamente festivos y a menudo protoutópicos"¹³⁶

A partir d'aquí es pot considerar el post-ciberpunk no només com el ciberpunk post anys 80, sinó també com una variació del ciberpunk on la distopia s'accentua, on l'entorn social opressiu mereix una resposta contundent. Així, de ser bàsicament un marc, al nou ciberpunk tendirà a donar més rellevància a la societat distòpica i farà actuar als seus protagonistes en conseqüència, amb una pro-activitat social difícilment detectada en els personatges "noir" d'eterna melangia o els aventurers cibernautes del ciberpunk dels 80 i els 90.

7. Postapocalípsi

"Es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo"¹³⁷. Des d'aquesta afirmació de Jameson, podem entendre el gènere del postapocalípsi com un intent de definir noves organitzacions socials més enllà del capitalisme, un intent aclaparant per una catàstrofe, una supervivència i una estètica del caos i la fi del món que tendeixen a ocultar el caràcter potencialment distòpic del gènere. Aquí més que de postapocalípsi hauríem d'apuntar-nos al mot Capitalípsi, i defensarem que el postapocalípsi sempre és, en menor o major grau, distòpic (i crític amb el capitalisme). A altres com Grey apunten que

¹³⁵ MORENO, A. *Op. Cit.* p. 397.

¹³⁶ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 198.

¹³⁷ JAMESON, F. *Ibidem.* p. 242.

la utopia és una variació laica de la fe cristiana que nodreix la llavor del postapocalípsi, entenent aquest com una conseqüència lògica (i desastrosa) de la fe en el progrés: "La creencia del cristianismo primitivo en un "fin de los tiempos" que acarrearía un nuevo tipo de vida humana se transmitió a través de los milenaristas medievales, hasta convertirse en el utopismo laico i, tras una nueva encarnación, en la fe en el progreso."¹³⁸

Les distopies clàssiques ja apunten cap a societats distòpiques creades després de grans i destructives guerres i/o pandèmies (*Nosaltres, 1984, Un món feliç etc.*); aquesta tendència seguirà en les posteriors distopies fins a esdevenir el tema clau en sí mateix. Des d'aquesta perspectiva, postapocalípsi i distopia poden ser considerades gèneres germans fills de la ciència-ficció, nascuts en moments similars i que han crescut paral·lelament, retroalimentant-se mútuament. Ho apuntava Domènec Font referint-se a la distopia: "estas fabulas visionarias obedecen a un particular telos apocalíptico"¹³⁹. Ja *El último hombre* de Mary Shelley escrit al 1826, o *El Eterno Adán* (1910) de Jules Verne presenten futurs postcataclisme absolutament transformats. Anterior a aquestes dues novel·les, cal tenir en compte la influència d'un clàssic com *Robinson Crusoe*, que aportarà diversos tòpics del gènere postapocalíptic, com el de la supervivència en circumstàncies extremes o el relat introspectiu en primera persona, un tipus de narrativa que influirà directament en novel·les com *El señor de las moscas*, (William Golding escrita al 1954). La tensió per la supervivència serà recollida posteriorment per la destacable pel·lícula *La vida futura* (basat en una novel·la de H.G. Wells) que inclou molts paràmetres propis del que serà el gènere postapocalíptic: des d'entorns de crisi, caos i malalties a l'estètica de la brossa del desastre i la reutilització,

El postapocalípsi com a gènere filmic, però, neix essencialment als anys 80, especialment a partir de l'èxit de la saga *Mad Max* (sobretot a partir de la seva segona part: *Mad Max 2, el guerrer de la carretera*) que aportarà les seves claus estètiques i temàtiques bàsiques esdevenint, en paraules de Ballard, "la capilla sixtina punk"¹⁴⁰ i marcant l'essència de la supervivència en entorns

¹³⁸ GRAY, J.: *Op. Cit.* p. 247.

¹³⁹ FONT, D. (2012): *Cuerpo a cuerpo. Radiografía del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p. 53.

¹⁴⁰ BALLARD, J.G. *Op. Cit.* p.126 a NAVARRO, A.J. (coord.) *Op. Cit.*

hostils, esdevenint una mena de "western supervivencialista de un radioactivo mundo futuro"¹⁴¹.

Les característiques bàsiques seran:

- a) Terra devastada, desèrtica, sense pràcticament recursos naturals (privacions de menjar i aigua) ni recursos tecnològics, que existiran en forma de ferralla reutilitzada. Es mostraran també restes arqueològiques de la humanitat ja sigui en petit format (improvisats museus) o de grans restes arquitectòniques semi enterrades o derruïdes (concepte que sobretot popularitzarà el film *El planeta dels simis*).
- b) Societats primàries, en construcció. Creació de petits grups socials, (alguns nòmades) sovint sota una organització militar/feixista ultraviolenta. Ja sigui a sobre de cavalls, motos o cotxes tunejats, seran grups que s'oposaran sovint als protagonistes, representants de les restes de la civilització "democràtica" (de tendència sedentària). La violència i la supervivència seran les formes bàsiques de relació social.

Malgrat l'èxit de la saga Max, que popularitza el gènere, el postapocalípsi té un deute directe amb el gènere de la catàstrofe, nascut ja als anys 50 arrel de la por nuclear¹⁴² però especialment popular als anys 70 amb films com *Aeropuerto*, *El colós en flames*, o *l'Aventura del Posidó* com a estandarts, un gènere que serà la reacció dels grans estudis als temps convulsos que es vivien (desengany post-maig del 68, protestes contra Vietnam del 71 o crisi del petroli del 73) oferint blockbusters de destrucció massiva coral. De fet el gènere es popularitza a la vegada que molts films distòpics que conformaran la primera edat d'or del gènere als anys 70. En aquest context distòpic i catastròfic apareixerà el film *2024: Apocalipsi nuclear (un muchacho y su perro)* un evident film frontissa entre la distopia i el postapocalípsi, separant radicalment un entorn distòpic subterrani d'un entorn postapocalíptic amb unes pautes estètiques popularitzades posteriorment per la saga Max.

Així, el subgènere postapocalíptic, coetani al ciberpunk, neix embolcallat també d'una potent estètica que sovint oculta una poderosa càrrega distòpica i

¹⁴¹ PALACIOS, J. "Imágenes como virus" p.336 a NAVARRO, A.J. (coord.) *Op. Cit.*

¹⁴² Amb films com *El día del fin del mundo* (1955), *El mundo, la carne y el diablo* (1959), *Pánico infinito* (1962), o especialment *L'hora final* (1959).

crítica envers la (im)possibilitat de creació de noves organitzacions socials. Ballard, un dels grans precursors de la postapocalípsi¹⁴³ (entesa especialment com a melangia envers una humanitat moribunda) defensa que, malgrat l'aparent negativitat de la postapocalípsi i la catàstrofe, aquests són gèneres que ajuden a la catarsi cultural: "I believe that the catastrophe story (...) represents a constructive and positive act by the imagination rather than a negative one, an attempt to confront the terryfing void of patently meaningless universe by challenging it at its own game, to remake zero by provoking it in every conceivable way"¹⁴⁴. La postapocalípsi entesa com a revelació d'un nou món, la seva capacitat de desvetllar¹⁴⁵ una nova oportunitat per la humanitat.

Des d'aquesta perspectiva sembla que les ficcions postapocalíptiques del segle XXI, tot i mantenint la seva potent força estètica (ferralla, caos, restes de la civilització) incidiran especialment en l'àmbit social i organitzatiu del dia després, en la creació de noves comunitats i el xoc que es produirà entre elles, acceptant amb contundència la distopia com a part del seu discurs i accentuant-ne la crítica social, tot diluint els límits entre ambdós gèneres.

8. Neo-distopia

Un cicle, una variació, un subgènere si es vol, la neo-distopia es planteja en aquest treball com a part fonamental d'un, considerem, consagrat gènere distòpic. Utilitzem de nou un prefix del grec neo- (nou) per fer evident que la distopia que neix amb el nou mil·lenni conté elements diferents a la distopia que es planteja fins als anys 90.

De fet entenem la neo-distopia no tant com un futur nou gènere (encara que en els camins genèrics mai se sap) sinó més aviat com una consagració genèrica. Comenta Altman que "los géneros emergentes nunca aparecen puros"¹⁴⁶, aquest és un fet quan parlàvem de les proto-distopies, i fins i tot de les distopies dels anys 70 les que, com deien, no eren definides com a tals, sinó

¹⁴³ Novel·les com *El mundo sumergido* (1962), *La sequía* (1965) o contes com *Playa terminal* (1964) es fan ressò d'atmosferes postapocalíptiques de tints surrealistes que influeixen radicalment en els seus personatges

¹⁴⁴ BALLARD, J.G. a PARFREY, A. (1990): *Apocalypse Culture*. Washington: Feral House Books. p.8.

¹⁴⁵ De fet el mot grec *apokálypsis* significa "desvetllar" o "revelació"

¹⁴⁶ ALTMAN, R. *Op. Cit.* pg. 109.

generalment com a films de ciència-ficció. Així, si considerar els anys 70 com a primera edat d'or distòpica és fruit d'un anàlisi a posteriori, considerar actualment que estem davant d'una segona edat d'or distòpica és una afirmació teòrica molt més senzilla, ja que té un recolzament "in progress" de la crítica i el públic, un cop evidenciada la popularització del terme. Això no vol dir exactament que estiguem davant d'una puresa distòpica, ja que de fet el que defensem és que precisament el que fa la neo-distopia és obrir nous camins d'exploració del gènere, però sí que és veritat que el terme i els tòpics genèrics de la distopia, com dèiem, són reconeguts per molta part del públic i la crítica, i utilitzats des de la producció i la distribució de ficcions filmiques com una eina de catalogació vàlida i habitual (recordem els buscadors Filmaffinty i IMDB o les plataformes com HBO i Netflix).

Així, el mot neo-distopia també es pot utilitzar per contrastar-se amb les distopies anteriors, tant les de la primera edat d'or, com les canòniques dels anys 20 (amb *Metrópolis* al capdavant) o les dels 80 i 90 (ciberpunk i postapocalípsi essencialment), tot remarcant-ne les diferències, les temàtiques que accentua i les noves tendències que afronta. Una nova distopia especialment marcada per un potent període de crisi econòmica i social (des dels atemptats de les torres bessones el 2001 a la crisi econòmica del 2008, així com altres crisis accentuades com la de la migració o la renovada força del feminisme) fent palès la important rellevància del gènere en períodes històrics convulsos, ja que, com destaca Keller: "las utopias (entenem aquí per extensió les distopies) no són elucubraciones en el vacío (...) sino que estan directamente influidas por las condiciones mentales y materiales de la época y por la condición social de sus autores"¹⁴⁷ o com destaca Jameson, tant la utopia com la distopia són especialment rellevants " para fijarse en el cumplimiento de deseos históricos y colectivos"¹⁴⁸

¹⁴⁷ KELLER, L. *Op. Cit.* p. 8.

¹⁴⁸ JAMESON, F. (2009): *Arqueologías... Op. Cit.* p.10.

SEGONA PART

RECORREGUT HISTÒRIC DE LA DISTOPIA A TRAVÉS D'EXEMPLES CLAU.

En aquesta segona part del treball efectuarem un recorregut per les obres cabdals que ens conduiran al gènere distòpic; començant per la utopia i les obres quehem anomenat proto-distopies, fins la distopia. Veurem que, especialment en l'entorn utòpic, esmentarem majoritàriament literatura, però un cop dins la distopia seràn els exemples audiovisuals els que agafaran el protagonisme. També efectuarem una introducció contextual històrica abans d'entrar a analitzar breument les obres ja que, com hem anat insistint, tant utopies com distopies són ficcions carregades d'una lectura crítica del (seu) present impossibles d'entendre en la seva plenitud sense esmentar el seu context: "The utopia developed as a narrative form in time of deep changes"¹⁴⁹.

1. Utopia.

1.1. Context

El context de les primeres obres utòpiques s'emmarca a l'Anglaterra del segle XVI, país que, malgrat la pobresa, l'atur i les desigualtats, estava vivint un període de transició (com la resta d'Europa) entre la fi de l'Edat Mitjana i l'aparició de la Modernitat, anomenat Renaixement. Un fenomen cultural que unit a la Reforma de l'Església i el descobriment d'Amèrica marcaran

¹⁴⁹ MOYLAN, T. *Demand the impossible. Op. Cit.* p. 3.

profundament la història i la cultura Occidental. Les utopies suposen un trencament amb la fe cristiana però, com destaca Jhon Gray, segueix influenciada per aquesta: "el utopismo empezó a desarrollarse al tiempo que la fe cristiana se batía en retirada. Pero la fe utópica en un estado de armonía futuro es herencia del propio cristianismo, como también lo es la noción moderna de progreso"¹⁵⁰. Sigui com sigui, ens trobem davant d'un moment on força autors són crítics amb el seu entorn històric (social, religiós, polític¹⁵¹), mentre es produeix una obertura geogràfica sense precedents vinculada al descobriment del Nou Món¹⁵², un entorn meravellós i paradisiac¹⁵³ que, a part d'una explotació econòmica, obrirà també la mentalitat a l'encontre amb altres éssers i civilitzacions¹⁵⁴, així com la potencialitat de crear noves organitzacions socials i econòmiques¹⁵⁵.

Posteriorment destacaran fets com la Declaració d'Independència nord-americana (1776) i la Revolució Francesa (1789-1799) on diversos filòsofs i pensadors proporcionaran textos i idees influents en ambdues revolucions¹⁵⁶, assentant les bases teòriques de noves organitzacions socials. Entre ells destaquen Diderot (pare de l'*Enciclopèdia*. Escriurà els seus pensaments filosòfics el 1746), William Godwin (fundador de l'anarquisme filosòfic anglès. Escriurà *Justícia política* el 1793), James Harrington (amb *La mancomunitat d'Oceana*, una utopia ficcional que gairebé és un assaig), Voltaire (amb el *Diccionari filosòfic* de 1764) o Rousseau (*El contracte social*, 1762). Per altre banda durant els segles XVII i XVIII els nous Estats Units seran el centre experimental de múltiples comunitats utòpiques

¹⁵⁰ GRAY, J. *Op. Cit.* p. 38.

¹⁵¹ Especialment influent en Moro serà Erasme de Rotterdam (amb qui Moro va compartir amistat) que destaca amb *Elogi de la Follia* (1509), o també la influent *El Príncep* (1532), de Nicolau Maquiavel, un tractat crític sobre el poder i la política.

¹⁵² Amèrica fou descoberta al 1492, però Cristòfol Colom pensava que es trobava a Àsia. Uns anys més tard, però, s'adonà que es trobava davant d'un "Nou Món".

¹⁵³ Colom, en una carta de 1498 al seu tercer viatge va dir que havia descobert el paradís terrenal.

¹⁵⁴ Sembla que la influència del Nou Món i la *Utopia* de Moro fou recíproca. Frares franciscans i jesuïtes van intentar aplicar certs experiments utòpics, i també es va atribuir a certes tribus (per exemple els maies) qualitats dels utopians, com per exemple la manca de propietat privada. A: CLAEYS, G. *Op. Cit.* p. 80.

¹⁵⁵ Literàriament l'arribada al Nou Món generarà un gènere conegut com "relats de viatges", que proliferarà en aquesta època i que sovint es mourà de la imaginació i la fantasia més desbordant a l'antropologia científicament documentada.

¹⁵⁶ No oblidem que França va ajudar activament a lluitar contra Gran Bretanya en la guerra d'independència Nord-americana.

"micro" i des d'una mirada colonitzadora esdevindran l'indret dels somnis utopistes i de la seva aplicació"¹⁵⁷. Agafant el relleu de les experiències del comunisme religiós (que, veurem, van influenciar a l'obra de Moro) entre 1780 i 1860 es van crear als Estats Units prop de noranta comunitats¹⁵⁸, moltes d'elles amb una important base religiosa, que emigraven tot fugint de la persecució que patien a Europa.

Finalment cal esmentar la cabdal influència del Socialisme Utòpic, un tipus d'utopia de vessant pràctic i assagístic que neix com a reacció a l'apogeu de la societat industrialitzada capitalista del segle XIX i que donarà llocs a pràctiques empresarials i comunitàries com les de la colònia fabril de New Lanark¹⁵⁹ de Robert Owen (un dels principals fundadors del socialisme anglès), o la Nova Icària d'Étienne Cabet¹⁶⁰, comunitats que unien principis capitalistes amb benestar comunitari. Des d'un vessant més teòric caldrà destacar la influència de Charles Fourier¹⁶¹, fundador del socialisme francès i Henri de Saint Simon¹⁶², ideòleg de la nova societat industrial. Ambdós autors conjugaran idees de treball amb qualitat de vida, tot criticant la societat industrial del moment i influint en autors posteriors com Karl Marx o Frederic Engels. Així, com veurem, la consolidació del sistema capitalista a mitjans segle XIX generarà múltiples ficcions utòpiques que oferiran alternatives crítiques al sistema imperant. "After 1850 the heuristic utopia offered a strength of vision that sought to subvert or at least reform the modern economic and political arrangement"¹⁶³.

¹⁵⁷ SARGENT, L.T., "Traditions..." *Op. Cit.* p. 32.

¹⁵⁸ Entre les més destacades hi ha el menonites i els amish (dos grups descendents dels cristians anabaptistes pacifistes i amb tendència a l'aïllament), els mormons (una secta de base cristiana amb una base d'organització comunal, treball missional i poligàmia), els testimonis de Jheovà (cristians milenaristes), els huterites (d'arrel anabaptista) o els shakers (una branca dels cuàquers protestants).

¹⁵⁹ Actualment New Lanark és Patrimoni de la Humanitat, conservada com a exemple de comunisme industrial del segle XIX

¹⁶⁰ Expressat al seu llibre *Viatge a Icària* (1840)

¹⁶¹ Les seves idees s'extreuen especialment de *Teoria dels quatre moviments* (1808) i *El nou món industrial i societat* (1829)

¹⁶² Destaca especialment la seva obra utòpica *De la reorganització de la societat europea* (1823) o també *Nuevo cristianismo* (1825)

¹⁶³ MOYLAN, T. *Demand the impossible. Op. Cit.* p. 6.

1.2. Precedents utòpics

Abans d'esmentar alguns dels textos més rellevants que formen el cànon utòpic cal destacar les influències prèvies que a la *Utopia* de Tomas Moro es cristal·litzen de tal manera que neixen com un nou text que esdevindrà la consolidació del gènere utòpic. "Es evidente que Moro no inventa el género utópico. Se une a la corriente tanto griega como judeo-cristiana para trazar su *Utopía*. Pero no es menos evidente (...) que Moro lleva a la perfección el género"¹⁶⁴.

1.2.1. Textos grecoromans

Vinculades als clàssics grecs la obra més important, reconeguda pel mateix Moro, és *La república* un text del 370 a.C. en què el filòsof Plató esbossa una societat inventada, amb una organització econòmica i política ideal, una societat que Plató dibuixa especialment als diàlegs de *Timeo* i *Critias* on la societat s'ubica també en una illa, en aquest cas l'Atlàntida. Un altre referent clàssic pre-utòpic (que molt probablement Moro també coneixia) és la ciutat-estat d'Esparta legislada per Licurg (mencionada sobretot als *textos de Plutarc*¹⁶⁵) en el qual es descriu la reforma de la societat espartana per part d'aquest legislador d'existència dubtosa.

1.2.2. Textos cristians.

A part de textos clàssics, a *Utopia* de Moro també trobem la influència de textos cristians; "(...) la fe utòpica en un estado de armonia futuro es herencia del propio cristianismo "¹⁶⁶. Destaca especialment *La Ciutat de Déu* de San Agustí, un text del 413-426 escrit amb el teló de fons de la caiguda de l'imperi Romà, un text sobre el que Moro va fer conferències en el seus primers anys d'exercir l'advocacia. En aquest text, més espiritual que social, Agustí d'Hipona descriu una societat cristiana ideal (plena d'innocència,

¹⁶⁴ SANTIDRIÁN, P.R. *Op. Cit.* p. 33

¹⁶⁵ Especialment als seu llibre *Vides Paral·leles*, escrit entre els segle I i II d.C.

¹⁶⁶ GRAY, J. *Op. Cit* p. 38.

harmonia i pau) anomenada també Ciutat Celestial, en contraposició a la Ciutat Pagana corrupta, representada per l'imperi romà.

1.2.3. Textos religiosos i mitològics

Dins de l'àmbit de la narrativa mitològica i religiosa, tant d'influències clàssiques com judeocristiana, hi ha tot un precedent de textos que contenen la llavor utòpica que influiran en Moro i el posterior gènere.

Aquestes són¹⁶⁷:

- a) Espais utòpics fundacionals: El paradisiac Jardí de l'Edèn, de la religió cristiana, o l'edat d'or mitològica grega mostrada per Hesíode a *Els treballs i els dies*: "viven com déus, sense preocupacions, allunyats del treball i el patiment...."¹⁶⁸.
- b) Espais utòpics de l'altra vida i la salvació: Espais idealitzats, perfectes, on els herois (o les bones persones) podran descansar per sempre en una altra vida. Des de L'Eliseu¹⁶⁹ de la mitologia grega al Cel cristià. És interessant apuntar aquí que aquests espais tenen el seu vessant antinòmic i negatiu (on aniran a parar els malvats i pecadors), l'exemple més clar és l'infern cristià.
- c) Espais utòpics de terres imaginades: Espais idealitzats que no formen part del passat fundacional ni cal estar mort per arribar-hi, però que són inaccessibles: de l'Atlàntida a l'Arcàdia grega (esmentada pel poeta Virgili) o posteriorment a l'Edat Mitjana el país de Xauxa (o país de Cucanya¹⁷⁰) fins a l'illa d'Àvalon, dins la mitologia cèltica (posteriorment incorporada al mite artúric), regida per fades. Tots ells espais vinculats a una idealització de la natura i on sovint trobem sobreabundància i manca de treball.
- d) Espais utòpics reals: La majoria formats per comunitats fundades per sectes herètiques cristianes que viuen aïllades als monestirs sota una

¹⁶⁷ Classificació realitzada a partir dels textos de CLAEYS, G. (2011): *Utopia. Historia de una idea Op. Cit.* i SARGENT, L.T. (2001): "Tradicions utòpiques". *Op. Cit.*

¹⁶⁸ Hesíode esmentat per CLAEYS, G. *Op. Cit.* p. 17

¹⁶⁹ També coneguts com Camps Elisis o Illes Benaventurades.

¹⁷⁰ Cucanya o Cocagne en occità és com es coneixia aquesta fantasia de golfreria a Itàlia. De fet en principi era més popular el nom occità, però després que Francisco Pizarro va refundar una localitat del nou món anomenada Hatun Xauxa amb el nom de Jauja (a l'actual Perú) aquest terme es va popularitzar més.

organització social diferent a la resta de la societat¹⁷¹, és l'anomenat monaquisme, amb exemples com els Benedictins o els Franciscans.

1.3. Obres utòpiques clau

1.3.1. *Utopia* (1516)

Escrita per Thomas Moro, serà un text cabdal en el pensament occidental que marcarà profundament les pautes del gènere utòpic i amb fortes influències al gènere distòpic posterior. Dividit en dues parts, *Utopia*, sota un estil que mescla l'assaig-ficció, s'inicia amb una descripció de l'Anglaterra on viu l'autor, incidint en els problemes socials que més el preocupaven: la pobresa, l'atur, la desigualtat de la riquesa i l'abús de poder entre d'altres. La segona part, on realment s'esdevé l'aportació cabdal del llibre, Moro crea un món (una illa) amb una organització social, econòmica i cultural radicalment diferent a la del seu present, tot oferint una completa descripció d'aquesta societat i unes característiques bàsiques (ja esmentades¹⁷²) que seràn la base del gènere utòpic: fetes per l'home, organitzades, emparades en el realisme, crítiques, especialment vinculades al seu entorn històric i aïllades.

1.3.2. *La Ciutat del Sol* (1602)

Escrita per l'italià Tommaso Campanella, escriptor i filòsof molt actiu i crític¹⁷³, que escriurà sobre una ciutat ideal¹⁷⁴ situada a l'hemisferi sud habitada pels solarians.

1.3.3. *Cristianópolis* (1619)

De Johann Valentin Andreae, reformador luterà, que presentarà una ciutat de participació comunitària i educació universal inspirada en els gremis medievals.

¹⁷¹ A l'Edat Mitjana els convents representen un dels pocs espais on la dona pot rebre educació i exercir el poder essent, especialment per a elles, espais de veritable utopia.

¹⁷² A la primera part del treball.

¹⁷³ Defensor de Galileu i crític amb la monarquia espanyola, Campanella serà detingut per la inquisició el 1596 per idees herètiques i de nou al 1599, anys en què fou condemnat a cadena perpètua. Durant aquest període d'empresonament escriurà *La Ciutat del Sol*.

¹⁷⁴ Ideal, com hem comentat, des del punt de vista de l'escriptor i l'època, ja que des d'un punt de vista actual (com moltes altres utopies) es pot considerar una veritable distopia. De nou cal remetre's a l'estudi de LADEVEZE, N. "de la utopia clasica a la distopia actual" *Op. Cit.*

1.3.4. ***La Nova Atlàntida*** (1627)

Francis Bacon escriurà la que és considerada com el prototip d'utopia basada en el progrés científic, presentant una societat basada en la "nova ciència", ciència empírica que, a través del mètode experimental, conformarà la tecnologia i el domini de la natura com a base de la seva prosperitat i felicitat.

1.3.5. ***La República d'Oceana***¹⁷⁵ (1656)

James Harrington exposa, amb molt detall, la definició d'una societat d'organització no monàrquica, estructures polítiques amb separació de poders, igualtat econòmica i l'exercici independent de la ciutadania. De fet, es considera *La República d'Oceana* com un dels textos més influents per a la futura Revolució Francesa.

1.4. **Utopies als marges**

Juntament a la proliferació de les utopies de continuïtat moreana, cal esmentar dues obres influïdes pel gènere utòpic i que van propiciar la proliferació de dos subgèneres literaris de gran èxit, les robinsonades i les guilliveriades, obres als marges que apuntarán cap a noves maneres d'enfrontar-se a la tradició utòpica, ja sigui des d'una vessant més supervivencial i postapocalíptica o des d'una tendència irònica i sarcàstica.

1.4.1. ***Robinson Crusoe*** (1719)

Obra de Daniel Defoe. Malgrat poder qüestionar la seva vinculació utòpica "Es podria discutir infinitament per saber si *Robinson Crusoe* (...) és o no és una eutopia. Tot el problema rau en saber si es pot concebre una eutopia solitària"¹⁷⁶, manté amb la utopia trets comuns, com són la creació humana, el realisme i fins i tot la insularitat (en aquest cas molt rellevant, ja que es tracta d'un naufrag creant una societat en una illa) així com la intertextualitat, en el que s'ha anomenat "la suprema utopia individualista

¹⁷⁵ Malgrat que generalment s'ha traduït l'obra com a *República d'Oceana*, o *Comunitat d'Oceana* la traducció més exacta del títol original (*The Commonwealth of Oceana*) seria *Mancomunitat d'Oceana*, més fidel a la que seria l'estricta traducció de Riquesa-Comuna, ja que la Mancomunitat és una organització política que, a priori, no està necessàriament vinculada a un sistema republicà.

¹⁷⁶ SARGENT, L.T. *Op. Cit.* p. 31

burgesa"¹⁷⁷. De fet és especialment rellevant vincular la novel·la de Dafoe (i les posteriors novel·les inspirades en aquesta obra) amb el que veurem que serà un subgènere germà de la distopia, el postapocalípsi, on la creació "in progress" de noves societats a partir del desastre en serà l'eix clau.

1.4.2. ***Els viatges de Gulliver*** (1726)

El vessant més humorístic de la *Utopia* de Moro¹⁷⁸ va tenir un potent continuador en l'obra *Els Viatges de Guilliver* de Jonathan Swift, escriptor satíric¹⁷⁹ i clergue irlandès de forta activitat política. L'obra, publicada el 1726, és un text que, més enllà de la ironia, s'insereix, directament en la sàtira¹⁸⁰, una forma més directa i exagerada de fer burla i mofa que Swift aprofita per criticar la societat anglesa del segle XVIII. Swift, per accentuar aquesta capacitat satírica, s'allunyarà del realisme (tret important en la *Utopia* moreana) i apostarà per introduir elements fantàstics (éssers diminuts, gegants, illes flotants o cavalls parlants) mitjançant, com Moro, la tècnica narrativa del relat de viatges.

1.5. **Utopies de finals de segle XIX**

Prèvia a la proto-distopia que donarà pas a la distopia, la utopia de finals de segle ja conté les llavors fortament crítiques bàsiques per la distopia. Una crítica centrada radicalment en les desigualtats i injustícies d'un capitalisme creixent i d'un progrés que ho comencen a aclaparar (per bé i per mal) tot.

¹⁷⁷ CLAEYS, G. *Op. Cit.* p.87.

¹⁷⁸ És important destacar que a *Utopia* Moro ja inclou una forta carrega irònica, fet que dona al text un afegit en complexitat, ambigüitat i, també, en modernitat (Segons Frederic Jameson, la ironia, junt a escepticisme i reflexivitat, són característiques accentuades en la postmodernitat (JAMESON, F. *El postmodernismo... Op. Cit.* pp 209 a 221) Una ironia ja present a l'obra d'Erasme de Rotterdam, una de les influències claus de Moro. A *Utopia*, per exemple, un dels mètodes humorístics que utilitza l'autor és l'ús de noms i topònims, per exemple el riu d'*Utopia* es diu Anhidro (literalment riu sense aigua) o un dels caps organitzatius s'anomena Traniboro (que pot significar golafre o inaccessible com el vent). Vinculats a fets concrets trobem, per exemple, que les perles i les joies són utilitzades com a joguines

¹⁷⁹ Swift també és autor d' *Un conte d'una bota* (1704) o de l'assaig *Una proposició modesta* (1729) ambdues carregades també de crítica satírica sobre els problemes socials que l'envoltaven.

¹⁸⁰ "Composició poètica que posa al descobert i colpeix, amb l'escarni o amb la burla ridiculitzadora, passions, maneres de viure i comportaments comuns a tota la humanitat". Entrada: Sàtira. A *diccionari.cat*.(www.diccionari.cat). [consultat 22/5/2016]

1.5.1. *Walden* (1854)

De David Thoreau. Novel·la/diari basada en la pròpia experiència de l'autor que descriu la vida que va dur a terme en una cabana solitària al bosc, en harmonia amb la natura, amb necessitats limitades i ben organitzades. Una obra de culte pels moviments hippies dels anys 60 que conté tant elements de *Robinson Crusoe*, com reflexions i posades en pràctiques anticapitalistes.

1.5.2. *Vril, el poder de la raza futura* (1871)

Molt més ficcional que *Walden*, Edward Bulwer-Lytton presentarà un món subterrani habitat per una raça d'éssers, els vril-ya, amb una organització social peculiar i tecnològicament avançada gràcies al vril¹⁸¹, una espècie de poder electromagnètic de nombroses propietats.

1.5.3. *Erewhon* (1872)

Sàtira en què l'autor anglès Samuel Butler proposa un món utòpic que esdevé l'antítesi de l'època tardo-victoriana on vivia, presentant una societat pacífica de caire pastoril, sense màquines, saludable i justa.

1.5.4. *El año 2000* (1888),

D'Edward Bellamy. Fou una de les utopies més influents del segle XIX, i va convertir-se en un èxit rotund als Estats Units¹⁸². L'obra presenta la descripció detallada d'una societat tecnològicament avançada i de vida harmoniosa, introduint per una banda un optimisme tecnològic i per l'altra alternatives al sistema capitalista¹⁸³. Un dels fets més importants de la novel·la és que s'inscriu clarament al futur (concretament a l'any 2000, més de 100 anys al futur de l'autor) marcant la pauta, juntament amb la posterior novel·la de Morris, de les futures utopies i distopies, on protagonistes

¹⁸¹ Sembla que va existir a Alemanya una comunitat secreta ocultista anomenada Societat Vril que creia en l'existència real d'aquesta substància quasi màgica i l'existència d'una raça superior precursora de la raça ària nazi (font: https://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad_Vril) [consultat 16/8/2016]

¹⁸² Arreu del món es van fundar múltiples "clubs Bellamys" que elogiaven i sovint imitaven els principis de justícia, igualtat i amor per la tecnologia que tracta el llibre (de fet el mateix Bellamy va crear el seu propi moviment polític de caire socialista).

¹⁸³ A la novel·la l'Estat és cooperatiu i tots els seus habitants són socis. Bellamy va crear un moviment d'inspiració socialista anomenat "nacionalisme", contra l'explotació capitalista i l'individualisme competitiu.

(provinents del present de l'autor) viatjaran al futur per veure l'evolució de les seves societats.

1.5.5. *Noticias de ninguna parte* (1890)

L'obra de William Morris imagina una societat futura en contacte amb la natura, amb ecos d'utopies bucòliques tipus l'Arcàdia, però també centrat en una organització del treball comunitària (molt influenciada per principis Marxistes). A l'igual que l'obra de Bellamy, Morris introdueix el narrador del present en el futur (a través d'un somni profund), assentant el determinant tòpic del locus futur, que esdevindrà influent i definitiva per les següents utopies i distopies, unint el gènere, a més, amb la ciència-ficció.

2. Proto- distopia

2.1. Context

El context de la Proto-distopia, a finals del segle XIX i inicis del segle XX, serà un entorn històric de grans canvis i transformacions, de transcendents i ràpids progressos científics¹⁸⁴ (que faran aflorar, com dèiem, la ciència-ficció) però també d'una evidència de les desigualtats flagrants del sistema capitalista que conduirà a un enfrontament de classes, a una revolució i a una Guerra Mundial. Així, "After 1850 the heuristic utopia offered a strength of vision that sought to subvert or at least reform the modern economic and political arrangement"¹⁸⁵.

La crisi del sistema capitalista s'aguditzarà, creant una gran fissura entre la burgesia i el proletariat¹⁸⁶, on treballadors s'amunteguen massivament en ciutats, en condicions insalubres i d'enorme pobresa i una burgesia empresarial esdevé cada cop més rica i rodejada de luxes. El que ja apuntaven els socialistes utòpics (Robert Owen, Charles Fourier o Henri de Saint Simon) influirà en la creació de futurs sistemes que apareixeran com a alternativa al capitalisme: el

¹⁸⁴ Darwin i l'evolució (1859), Mendel i la genètica (1903), Edison i la bombeta (1879), el descobriment de la radioactivitat (1896) l'electró (1897) o la teoria de la relativitat d'Einstein (1905), per citar només alguns dels múltiples descobriments científics de l'època.

¹⁸⁵ MOYLAN, T. *Demand the impossible. Op. Cit.* p. 6.

¹⁸⁶ "Toda la sociedad va dividiéndose cada vez más en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases que se enfrentan directamente: la burgesia y el proletariado." MARX, K. *Manifiesto del partido comunista.* Pag 2.

socialisme¹⁸⁷, el comunisme o l'anarquisme que presentaran les seves obres cabdals pocs anys després de les experiències dels socialistes utòpics; *Manifest comunista* (Marx i Engels 1847), *El capital* (Marx, 1867), *Estatisme i anarquisme* (Bakunin, 1873) o *Del socialisme utòpic al socialisme científic* (Engels, 1880). Així, les ficcions hereves de la tradició utòpica combinaran una passió per l'avenç tecnològic amb una cada cop més rellevant crítica, no només als perills de la tecnologia, sinó al mateix sistema social i econòmic.

Com a colofó a la greu inestabilitat sistèmica del capitalisme, el 1914 esclatarà la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que enfrontarà una Europa convulsa deixant més de nou milions de morts al seu pas. La Gran Guerra no només causarà un brutal impacte físic i geopolític al món, sinó també un greu impacte emocional, vinculat a una pèrdua de fe en el progrés i, de fet, en la mateixa humanitat, i de generar una enorme desconfiança envers la capacitat humana de crear mons millor, propiciant, així, una potent crisi utòpica. "Desde 1914 a toda persona consciente de las tendencias mundiales ha preocupado mucho lo que parece ser una marcha predestinada y predeterminada hacia desastres cada vez mayores. Eso ha llevado a muchas personas serias a opinar que no se puede hacer nada para evitar que nos precipitemos en la ruina"¹⁸⁸. Una guerra que, al finalitzar, a causa de la seva pèssima gestió, conduirà a un malestar general que s'acabarà traduït en l'auge dels feixismes.

Finalment cal destacar la Revolució Russa. Posada en pràctica radical de les tesis Marxistes, la revolució s'iniciarà al 1917 a Rússia, estat on les desigualtats burgesia/ proletariat s'havien accentuat al llarg dels anys. Els primers anys de la Revolució són un allau d'esperança, no només a Rússia, sinó a tot Occident, que mira el comunisme com una somiada alternativa al capitalisme, però al 1924 s'iniciarà, amb Stalin, una dictadura radical i sagnant que, per molts, serà una perversió de la utopia revolucionària inicial. Com resumeix Sargent: "Mentre la guerra provoca una onada de pessimisme, la Revolució Russa genera grans esperances, seguides d'un ràpid desencant de

¹⁸⁷ Engels dirà d'Owen, Fourier i Saint Simon: "nos admiramos de los geniales gérmenes de ideas y de las ideas geniales que brotan por todas partes bajo esa envoltura de fantasía" a ENGELS, F. *Del socialismo utopico al socialismo científico*. <http://archivo.juventudes.org/textos/Jovenes%20Clasicos/Del%20Socialismo%20Utopico%20al%20Cientifico.pdf>. pg. 39)

¹⁸⁸ Bertrand Rusell a la revista *New York Times Magazine*, setembre de 1953 (Font: https://es.wikiquote.org/wiki/Primera_Guerra_Mundial#cite_ref-2) [consultat 14/12/2016]

molta gent (...) la desil·lusió combinada amb el desesper engendrat per la guerra deriva en la creació de distopies modernes"¹⁸⁹

2.2. Obres proto- distòpiques clau

2.2.1. Obres de Jules Verne.

Jules Verne ha estat especialment popular per les seves obres d'aventures tecnològiques que destil·len una optimista exaltació a la màquina (els anomenats Viatges extraordinaris¹⁹⁰), però també s'obrirà a la crítica i a la utopia, conformant la llavor distòpica. L'autor francès ens oferirà comentaris moralistes i crítics com "A fuerza de inventar máquinas, los hombres seran devorados por ellas"¹⁹¹, tot fent palès la seva preocupació pels usos tecnològics. De fet en Verne podem destacar tres obres vinculades a aquesta distopia primerenca:

2.2.1.1. *París al segle XX* (1863)

Una de les seves primeres novel·les¹⁹² que mostra un París del futur (any 1960), massificat, basat en la ciència i els beneficis econòmics, on no hi ha espai per a la poesia, la literatura i la filosofia, ni tan sols per a la natura.

2.2.1.2. *Els 500 milions de la Begun* (1879)

Obra que exemplifica la dualitat utopia/distopia que pot generar l'ús de la tecnologia. Verne contraposa la ciutat de Villa-France, agradable, amb comoditats per als seus habitants, sense malalties i una tecnologia al servei del ciutadà i Stahlstadt, la ciutat de l'acer, una mena de fàbrica-fortalesa regida de forma autoritària i militar on es fabriquen poderoses armes. Dues ciutats que són un reflex clarament partidista de la França i l'Alemanya de l'època, on Bismark (el "canceller de ferro")

¹⁸⁹ SARGENT, L.T. "Tradicions..." *Op. Cit.* p. 33.

¹⁹⁰ Format per 46 llibres. Cal destacar que Verne és autor de més de 60 obres.

¹⁹¹ Extret del llibre *5 setmanes en globus* de Jules Verne, referenciat per AMIS, K. *Op. Cit.* p. 31.

¹⁹² Una obra que desmenteix (o com a mínim matisa) l'afirmació que Verne va començar essent un apassionat i optimista cronista de la tecnologia per acabar mostrant el seu desengany envers el progrés tecnològic dels humans. La novel·la fou escrita el 1863 i va tardar en publicar-se més de 130 anys. Fou descoberta per un hereu de Verne dins d'una caixa forta de l'escriptor ja que fou refusada per molts editors de l'època (precisament per no mostrar optimisme). La primera edició és del 1994.

militaritzava i feia d'Alemanya un imperi que acabaria en la Primera Guerra Mundial.

2.2.1.3. ***El eterno Adán*** (1910)

Obra precedent del gènere postapocalíptic que mostra un futur indeterminat i desolat en què l'ésser humà ha quasi desaparegut per culpa d'un desastre natural i on es narrarà el moment clau en que la humanitat ha de començar de nou. Verne oferirà una mirada pessimista i malencònica, tot mostrant la repetició de la barbàrie en la creació d'una nova societat.

2.2.2. **Obres d' H.G. Wells.**

Serà l'anglès H.G. Wells, però, el que oferirà una potent visió crítica i social a les seves obres, envoltades, com Verne, d'un ús tecnològic, però defugint de l'aventura per endinsar-se en els dilemes socials i morals derivats del progrés, aportant a la ciència-ficció el seu més evident caire crític i reflexiu així com mostrant una forta influència de la tradició utòpica. "Con él se bifurca la utopía: es un autor a caballo entre la tradicional visión optimista (propia no sólo de la época en que empieza a escribir, sino también de su grupo político)¹⁹³ y la utopía pesimista que predominará a continuación"¹⁹⁴.

Entre les seves obres vinculades a l'imaginari uto-distòpic trobem:

2.2.2.1. ***La màquina del temps*** (1895)

Per molts la primera obra de ciència-ficció com a gènere madur¹⁹⁵, la primera novel·la de Wells no només destaca per introduir el

¹⁹³ Va formar part durant anys de la Societat Fabiana, un moviment socialista britànic que assentarà les bases del partit Laborista. I també fou un defensor de la Lliga de Naciones (futura ONU). Encara que ambdues el decebran finalment.

¹⁹⁴ KELLER, L. *Op. Cit.* p.16

¹⁹⁵ "Dos géneros relacionados han tenido similares nacimientos milagrosos: la novela histórica con Waberly en 1814 y la ciencia ficción (ya se fecha en el *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818 o en *La Máquina del tiempo* de Wells, en 1895" JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p.16

"(...) La mayoría coincide en otorgar a H.G. Wells el título de "padre" de la ciencia ficción moderna". FRANCESCUTTI, P. *Op. Cit.* p.39.

concepte tecnològic dels viatges en el temps¹⁹⁶, sinó especialment per refermar una pauta clau del gènere distòpic: el fet de presentar una aparent utopia (l'Arcàdic entorn on habiten els pacífics Eloi) i descobrir-ne la seva perversitat (els Eloi són el ramat i l'aliment dels Morlock, éssers grotescs i violents que viuen al submón). Wells també utilitzarà la seva obra per fer crítica social: a partir de teories darwinianes¹⁹⁷ i evolucionistes s'explica que els Eloi són l'evolució de les classes burgeses i els Morlock del proletariat, criticant radicalment l'auge del capitalisme i la lluita de classes amb reflexions que alerten sobre el maltractament classista que es pot girar en contra del patró: "Hacia siglos, hacia miles de generaciones, el hombre había privado a su hermano hombre del bienestar y de la luz del sol. ¡Y ahora aquel hermano volvía... cambiado!"¹⁹⁸.

2.2.2.2. ***Cuando el duermiente despierta*** (1899)

Wells torna aquí a la fórmula del despertar al futur (any 2100), on la fam i les malalties han estat eradicades però tot està regit per multinacionals despietades i sense ètica. Wells dóna especial importància a l'imaginari visual, arquitectònic i tecnològic d'aquest futur: enormes ciutats, mitjans de comunicació, transports futuristes, etc. Però sobretot se centra en la lluita de poder i corrupció darrera dels magnats de les corporacions que controlen aquest món, una unió entre economia, política i estètica de ciutat aclaparadora que serà un clar precedent del futur gènere ciberpunk.

2.2.2.3. ***Una utopia moderna*** (1905)

Més assaig que novel·la, aquesta obra retorna a la tradició utòpica¹⁹⁹, tot postulant sobre els ideals d'una societat futura situada en un entorn similar a la Terra. Aquest llibre exemplifica les inquietuds polítiques i socials de Wells,

¹⁹⁶ Recordem que obres com *El año 2000* o *Noticias de ninguna parte* utilitzaven el recurs del dorment per viatjar al futur.

¹⁹⁷ Wells va estudiar biologia i va ser influenciat pel biòleg Thomas Henry Huxley, curiosament l'avi de l'escriptor Aldous Huxley. El llibre de Darwin *L'origen de les espècies* data del 1859 i el *Manifest comunista* del 1848, ambdós llibres influents en l'època de l'autor.

¹⁹⁸ *La maquina del tiempo*. (2007): Madrid: Valdemar, pp. 95-96.

¹⁹⁹ El propi Wells, a la introducció, esmenta influències de la obra de Platò, Moro o Bellamy, autoproclamant-se hereu d'una potent tradició utòpica.

que es desfà de la novel·lació per plasmar de forma directa les seves idees sobre una societat ideal.

2.2.2.4. **Los hombres dioses** (1923)

A partir de l'estructura narrativa d' *Utopia* de Moro, Wells presentarà una societat futura perfecta i utòpica, sense malalties, pobresa ni guerra, on tothom és feliç sota un govern científic just. Novel·la carregada d'un naïf optimisme que, de fet, va propiciar que Huxley escrigués la influent *Un Món Feliç* a mode de contrarèplica²⁰⁰.

2.2.2.5. **Esquema de los tiempos futuros** (1933)

Una de les últimes novel·les de Wells, de la que se'n va fer un film supervisat per ell mateix. Aquí l'autor retorna a un cert equilibri utòpic/distòpic, presentant un fresc històric que abasta una Guerra Mundial²⁰¹, un posterior període postapocalíptic regit per senyors feudals, i la creació d'una societat futura tecnològicament avançada regida per científics que erigiran un govern mundial que restablirà la pau i el progrés al món.

2.2.3. **El taló de Ferro** (1908)

Més enllà de Verne i Wells hi haurà altres novel·listes que tocaran la ciència-ficció distòpica ja a inicis de segle. Un d'ells serà Jack London, que malgrat ser conegut per les seves novel·les d'aventures²⁰², escriurà la curiosa *El taló de Ferro*. En aquesta obra London utilitzarà el recurs del "manuscrit trobat", amb un pròleg datat l'any 2600, per explicar els transcendents fets succeïts entre 1912 i 1932 (un futur molt proper al de l'escriptura de la novel·la) on es narra el xoc revolucionari entre l'oligarquia capitalista i el pujant moviment obrer. London no es centrarà en la descripció d'una societat futura organitzada, sinó en el relat dels moments claus que donaran pas a una societat distòpica, en què finalment l'oligarquia capitalista

²⁰⁰ De fet Wells estava estretament vinculat a la família Huxley. Va conèixer l'avi d'Aldous: Thomas Henry Huxley (amb el que va estudiar biologia), i va escriure *The Outline of History* (1920) amb la col·laboració de Julian Huxley, germà d'Aldous.

²⁰¹ Wells, permeable a la realitat que l'envoltava, prediu a la novel·la l'esclat de la Segona Guerra Mundial, datant-la l'any 1940.

²⁰² com *El llop de mar* (1904) o *Ullal Blanc* (1906).

(anomenada, pel seu esclafament sistemàtic del moviment obrer, Taló de Ferro) governarà més de 400 anys oprimint els obrers. De fet London utilitzarà les notes al peu (efectuades pels habitants de l'any 2600) per introduir comentaris crítics al període distòpic del Taló de Ferro, en un llibre que utilitza la "arqueologia del futur"²⁰³ d'una forma original i molt poc habitual en aquell moment.

2.2.4. **La maquina se para** (1909)

Un altre *rara avis* és aquest conte escrit per E.M. Forster, escriptor anglès crític amb les barreres socials i els tabús sexuals de la societat²⁰⁴ que s'apropa a la ciència ficció a través d'un conte que relata la opressiva relació entre una mare i un fill en un món imperat per La Maquina, on la gent viu en ruscs subterranis, sense tocar-se, sense viatjar i sense comunicar-se cara a cara, absolutament dependents i deshumanitzats per una estructura tecnològica a la que han deïficat. El conte apunta ja cap una autèntica distopia futura de l'estil de *Nosaltres* de Zamiatin, i oferirà un final apocalíptic on La Maquina deixa de funcionar fins al col·lapse (ja que cap humà es capaç d'arreglar-la) destruint la humanitat al seu pas. Existeix un curtmetratge que versiona el conte: *The Machine Stops* (Nathan i Adam Freise, 2009).

2.2.5. **Uto/distopies feministes: Perkins Gilman** (1911-1916)

Finalment destacarem la obra de Charlotte Perkins Gilman, escriptora nord-americana que serà pionera en la creació de distopies feministes a través de la seva trilogia de ficcions utòpiques: *Moving the mountain* (1911) on presenta una Nord-americà en un futur proper (pels volts de 1940) on les dones i els homes viuen en igualtat i harmonia social, *Terra d'elles* (1915) on explora una civilització perduda situada a l'Àfrica poblada només per dones les quals es reproduïen per partogènesi i sota un estricte control de la

²⁰³ Jameson destaca la capacitat única de la ciència-ficció per efectuar aquest joc temporal en què el present del lector esdevé carn passada d'arqueologia futura "Es el momento presente (...) el que cuando volvemos de las construcciones de la ciencia ficción, se nos ofrece como pasado remoto del mundo futuro, como si se tratara de algo póstumo y colectivamente recordado" JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 343.

²⁰⁴ Conegut especialment per obres com *Un món sense angels* (1905) *Una habitació amb vistes* (1908) *Howard's End* (1910) o *Viatge al' India* (1924), totes elles amb adaptacions cinematogràfiques.

població i *With her in ourland* (1916) on narra el xoc cultural que suposa quan una de les membres d'aquesta societat femenina marxa acompanyada d'un dels exploradors amb el qual s'ha casat, i s'enfronta a la veritable societat nord-americana de l'època.

A les tres obres Perkins utilitza la narrativa utòpica/distòpica per plasmar totes les seves idees feministes i criticar la societat patriarcal on viu, tot deixant patent el seu deute i la inspiració que li proporcionen les utopies prèvies de Plató, Moro, Bellamy i H.G. Wells²⁰⁵.

3. Distopias fundacionals

3.1. Context

Per entendre com la utopia perd força i muta per esdevenir distopia cal primer de tot fer una mirada al convuls moment històric d'inici del segle XX, iniciat ja amb una aclaparadora Primera Guerra Mundial (1914-1918)²⁰⁶ i una Revolució Russa (1917) que, com ja hem comentat, acabarà esdevenint un malson a les mans d'Stalin a partir del 1924. Com ja apuntàvem, el mal gestionat final de la Gran Guerra²⁰⁷ propiciarà un malestar europeu que es traduirà en l'auge dels feixismes: Mussolini funda el partit feixista l'any 1918; Hitler, per la seva banda, escriu *Mein Kampf* el 1925 i és nomenat canceller d'Alemanya el 1933, aplicant polítiques expansionistes que assentaran les bases de la futura Segona Guerra Mundial. En el procés és important destacar el "crash" borsari de Wall Street (1929), una crisi amb C majúscula²⁰⁸ que farà trontollar les bases capitalistes i sumirà els Estats Units i per extensió Europa i la resta del món capitalista a un període de gran pobresa i atur anomenat Gran Depressió que s'estendrà fins inicis dels anys 40. Una potent crisi que serà el caldo de cultiu de la Segona Guerra Mundial, ja que propiciarà l'auge de les polítiques radicals i expansionistes

²⁰⁵ Al prefaci de *Moving the Mountain* ho esmenta de forma evident.

²⁰⁶ De fet, segons Arnold Hauser: "El siglo XX comienza despues de la primera guerra mundial" a HAUSER, A. (2019): *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: Penguin Random House. p. 485.

²⁰⁷ Un mariscal de camp francès (Ferdinand Foch) va dir després de la firma del tractat de Versalles en finalitzar la Primera Guerra Mundial "Això no és un tractat de pau, es un armistici per 20 anys".

²⁰⁸ Segons Varoufakis les crisis en C majúscula acaben cicles i canvien radicalment la dinàmica capitalista (al contrari que les crisis amb c minúscula, que són un fase d'un cicle regular) a VAROUFAKIS, Y. (2012): *El Minotauro global*. Madrid: Capitán Swing. pp 62 a 65.

dels feixismes. Paradoxalment, però, la crisi serà superada, en part, per la mateixa indústria armamentística generada per la Segona Guerra Mundial²⁰⁹, una guerra que viurà una mena de camp de proves ideològica i industrial en la Guerra Civil Espanyola (1936-1939), on l'alçament feixista de Francisco Franco iniciarà un enfrontament sagnant sota el nou imperatiu de les tàctiques de guerra modernes. I és que a diferència de la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil i la futura Segona Guerra Mundial seran guerres que recauran indiscriminadament contra la població civil, que patirà directament bombardejos i atacs²¹⁰ o persecucions cruels en nom de la discriminació ètnica, com la perpetrada pel nazisme contra els jueus (l'anomenada "solució final"). Tots aquests fets estendran un fort pessimisme que incidirà directament en el gènere utòpic: "to have faith in the possibility of utopia, one must believe in progress; but one looks back at our two great wars (...) and it is next to impossible for a rational man to believe in progress"²¹¹.

Així doncs, envoltada pel potent i fosc context històric, la utopia es perverteix i esdevé una paraula que es mou entre la sospita i la burla, com apunta Robert C. Elliot "utopia has become a bad word"²¹². Moylan destacarà que, d'una banda, la utopia és absorbida per ideologies totalitaristes i consumistes (des de la utopia social stalinista al paradís del consumisme capitalista passant pel somni nacionalista nazi) i, per altra banda, l'esperança utòpica en aquests temps convulsos es convertirà en un atac directe i bel·ligerant cap a la societat moderna amb l'objectiu de "(..) reject the imposed limits of consumer capitalism or state socialism"²¹³. Seguint el famós text de Claude Magris, *Utopia i desencant*²¹⁴, el desencant, sense l'esperança utòpica, sembla agafar especial força per esdevenir el nou gènere

²⁰⁹ "El New Deal no puso fin a la Gran Depresión. Fue necesaria una carnicería a escala industrial (tambien llamada Segunda Guerra Mundial), y una inversión pública en matanzas masivas de tamaño similar, para sacar del desplome a la economía mundial" a VAROUFAKIS, Y. *Op. Cit.* p. 73.

²¹⁰ Uns tipus d'atacs ja assajats a Guernica el 1937 i a Barcelona l'any 1938, i que tindran especial rellevància en els bombardejos de Londres del 1944 i el seu punt àlgid amb les bombes d'Hiroshima i Nagasaki llençades sobre la població civil japonesa el 1945.

²¹¹ ELLIOT, R. *Op. Cit.* p.87.

²¹² ELLIOT, R. *Ibidem.* p. 84.

²¹³ MOYLAN, T. *Demand...* *Op. Cit.* p.9.

²¹⁴ MAGRIS, C. (2001): "Utopia i desencant", al dossier *Utopia, la recerca d'una societat ideal*. revista *l'Avenç*. Número 257, p. 64.

de la distopia moderna, una tendència que destaca Berneri en un text escrit el 1948: "La tendencia de la literatura actual es cada vez más antiutópica (...) para muchos el sueño se ha convertido en pesadilla"²¹⁵. I és que el convuls inici de segle fou tan extremadament violent que va convertir l'acte poètic de la utopia (creure en que la humanitat podia crear societats pacífiques i en harmonia) en quelcom impossible. Com va sentenciar Adorno: "Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie"²¹⁶.

I no només la utopia ja no era possible post-Auschwitz, sinó també pre-Auschwitz, ja que les obres utòpiques (de *Utopia* a *La República d'Oceana*, passant per *La Ciutat del Sol* o *La Nova Atlàntida*) mostraven, més que mai, el seu (no tant) ocult caràcter distòpic²¹⁷ als ulls d'un subjecte de post-guerra carregat d'infames desenganys històrics (Revolució Francesa, Stalinisme, Primera i Segona Guerra Mundial etc.). Així, a partir del segle XX s'imposa la distopia, i no la utopia, com a nova forma de veure i entendre el món: "en la actualidad, al igual que en el siglo XX, se niegan los peligros del utopismo (...) en tales circunstancias lo que necesitamos es un modo de pensar distópico. Si pretendemos entender nuestra situación actual deberíamos recurrir a *Un Mundo Feliz* de Huxley, o a *1984* de Orwell (...): impresiones clarividentes de la desagradable realidad que resulta de perseguir sueños irrealizables"²¹⁸ No es casual, doncs, que l'any 1936, coincident amb l'inici de la Guerra Civil Espanyola i, per tant, amb el primer gran conflicte mundial on les forces feixistes es comencen a imposar, apareixen tres grans obres distòpiques: *La vida futura*, *La Guerra de las Salamandras* i *Tiempos Modernos*, totes elles produccions que mostren clarament la seva preocupació envers un entorn hostil i injust que, a través del progrés, conduirà indefectiblement a la Segona Gran Guerra.

Els fets posteriors a la Segona Guerra Mundial generaran un període de malestar incipient sistèmic i tecnològic. Per una banda les bombes d'Hiroshima i Nagasaki accentuaran radicalment en l'imaginari col·lectiu el terror atòmic, una por creixent a l'armament nuclear; per altre banda un

²¹⁵ BERNERI, M. (1962): *Viaje a través de la utopia*. p. 210. Buenos Aires: Proyección. colección Signo Libertario.

²¹⁶ A *Kulturkritik und Gesellschaft* [*Crítica cultural y sociedad*] (1951) (font. wikuote)

²¹⁷ Per analitzar les múltiples pautes distòpiques presents a les utopies clàssiques cal remetre's a l'estudi de LADEVEZE, N. "De la utopia clasica a la distopia actual" *Op. Cit.*

²¹⁸ GRAY, J. *Op. Cit.* p. 36.

enfrontament sistèmic soterrat entre el capitalisme i el comunisme anomenat Guerra Freda, que propiciarà un període de desconfiança (amb la conspi-paranoia comunista posterior a la Segona Guerra Mundial) que viurà un dels moments més àlgids en l'anomenada Caça de Bruixes del senador McCarthy²¹⁹.

Si, com veurem, Zamiatin, Lang, Huxley i Orwell seran la primera generació que popularitzarà l'univers distòpic dins del context de les Guerres Mundials, Bradbury i Phol/Kornbluth representaran una segona generació de clàssics que tindran com a potent context històric la Guerra Freda, la Caça de Bruixes i el boom de la televisió, i que marcaran, com destaca Domingo²²⁰ una variació del centre geopolític després de la Segona Guerra Mundial en què els Estats Units esdevindran l'epicentre de les ficcions (tan literàries com cinematogràfiques) catastrofistes, distòpiques i de ciència-ficció en general (que, a més, es popularitza al cinema als anys 50).

3.2. Primeres distopies clau

3.2.1. *Nosaltres* (1921)

"Si podemos considerar a Moro el primer cartógrafo de la utopia, Zamiatin es su equivalente en la distopia"²²¹. La distopia moderna comença amb *Nosaltres*, obra del rus Yevgueni Ivánovich Zamiatin escrita l'any 1921, una obra que tindrà una influència directa a la més coneguda 1984 d'Orwell²²². És rellevant destacar com el context de la Revolució Russa, amb els seus anhels d'esperança utòpico-comunista i la seva posterior conversió en dictadura stalinista, és determinant a l'hora de generar la distopia;

²¹⁹ A través del seu Comitè d'Activitats Anti-Americanes McCarthy, senador republicà, durà a terme, entre 1947 i 1957, una sistemàtica persecució d'elements comunistes entre l'administració pública, l'exèrcit, i el món cultural.

²²⁰ DOMINGO, A. *Op. Cit.* p.59.

²²¹ DOMINGO, A. *Ibidem.* p. 42.

²²² De fet Orwell va començar a escriure la seva famosa distopia poc després de llegir el *Nosaltres* de Zamiatin, tot reconeixent el seu entusiasme envers ella. Orwell destacarà la importància d'aquesta obra com a profètica dels esdeveniments que succeïrien amb l' Stalinisme, el Nazisme i el Feixisme. (a la ressenya d'Orwell sobre *Nosaltres* de Zamiatin: <http://georgeorwellnovels.com/journalism/review-of-yevgeny-zamyatin-we/>) [consultat 14/8/2016]

Fins i tot es va sorprendre de no trobar una edició anglesa de l'obra "resulta sorprendente que ningun editor británico haya sido lo bastante emprendedor para reeditralo" (Al pròleg de *Nosotros*. Madrid: Akal, 2008. p. 15.). Orwell va llegir una edició francesa editada l'any 1929.

Nosaltres (1921) és pionera en literatura, *Aelita* (1924) ho serà, com veurem, en cinema²²³. En aquest aspecte destaca Rússia com una nació especialment vinculada a l'imaginari uto-distòpic vinculat a la ciència ficció, potser perquè, com destaca Skotak: "Russia fué un país que tomó un concepto social de la ciencia ficción (el de una utopía controlada y compartida en torno a la ciencia y la tecnología) y pasó setenta años intentando hacerlo funcionar"²²⁴

A *Nosaltres* es dona una doble crítica a dos fenòmens històrics claus del segle XX: per una banda el totalitarisme, en la forma d'un Estat absolut que controla totes les formes d'acció i pensament dels individus i per l'altre la industrialització i tecnificació, en altres paraules, l'auge del capitalisme i la seva vessant inhumana, que converteix les persones en números al servei pràctic de l'Estat. El llibre de Zamiatin és especialment rellevant per ser el primer que conté amalgamades les més importants característiques del gènere distòpic:

- a) Temps futur: Zamiatin referma la pauta del futur iniciada ja per proto-distòpics com Bellamy, Morris, Verne i Wells. La obra ens situa (directament i sense cap viatge) en un futur indeterminat de milers d'anys.
- b) Aïllament: Seguint la pauta Moreana, la societat ciutadana de *Nosaltres* viu separada per un mur d'una extensa zona de natura incontrolada.
- c) Despertar de l'alienat: Escrit en primera persona, l'obra presenta un protagonista, D-503, inserit de ple en el sistema que aviat començarà a qüestionar-lo.
- d) La noia que esperona: I-330 serà la noia revolucionària que animarà al protagonista a enfrontar-se al sistema.
- e) Sistema opressor: Ja de ple en la distopia, a *Nosaltres* la societat és clarament opressora i negativa.

²²³ Així com altres obres de tendència distòpica de la literatura russa com *Txevengur* (1928) *La rasa* (1930) d' Andrei Platónov o *Memories of the Future* (1926-1930) de Sigizmund Krzhizhanovsky fins arribar a *Barra siniestra* (1947) de Vladimir Nabokov, la potent tradició distòpica d'autoria russa sens dubte mereixeria un profund treball d'investigació apart.

²²⁴ SKOTAK, R. esmentat per HERRANZ, P. (2017): "El futuro es nuestro: distopía y socialismo en el cine de Europa del este" p. 118 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

- f) Facció dissident: El sistema genera un contra-sistema, un grup rebel anomenats Mefis que s'hi oposa i intenta destruir-lo.
- g) Felicitat vs. llibertat: La lliure individualitat del protagonista s'enfrontarà a un sistema comunitari que ha aconseguit la pau social a través d'una utopia matemàtica.
- h) Thriller: La novel·la incorpora una tensió narrativa entre l'evolució psicològica del protagonista, l'aparició del grup dissident i la força coercitiva de l'Estat.

En resum Zamiatin crea amb *Nosaltres* el full de ruta definitiu de la distopia, un mapa de navegació que serà popularitzat gràcies a Orwell i que influirà definitivament a l'estructura narrativa, els temes i els personatges del gènere distòpic.

3.2.2. *Aelita* (1924)

També de Rússia ens arribarà *Aelita* de Yakov Protazanov, basada en una novel·la del 1923 de l'escriptor rus especialitat en ciència-ficció Aleksey Nikolayevich Tolstoi. *Aelita* ha destacat especialment pel seu disseny de decorats i els seus vestuaris²²⁵ impregnats per avantguardes artístiques com el futurisme, el cubisme, el constructivisme o l'expressionisme, però també destaca per un fet especialment rellevant; *Aelita* no només està considerada la primera distopia cinematogràfica, sinó també el primer llargmetratge de ciència-ficció de la història del cinema²²⁶, fet que situa la distopia com a gènere clau i fundador de la mateixa ciència-ficció al cinema.

El film presenta una curiosa estructura narrativa basada en dos espais alternats: el present de l'autor, una Rússia devastada per la Guerra Civil (1917-1923), i una societat alienígena al planeta Mart, dos espais que es conjugaran a través de la metàfora crítica i del seu protagonista, un científic rus que viatjarà amb una nau al planeta vermell. Malgrat aquesta dualitat d'escenari (i d'un final que ho converteix tot en un deliri oníric del protagonista) la societat marciana plasmada al film reitera moltes de les

²²⁵ Crea per la pintora i dissenyadora russa Aleksandra Ekster, avantguardista que va seguir moviments com el cubofuturisme, el suprematisme i el constructivisme.

²²⁶ L'extensió es mou entre els 120 minuts i els 80 minuts, depenent de la velocitat de projecció. Malgrat tot, és definitivament un llargmetratge, lluny dels 35 minuts de *Paris Adormit* (1923) de René Clair o encara més dels 8 minuts de *Viatge a la Lluna* (1902) de George Méliès, ambdós considerats films de ciència-ficció anteriors a *Aelita*.

pautes ja vistes a *Nosaltres*; des de l'ubicació espai temporal de futur i aïllament²²⁷, fins a un protagonista alienat que esdevé revolucionari gràcies a una noia que s'enfronta a un sistema opressor (la reina Aelita, que serà finalment una perversa manipuladora d'estil femme fatale, accentuant la figura contradictòria de la dona a la distopia). El film farà especialment rellevant el concepte de revolució, incorporant el concepte de lluita de classes tan present en el moment històric de l'autor, quan el govern monàrquic dels rics que regnen a Mart serà destruït pels treballadors esclaus als que sotmeten. Protazanov conjuga aquí una unió ideal entre la nova tecnologia cinematogràfica, el nou estat soviètic i una temàtica *ad hoc* "Ambos son fenómenos revolucionarios que avanzan por caminos nuevos (...) Es un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal de propaganda"²²⁸ Aquesta radical dualitat de classes, hereva de l'imaginari de Morlocks i Elois de Wells, quedarà definitivament assentada en el gènere distòpic a partir de la que és considerada la primera gran distopia cinematogràfica: *Metrópolis*.

3.2.3. *Metrópolis* (1927)

Sembla correcte pensar que el director alemany Fritz Lang s'inspira parcialment en *Aelita* per la creació de *Metrópolis*²²⁹, però també és cert que el film de Lang inclourà elements que la fan mereixedora de la popularitat que va tenir i ha tingut fins ara dins de l'àmbit cinematogràfic. Filmada al 1924 sota l'empara de la productora puntera alemanya UFA (Universum Film AG) i guionitzada per l'aleshores esposa de Lang, Thea Von Harbour (escriptora de la novel·la en que es basa el film), *Metrópolis* suposarà una

²²⁷ Encara que tènicament la societat marciana no es situa al futur, sinó al present de l'autor, la seva estètica visual i la presència de diversos gadgets tecnològicament avançats la fan clarament "futurista".

²²⁸ HAUSER, A. *Op. Cit.* p. 517.

²²⁹ Malgrat no hi ha cap dada definitiva sobre si Lang va veure el film de Protazanov, en podem deduir el seu visionat en la similitud de múltiples imatges i conceptes; des dels moviments robòtics dels obrers (similar als dels esclaus marcians a *Aelita*) a la revolució comandada per la falsa Maria (molt similar en temàtica i posada en escena a la comandada per la reina perversa Aelita). Cal tenir en compte, a més, que Lang era un director culturalment inquiet i coneixedor d'altres filmografies.

brutal superproducció²³⁰, on, talment com a *Aelita*, el disseny visual del film serà especialment rellevant, impregnat de les noves avantguardes (futurisme, cubisme, expressionisme) i amb una inversió en efectes especials (maquetes, sobreexposicions etc.) sense precedents, on l'estètica de la ciutat, urb enorme i aclaparadora²³¹, esdevindrà referent visual i contextual per al gènere. Més enllà de l'estètica visual, el film també consolidarà pautes temàtiques i narratives de la distopia, portant moltes d'elles als seus límits simbòlics i emotius (una tendència clarament expressionista, moviment en auge a l'Alemanya cultural de Lang²³²). *Metrópolis* portarà a l'extrem el concepte de revolució i lluita de classes, reiterant que l'aparent utopia de la tecnificada Metròpolis es sustenta en el patiment i esclavatge d'una classe obrera que viu aïllada al subsòl. El film utilitzarà com a eix la figura de l'heroi, Fedrer, fill de l'amo de la ciutat i pertanyent a l'elit que, al adonar-se de la injustícia on viu, esdevindrà figura messiànica que haurà d'unificar les dues classes enfrontades. També extremerà la figura de la noia, Maria, una deesa/santa que serà copiada en un robot, símbol de la perversitat tecnològica i que abocarà als obrers cap a una destructora revolució. El robot Maria, així com el seu creador el científic Rotwang (un dels primers pares icònics de la figura del "mad doctor"²³³) posaran en clara evidència el perill de la tecnologia en males mans, un dels leit motifs bàsics del gènere de la ciència-ficció. *Metrópolis* va rebre crítiques diverses per naïf i simplista²³⁴,

²³⁰ 7 milions de marcs, 310 dies i 60 nits de rodatge, 8 protagonistes, 750 secundaris i 37.750 extras. També cal dir que la despesa enorme del film (uns 5 millions de marcs) no es va veure contraposada per una bona recaudació de taquilla, fet que va generar un duríssim cop econòmic a la productora UFA.

²³¹ Inspirada en la, en aquells moments, creixent Nova York dels anys 20, on Lang va viatjar per tancar les negociacions de producció amb la Paramount i la Universal. Una efervescent arquitectura monumentalista carregada de gratacels que Lang aplicarà al seu film amb resultats sorprenents.

²³² "Arte paroxístico y rebelde, denunciando con contundencia las formas burguesas y alienantes (...) se complacía en la exasperación de las formas y de los contrastes (...) para construir un mundo de artificios al límite de la abstracción" a PINEL, V. (2009): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ma Non Troppo. pág. 137. Una influència cultural que Siegfried Kracauer analitzarà com a rebeladora de l'estat mental i anímic dels alemanys dels anys 1918 al 1933 a *De caligari a Hitler. Una història psicològica del cine alemán*. Op. Cit.

²³³ Figura popularitzada arrel del film Frankenstein de 1931, que duu a la pantalla una posada en escena de creació del monstre molt similar a la de *Metrópolis*.

²³⁴ H.G. Wells començava una crítica del film amb "I have recently seen the silliest film" i continuava "Never for a moment does one believe any of this foolish story; for a moment is there anything amusing or convincing in its dreary series of strained events. It is immensely and

fets que el mateix Lang va acabar admetent: "No se puede hacer una película social en la que se dice que el intermediario entre la mano y el cerebro es el corazón: quiero decir que es un cuento de hadas claramente"²³⁵, però aquesta recerca de l'extrema exageració també ha permès fer molt evidents les grans figures i els grans temes de la distopia, fet que ha convertit el film no només en una obra mestra del setè art i la primera gran pel·lícula de la ciència-ficció, sinó també en el primer gran referent distòpic cinematogràfic de tots els temps.

3.2.4. *Un món feliç* (1931)

L'aparició d'*Un món feliç* de Huxley aportarà un grau d'ambigüitat en el món distòpic, presentant una mena de futura societat capitalista hiper-tecnificada aparentment sota cap pressió estatal. La gran aportació de Huxley serà, sens dubte, la de la subtileza, mostrant com les societats distòpiques poden prendre formes molt atractives. "En el curso de la próxima generación creo que los amos del mundo descubrirán que el condicionamiento infantil y la narcohipnosis son más eficaces como instrumentos de gobierno que los garrotes y los calabozos"²³⁶. La distopia de Huxley, doncs, no presenta un estat controlador i autoritari (com a *Nosaltres*) ni tan sols una injustícia dual de classes enfrontades (com a *Aelita* o *Metrópolis*), sinó una aparent societat perfecte i harmoniosa que amaga la terrible realitat de tenir a la població totalment alienada. Escrita dos anys després de la crisi del 1929, Huxley criticarà a *Un món feliç* les conseqüències d'una societat capitalista extrema, amb la ciència al servei d'una asèptica organització social (eugènesia, manipulació genètica o clonació seran claus en l'explicació d'aquest món futur, així com teories freudianes o el comportament condicionat de Paulov²³⁷), i amb el consumisme de les drogues i l'entreteniment com a distracció de les masses.

strangely dull" Article publicat originalment a *The New York Times Magazine* el 17 d'abril de 1927. Es pot llegir el text íntegre a MINDEN, M., BACHMANN, H. (Eds.). (2002) *Fritz Lang's Metrópolis, cinematic visions of thecnology and fear*. Nova York: Camden House. pp. 94-100.

²³⁵ SÁNCHEZ, S. *Op. Cit.* p.42.

²³⁶ Carta de Huxley a Orwell del 1949. Publicada a USHER, S. (2015): *More Letters of Note*. Edimburg: Canongate Books. Es pot trobar una traducció a:

<http://www.elcultural.com/revista/letras/Estimado-Orwell/34145> [consultat 3/11/2017]

²³⁷ Totes elles novetats científiques molt debatudes èticament a l'època de Huxley.

De fet Huxley sí que presenta una divisió de classes, en la forma d'una organització científica de castes a partir de la seva utilitat social, però no crea un xoc disruptiu entre elles ni una incipient revolució que les enfronti.

Huxley, a més, uneix en la seva novel·la dos tipus de protagonista: Bernard Marx, típic protagonista distòpic inserit plenament dins la societat presentada però que comença a experimentar dubtes envers l'aparent perfecció d'aquesta; i John el Salvatge, hereu proto-distòpic aliè a l'aparent utopia que presenta Huxley i que, talment com un viatger moreà, anirà a la societat de "el món feliç" per experimentar un fort xoc cultural, tot aprofitant per efectuar una forta crítica d'aquesta. La crítica i la reflexió clau del llibre serà, de nou (i més radicalment que mai la) dicotomia entre llibertat i felicitat fins al punt d'arribar a frases com: "Reclamo el derecho de ser desgraciado"²³⁸.

El poder de la societat d'*Un món feliç* creu que fa el millor per la seva població limitant-los la llibertat no de forma directa, com la pressió estatal i burocràtica de *Nosaltres* o l'explotació de *Aelita* o *Metrópolis*, sinó més subtil i "amable" utilitzant la manipulació científica, l'entreteniment i les drogues (el soma que causa plaer i fa oblidar) com a formes de control de la població. Un control social basat en l'alienació *soft* i plaent de la població que tornarem a trobar anys després a *Fahrenheit 451* i que esdevindrà una potent alternativa distòpica als estats autoritaris i dictatorials, essent també precursora d'elements com l'entreteniment o les drogues com a forma de control de la població.

La novel·la de Huxley tindrà dues versions homònimes força fidels, a modus de telefilm: una al 1980 de Burt Brinckerhoff i l'altre del 1998 de Leslie Libman i Larry Williams (aquesta versió amb la sempre inquietant aparició de l'actor Leonard Nimoy en el paper del líder Mustapha Mond).

3.2.5. ***La Vida futura*** (1936)

Wells, decebut de la ingenuïtat de *Metrópolis*, va acceptar de bon grat que es fes un film de la seva novel·la *The Shape of Things to come* (escrita el 1933) a canvi de participar en el guió (n'és el guionista principal) i exercir

²³⁸ *Un mundo feliz*. (1962): Barcelona: Plaza & Janés. p. 223.

una supervisió contínua. El film, produït per Alexander Korda²³⁹ i dirigit pel director artístic William Cameron Menzies, malgrat no tenir el sorprenent atreviment estètic del film de Lang, fou tractat com una superproducció amb una forta inversió en efectes especials, decorats i una potent factura visual.

El film, guionitzat com dèiem per Wells, destaca per oferir una cronològica evolució històrica i un triple entorn distòpic situant-se a la ciutat imaginària d'Everytown i seguint a una família de científics progressistes, els Cabal. El recorregut inclou tres futurs diferents; el 1940, any molt proper a l'actualitat de l'autor, on comença una Guerra Mundial que durarà 26 anys²⁴⁰. Del 1966 al 1970, que mostrarà la catàstrofe conseqüent a la Guerra, oferint un declivi tan social (la societat esdevé feudal, regida per cabdills enfrontats) com tecnològic (brutícia, pobresa, cases atroïnades, reutilització precària de la tecnologia) i biològic (durant la guerra i als següents anys s'ha estès una malaltia anomenada Malaltia Errant, que acaba amb la meitat de la humanitat). És destacable que aquesta segona part del film uneix de forma pionera dos conceptes abastament utilitzats posteriorment en la ficció distòpica i fantàstica: per una banda el declivi social i la seva estètica apuntarà cap al futur gènere del postapocalípsi, que oferirà tant organitzacions socials primàries (basades sobretot en la violència) com l'estètica de la "basura del desastre"²⁴¹. Per altre banda la Malaltia Errant conté elements del que serà l'imaginari del zombie, doncs converteix a qui la pateix en un cos deambulador sense consciència que, a més, contagia fàcilment la plaga i ha de ser exterminat. D'aquest declivi social la humanitat se'n surt gràcies als hereus de Cabal, els quals han fundat una associació tecnocràtica basada en el poder tecnològic del vol anomenada Ales sobre el Món, una utopia aèria de progrés que acabarà amb el feudalisme postapocalíptic i donarà pas (a través d'una seqüència de muntatge de construcció desenfrenada, maquinària i enginyeria que ens portarà del 1970 al 2036) a una brillant ciutat subterrània, harmònica i perfecte on per

²³⁹ Un dels productors amb més prestigi del Hollywood dels anys 30, productor i director de films com *La Vida privada de Enrique VIII* (Alexander Korda, 1933), *Las Cuatro plumas* (Zoltan Korda, 1939), *El Lladre de Bagdad* (Ludwig Berger, Michael Powell, 1940) o *El tercer hombre* (Carol Reed, 1950).

²⁴⁰ En això Wells fou un visionari, ja que la veritable Segona Guerra Mundial va esdevenir l'any 1939 (encara que "només" durarà 7 anys)

²⁴¹ Terme creat per Sobchak V., citat per FRANCESCUTTI, P. a *Op. Cit.* p. 250.

telepantalla se'ns explica tots els progressos aconseguits: no hi ha malalties, ni armes, ni policia i tothom es pot expressar a través de múltiples pantalles. Si Lang va ser naïf en la solució de la lluita de classes, Wells ho es aquí en una visió alliberadora de la tecnologia en mans d'una tecnocràcia científica, i on Lang utilitzava la màquina per esclavitzar i enganyar l'home, Wells hi veu la solució als problemes de la humanitat. "No debe resultar extraño porque el escritor británico, convencido de que el progreso facilitaría la disolución de las diferencias entre las clases sociales, no podía entender la visión de Lang"²⁴².

3.2.6. *La guerra de les Salamandres* (1936)

De l'autor checoslovac Karel Čapek, apareixerà publicada una obra insòlita i molt original, carregada d'ironia i també distopia anomenada *La Guerra de les Salamandres*. La novel·la no seguirà les pautes d'una distopia clàssica, essent més un collage documental ucronic que un thriller centrat en un protagonista en entorn opressiu. L'obra es situa en el present de l'autor, i en ella apareixen múltiples personatges: científics, militars, polítics, empresaris, etc. (tots ells arquetips de l'època), que esdevindran el vehicle idoni per burlar-se de les seves reaccions envers un descobriment inaudit: la presència d'una nova espècie, la "Andrias Scheuchzeri", una mena de salamandres gegants humanoides. Les diverses reaccions d'aquests protagonistes se sumaran a un veritable collage de tècniques narratives, des de relats epistolars a articles periodístics o articles científics, acompanyats sovint de la seva corresponent forma gràfica (portades de diari, anuncis publicitaris), fet que dotarà al text d'una inusitada força contextual i realista, una mena de "fals documental" humorístic, un mockumentary únic en el gènere de la ciència-ficció i la distopia, que permetrà a l'autor efectuar una mordaç crítica a moltes de les actituds colonialistes, capitalistes, racistes i bèl·liques del seu entorn històric: la postguerra de la Primera Guerra Mundial, que inclou el crack econòmic del 1929 i l'auge dels feixismes²⁴³.

²⁴² SÁNCHEZ, S. *Op. Cit.* p.54.

²⁴³ Darko Suvin dirà sobre l'obra que és "the pioneer of all anti-fascist and anti-militarist SF" a: SUVIN, D. "Čapek, Karel" (1986): a SMITH, C.C. (ed.). *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*. Michigan: St. James Press. p.842.

La modernitat de l'obra de Čapek serà, juntament amb el *Nosaltres* de Zamiatin, reconeguda per molts crítics, que veuran en aquests autors una nova forma de fer ciència-ficció. Segons Darko Suvin: "Čapek es -junto a Yevgueni Zamiatin- el escritor de cf más importante del mundo entre las dos Guerras Mundiales (...) en lo que a cf toca él (...) es el eslabon perdido entre H.G. Wells y una literatura que será a la vez entretenida (lo que significa popular) y cognoscitivamente (lo que significa también en su forma) "avanguardista".²⁴⁴

3.2.7. *Tiempos Modernos* (1936)

Inspirada en *Viva la Libertad* de René Clair, del 1931²⁴⁵, la obra de Chaplin, talment com la Guerra de las Salamandras, més que presentar un futur distòpic, mostrarà un present ja pervers, inhumà i on la tecnologia converteix a l'home (especialment a l'obrer i les classes humils) en víctimes d'un sistema que els converteix en poc més que ovelles/robot. L'inici del film és tota una declaració d'intencions: després del text "Modern Times. A story of industry, of individual enterprise. Humanity crusading in the pursuit of hapiness" apareix la imatge d'unes ovelles que s'encadenen amb les d'uns obrers anant a la fàbrica. Metàfora visual²⁴⁶ rellevant que, junt a la potent imatge simbòlica de l'obrer alienat i estressat engolit pels engranatges de la fàbrica, es convertiran en un potent al·legat anticapitalista. El film, sobretot la primera part a la hipermoderna fàbrica, està carregat d'elements futuristes, des de la màquina de menjar automàtica fins a l'empresari que, com un Gran Germà, ho controla tot a través de pantalles i micròfons²⁴⁷.

²⁴⁴ SANTIAGO, J.M.(2003): citant a Darko Suvin a *La guerra de las salamandras* a POUJADE, J.C. (ed.) (2002): *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX* Madrid: La Factoría de Ideas. p. 222.

²⁴⁵ "La productora Tobis, amada por Joseph Goebbels, había producido la película francesa y acusó de plagio a Chaplin. Sin embargo su director, René Clair, se negó a secundar la imputación, puesto que consideraba al gran cómico inglés como su maestro y se sentía orgulloso de que aquel se hubiera fijado en su trabajo" SANTOS, A. *Tiempos de ninguna edad*. (2019). Madrid: Cátedra p. 32.

²⁴⁶ Chaplin sempre es va declarar amant del muntatge soviètic del que aquest inici es clarament deutor. No oblidem que Chaplin tindrà especial afinitat cap al comunisme (com demostren escenes pro-revolucionàries del mateix *Tiempos Modernos*), fet que el portarà a ser acusat pel Comité d'Activitats Antiamericanes i a exiliar-se a Anglaterra al 1952.

²⁴⁷ *Tiempos Modernos* és el primer film sonor de Chaplin, però nomès en les cançons i el moments on es comunica i dona ordres l'amo de la fàbrica.

3.2.8. **1984** (1949)

1984, de George Orwell, és probablement la distopia més coneguda a tot el món, i sens dubte una de les que més influència han tingut en el gènere distòpic, tot consolidant pautes narratives i temàtiques i fins i tot incorporant al vocabulari global popular paraules com "Gran Germà" o l'adjectiu orwelià (referit a pràctiques totalitàries). Hem comentat l'enorme deute que té aquesta novel·la amb *Nosaltres* de Zamiatin (inspiració reconeguda pel mateix Orwell), però també és cert que *1984* mostra, amb especial èmfasi, la contundent força de l'imaginari distòpic, en la forma d'un estat totalitari opressor fins a límits insuportables.

George Orwell, que ja havia efectuat una potent crítica sobre les perversions del comunisme i la corrupció dels totalitarismes a la faula moral *Rebel·lió a la Granja* (1945), utilitzarà la pauta distòpica per carregar definitivament sobre els desenganys històrics de la seva generació: els horrors del nacionalsocialisme i els camps d'extermini, la gran purga stalinista (37-38) que havia mostrat clarament la fermesa inhumana del comunisme soviètic, o la Guerra Civil Espanyola i el triomf de la dictadura franquista.

Com dèiem, a *1984* s'estableixen múltiples pautes distòpiques ja presents en l'obra de Zamiatin: la situació espacial-temporal (ciutat del futur), un estat opressiu que controla radicalment l'individu ("EL GRAN HERMANO TE VIGILA decían las grandes letras"²⁴⁸), un protagonista inicialment alienat (Wilson) que, sobretot gràcies a una noia (Júlia), obté consciència i es rebel·la contra la situació, o l'existència d'una facció rebel (La Germandat), entre d'altres tòpics. El concepte d'observació constant serà un dels trets més rellevants de la novel·la, creant un desassossec i una tensió extraordinàriament potents, i establint un dels factors més recordats i copiats de *1984*. Orwell apunta a la importància dels mitjans de comunicació per exercir una manipulació de la població, destacant la tergiversació històrica, les consignes d'odi i la transformació lingüística imposada pel partit que afectarà al pensament²⁴⁹.

²⁴⁸ *1984*. (1999): Barcelona: Destino. p.10.

²⁴⁹ Les experiències de l'escriptor durant la guerra seran determinants a l'hora de ser conscient de la importància de la manipulació propagandística i de fins a quin punt la tergiversació i la mentida formaven part de la comunicació: "Ya de joven me había fijado en que ningún periódico cuenta nunca con fidelidad cómo suceden las cosas, pero en España vi por primera vez noticias

Malgrat aquí també apareix la temàtica de la llibertat vs. la felicitat, el pessimisme d'Orwell no deixa espai per l'ambigüitat: el partit no busca la felicitat dels ciutadans, sinó el poder i el control, un radical "governar contra la població"²⁵⁰. En paraules de Tourainé "El món d'Orwell és d'una des-socialització sistemàtica, d'una destrucció, d'un canibalisme de la societat per part d'un poder absolut que en realitat és impersonal"²⁵¹.

Orwell, de fet, introdueix també l'interessant tema de la guerra perpètua, un estat de tensió bèl·lica constant on és més senzill controlar a la població. Un control que esdevé absolut i que s'insereix directament en la ments dels seus ciutadans: "El rasgo más persistente de 1984 es la elegíaca sensación de pérdida del pasado y la incertidumbre de la memoria"²⁵². Una manipulació extrema que torgiversa la informació, tortura als seus ciutadans i fins hi tot crea un nou llenguatge (la neo-llengua) on és impossible pensar més enllà de l'obediència al partit.

En resum una contundent, cruel i influent distopia que consolida pautes, accentua temàtiques i mostra amb una enorme contundència i tensió²⁵³ el fosc i desolador món de les distopies, una novel·la que ha inspirat moltes obres, i que ha tingut tres versions cinematogràfiques directes, totes elles de producció anglesa, dues durant els anys 50²⁵⁴; *1984* (Telefilm de la BBC dirigit per Rudolph Cartier el 1954) i *1984* (film dirigit per Michael Anderson el 1956), i una versió posterior (precisament del 1984) dirigida per Michael Radford. De fer l'any 1984 va fer despertar la moda de la novel·la d'Orwell fins al punt que el primer anunci de l'empresa informàtica Appel remet directament a *1984*.

de prensa que no tenían ninguna relación con los hechos, ni siquiera la relación que se presupone en una mentira corriente. (...) En realidad vi que la historia se estaba escribiendo no desde el punto de vista de lo que había ocurrido, sino desde el punto de vista de lo que tenía que haber ocurrido según las distintas «líneas de partido». (...) Estas cosas me parecen aterradoras, porque me hacen creer que incluso la idea de verdad objetiva está desapareciendo del mundo" (http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/r_gcivilesp.pdf. *Recuerdos de la Guerra Civil española*, pag 10.). Els conceptes lingüístics tractats per Orwell es vincularan posteriorment a la Programació Neurolingüística (PNL) estudi comunicatiu aparegut als anys 70 que vincularà estretament la llengua com a creadora de pensaments i accions.

²⁵⁰ DOMINGO, A. *Op. Cit.* p. 52

²⁵¹ TOURAINE, A. *Op. Cit.* p. 42.

²⁵² JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p.243

²⁵³ De fet la novel·la conjuga magistralment el thriller a tots els nivells: tant la tensió psicològica del protagonista, com la tensió generada per la cerca i captura d'aquest.

²⁵⁴ No es casual que les dues primeres versions apareguin als anys 50, dècada on eclosiona la ciència ficció filmica, fet que demostra com la obra d'Orwell ja era emmarcada dins d'aquest gènere.

L'anunci, filmat per un jove Ridley Scott i emès durant la Super Bowl²⁵⁵, recorda visualment el film de Radford i presenta una multitud uniforme que escolta i observa en una enorme pantalla les consignes homogeneïtzadores d'una mena de Gran Germà, una pantalla que serà destruïda per una atlètica llançadora de martell, una poderosa Eva que ens portarà la nova poma tecnològica en un anunci que finalitza amb la frase: "On January 24th, Apple Computer introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like 1984"

3.2.9. *Fahrenheit 451* (1953)

És important destacar dos fets contextuais d'aquesta obra del 1953. Primerament, la generació a la qual pertany l'escriptor; si Orwell i Huxley van viure en primera persona les dues Guerres Mundials (van néixer el 1903 i 1894, respectivament), Bradbury, nascut el 1920, viurà intensament els inicis de la Guerra Freda, la caça de bruixes Maccarthista, l'amenaça nuclear i l'auge de la televisió. Per altra banda, *Fahrenheit 451* és la primera distopia inserida plenament, des de la seva primera edició, dins del context del gènere de la ciència-ficció²⁵⁶, unint ja quasi definitivament els dos gèneres.

Un dels elements claus de *Fahrenheit 451* serà la de reforçar la idea de la cultura i especialment la literatura i l'escriptura com a element subversiu enfront de societats opressives i de pensament simple²⁵⁷, un fet ja present en anteriors distopies (la importància de l'escriptura d'un diari personal a *Nosaltres* i *1984*, o la reivindicació de la cultura literària que fa el Salvatge a *Un mon feliç*) però que aquí prendrà la forma irònica (de clara inspiració nacionalsocialista) dels escamots de bombers dedicats a cremar llibres per evitar la culturització del poble per bé de la seva felicitat "idiotitzada". De nou el dilema felicitat vs. llibertat, accentuant aquí, com a *Un món feliç*, la importància del entreteniment *mass media* i les drogues com a formes de control: "el infierno conformista de Bradbury es el mejor logrado de todos los inventados

²⁵⁵ Els anuncis emesos durant les finals de la lliga de futbol americà (les Super Bowls de la NFL) són dels més cars als Estats Units, donada la seva elevada audiència.

²⁵⁶ El relat curt *The Fireman* fou publicat a la revista *Galaxy*, una de les múltiples revistes especialitzada en ciència-ficció dels anys 50, i la novel·la es publicà dins de l'editorial Ballantine Books, especialitzada també en ciència-ficció i fantasia.

²⁵⁷ Cal destacar aquí l'article de CASADO, O. "La función de la literatura en las novelas distópicas, de la amenaza a la disidencia" a *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*. Número 15, Juny 2008. (<https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-7-Novelas%20outopicas.htm>) [consultat el 01/07/2014]

por los autores de ciencia ficción"²⁵⁸. La sortida d'aquest infern serà radical en mans de Bradbury: la creació d'una utopia clandestina formada per intel·lectuals que memoritzen els llibres "un edén rural, el edén de Bradbury: tranquilo, sosegado y casi ajeno al siglo XX"²⁵⁹, de la qual el protagonista, Montag (un clàssic exemple de membre-sistema²⁶⁰ que esdevé -gràcies també a una noia- anti-sistema) n'acabarà formant part.

Fahrenheit 451 també presenta, com *1984*, un estat d'excepció constant, una guerra perpetua que manté als individus en tensió permatent, facilitant-ne el seu control. Però si a *1984* o *Nosaltres* es llegeix el comunisme com a generador distòpic, l'obra de Bradbury, com la de Huxley, apunta més cap a una crítica capitalista, un aïllament dels USA que, a més, genera una forta desigualtat social amb la resta del món²⁶¹.

3.2.10. ***Els Mercaders de l'espai*** (1953)

La obra de Frederick Pohl escrita juntament amb C.M. Kornbluth té un doble valor; per una banda, reafirma els tòpics genèrics de la distopia, a l'hora que la insereix de nou, i sembla que definitivament, en la ciència-ficció. I per l'altra, i en la línia de *La Guerra de les Salamandres*, manté viu el concepte de distopia satírica, tot mostrant que l'humor serà sempre un bon camí per criticar la nostra societat, en aquest cas els excessos de la societat capitalista.

L'obra de Pohl i Kornbluth estableix, com a *Fahrenheit 451* o *Un món feliç*, el context del capitalisme com a eix crític de la novel·la, especialment el món de la publicitat, una indústria que va començar a créixer amb força als anys 50 i 60²⁶² i que representava l'aflorament espectacular del consumisme desfermat a Occident, un engranatge neoliberal que arriba a límits hilarants: publicitat abusiva i tergiversadora constant, productes que creen addicció i obliguen al consum i un món estratificat per classes socials on una minoria

²⁵⁸ AMIS, K. *Op. Cit.* p.54

²⁵⁹ PALLARÉS, J.M. (2003): "Fahrenheit 451" a POUJADE, J.C. (ed.) *Op. Cit.* p. 44

²⁶⁰ Montag és un oficial del grup de bombers dedicat a eliminar la cultura.

²⁶¹ "Hemos iniciado y ganado dos guerras atómicas desde 1960! ¿Nos divertimos tanto en casa que nos hemos olvidado del resto del mundo? ¡Será que somos tan ricos y el resto del mundo tan pobre y no nos importa que lo sea? (...) ¿es cierto que el resto del mundo trabaja mientras nosotros jugamos? ¿Nos odiaran tanto por eso?" *Fahrenheit 451. Op. Cit.* p.88.

²⁶² Auge, per exemple, de l'agència Oglivy & Mather, que introduirà el concepte de publicitat imaginativa i estètica, alhora que irreal i tergiversadora. Un món que ha retratat amb especial encert la sèrie nord-americana *Mad Men*. (Matthew Weiner. AMC 2007-2015)

posseeix molt i una majoria treballa en semi-esclavització per les grans corporacions, les qual, a més, dominen els governs. Jhon Clute dirà d'aquesta obra: "es una pieza clásica de la sátira: un trabajo de demolición sobre la cultura publicitaria, sobre los ricos egoistas y sobre el monopolio capitalista"²⁶³. Destaquen especialment els capítols situats a la ciutat-fàbrica de Clorela, on els treballadors viuen a les mateixes instal·lacions de la fàbrica en un estat de semi esclavitud absoluta, no només per les hores treballades, sinó per una estratègia capitalista d'endeutament perpetu a partir de la premissa que tot es paga dins les fàbriques. Un cul-de-sac aberrant que al llibre acaba esdevenint d'una absurda comicitat.

Finalment cal destacar l'obra de Phol i Kornbluth, com dèiem, per reafirmar pautes distòpiques, especialment la del thriller amb tints policíacs, on un membre del sistema viurà, talment com una Alícia vestida a *la Mad Men*, un esbojarrat procés de descens als inferns capitalistes, esdevenint una mena de "fals culpable" hitchokià que finalment es farà conscient de la distopia on viu i (de nou a través d'una noia) acabarà unint-se als anti-sistema per canviar-ho.

4. Primera edat d'or distòpica

4.1. Context

4.1.1. La base fèrtil dels 50

La primera edat d'or distòpica al cinema, que es pot situar des de mitjans dels anys 60 fins a finals dels 70, té un important deute amb, apart dels precedents analitzats, la literatura dels anys 50, que servirà de fèrtil terra d'abonament per la germinació apoteòsica de la distopia. A nivell literari a les novel·les esmentades (*Fahrenheit 451* i *Mercaders de l'espai*) cal sumar també *El senyor de les mosques* de William Golding (1954), *La rebelión del Atlas* d'Ayn Rand (1957) o *El informe de la minoría* de Philip K. Dick, (1956), tres novel·les molt importants vinculades amb l'imaginari distòpic²⁶⁴. També s'ha de

²⁶³ Jhon Clute citat a SANTIAGO J.M. (2003): *Mercaderes del Espacio* a POUJADE, J.C. (ed.) *Op. Cit.* p. 40.

²⁶⁴ La primera una mena de pervers *Robinson Crusoe* on nens i joves generen una societat violenta i dictatorial; la segona considerada una de les més potents distopies pro-capitalistes i lliberals mai escrites, crítica contra l'intervencionisme governamental i en pro d'un lliure mercat. Rand ja havia escrit una obra distòpica de similars preceptes a *Himno* (Anthem. 1938).

considerar que el gènere de la ciència-ficció literària ja estava plenament consolidat (la primera edat d'or literària de la ci-fi es mou entre l'any 38 i el 46), i els anys 50 donarien títols tan rellevants com *El hombre demolido* d'Alfred Bester (1952) o *Jo Robot* (1950) i *La Fi de l'eternitat* (1955) ambdues d'Isaac Asimov. Però sobretot els anys 50 significaran l'eclosió i popularització de la ciència-ficció com a gènere cinematogràfic, essent un vehicle perfecte per expressar metafòricament els neguits de l'època, convertint-se en un "vehículo importante para articular las ansiedades culturales (...) barómetro del turbulento clima político de la época"²⁶⁵ un gènere que va permetre "más libertad para el comentario social que la mayoría de los demás géneros (...) precisamente porque se encontraba tan por completo alejada de la realidad"²⁶⁶. Si bé la majoria de títols es van moure en, l'anomenada per Susan Sontag, "imaginació del desastre"²⁶⁷ (que inclouen invasions extraterrestres, monster-movies o space-operas) també hem de destacar l'èxit de films com *Five* (1951), *El día del fin del mundo* (1955), *El mundo, la carne y el diablo* (1959) o *La hora final* (1959) tots ells films apocalíptics que, si bé no aprofundeixen, sí apunten cap al violent naixement de noves civilitzacions. Finalment cal comentar que els anys 50 oferiran les dues primeres versions cinematogràfiques del clàssic d'Orwell *1984* a dues bandes de l'atlàntic, tant a Anglaterra com als Estats Units²⁶⁸.

4.1.2. El context dels 60 i 70

El període de postguerra després de la Segona Guerra Mundial, apart de sumir la societat en una desesperançada falta de fe en el progrés, també provocarà un estat d'enfrontament indirecte conegut com Guerra Freda, confrontació geoestratègica entre els Estats Units i la Unió Soviètica (entre la societat capitalista de consum i el sistema comunista) que s'allargarà des dels

Finalment l'obra del primerenc K. Dick apunta cap a un entorn hipercontrolat on els criminals són atrapats abans de cometre el crim (com veurem a la seva versió fílmica *Minority Report*)

²⁶⁵ TELOTTE, J.P. *Op. Cit.* p.116. Per altre banda el documental *The Atomic Cafe* (Jane Loader, Kevin Rafferty, 1982), fet a partir de múltiples materials audiovisuals dels anys 50, és especialment significatiu per copçar l'intens grau de paranoia i inseguretat que van significar aquells anys als Estats Units.

²⁶⁶ Biskind citat per TELOTTE, J.P. *Op. Cit.* p.116.

²⁶⁷ Al seu article "La imaginación del desastre" p.41. a NAVARRO, A.J. (coord.) *Op. Cit.*

²⁶⁸ En la TV movie de la BBC *1984* (Rudolph Cartier, 1954) i als Estats Units amb el film *1984* (Michael Anderson, 1956)

anys 50 als 80 i que viurà un dels seus moments més delicats a l'any 62 amb la crisi dels míssils de Cuba. De fet, les dècades dels 60 i 70 proporcionaran alguns dels moments més crítics al sistema capitalista, així com una sensació d'estat de guerra que recorda a la guerra permanent presentada per Orwell a 1984. La recrudescença del conflicte del Vietnam (l'anomenada "vietnamització") i posteriors protestes l'any 1971²⁶⁹, l'assassinat de J. F. Kennedy (1963) o el de Martin Luther King (1968), assentaran les bases crítiques de grans intents de transformació populars com el moviment hippie, les revoltes estudiantils del maig del 68, la primavera de Praga o fins i tot les comunitats kibbutz a Israel. Les minories racials també es faran escoltar, des de la Marxa sobre Washington al 1963, als disturbis racials de Chicago l'any 66, convulsions socials que succeïen sota una banda sonora que representava l'esclat definitiu de la joventut, amb representants com els Beatles, els Rolling Stones o la cançó protesta que va ecllosionar especialment a Woodstock l'any 69, fins arribar al radical auge del punk de mitjans dels 70.

Els anys 70 van ser la dècada que va intentar dur a terme aquesta petita flama utòpica dels 60, però també on s'accentua el desengany utòpic "oleada de nihilismo y pesimismo abiertamente poshumano, e incluso antihumano, que ha venido a sustituir el primer entusiasmo revolucionario (...) de los años 60"²⁷⁰, tot consolidant el sistema capitalista més conservador que donarà pas a l'era Thatcher/Reagan/Khol (escollits al 79, 80 i 82 respectivament). Seran dècades on es consolidaran conceptes globals que incidiran en les ficcions distòpiques dels anys 70: des de la por a l'holocaust nuclear, a l'explosió demogràfica o la crisi ecològica (Greenpeace es forma al 1971) passant per la crisi del petroli del 73. És la confirmació de l'anomenada "societat de risc"²⁷¹. Marcuse escriurà *El final de la utopia* al 67 i Deleuze al 72 vincularà el capitalisme amb

²⁶⁹ Els Estats Units va entrar a la guerra de Vietnam l'any 1954 i no en sortiran fins al 1973. Un dels períodes més crus s'anomenarà "vietnamització" entre els anys 1969 i 1972.

²⁷⁰ PALACIOS, J. (2017): "La Tierra permanece: Distopías ecologistas o el fin de la distopía" p. 89 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

²⁷¹ Un concepte àmpliament tractat per Francescutti a *La pantalla profética*, aprofundint en el diàleg entre una realitat en crisi i una ficció capaç de mostrar les pors històriques.

l'esquizofrènia²⁷². Amb aquest context la distopia despertarà com una important metàfora simbòlica carregada de por i ansietats.

4.1.3. Un apunt literari

És important tenir clar que, malgrat aquí destacarem les distopies cinematogràfiques i audiovisuals més rellevants de les dècades dels 60 i dels 70, l'edat d'or distòpica també inclou una important revolució en l'àmbit literari que incorporarà amb força tres discursos molt presents en la societat dels anys 60 i 70: feminisme, ecologia i autogestió, i que tendirà a presentar entorns semi-utòpics (o semi-distòpics), on la societat presentada és més aviat una utopia, encara que serà vista amb ambigüitats i contradiccions internes. Destacaran títols escrits per dones com *L'home femella* de Joanna Russ (1975), *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy (1976), o *Memorias de una superviviente* de Doriss Lessing (1975). L'autora més destacada serà sens dubte Ursula K. LeGuin²⁷³, amb obres com *La ma esquerra de la foscor* (1969), *Els desposseïts* (1974) o *El nombre del mundo es bosque* (1976), totes elles aproximacions complexes a entorns utòpics que tracten temes com la sexualitat, l'ecologia, l'anarquia o la violència i que bé podrien rebre el nom de disutopies, terme inventat per una de les autores més importants que agafarà el relleu d'aquest tipus de distopia als anys 80: Margaret Atwood²⁷⁴. Per altre banda algunes novel·les dels anys 60 serviran de base d'alguns dels films dels 70, és el cas de *La taronja mecànica* (Anthony Burgess, 1962), *Hagan sitio! Hagan Sitio!* (Harry Harrison, 1966) *La fuga de Logan* (William F. Nolan y George Clayton Johnson, 1967) o *Diario de la guerra del cerdo* (Adolfo Bioy, 1969), títols als que també cal afegir obres de l'anomenada nova onada de la ciència-ficció com

²⁷² Als dos llibres escrits per Gilles Deleuze i Félix Guattari: *El anti-Edipo* (1972) i *Mil Mesetas* (1980).

²⁷³ Ursula K. LeGuin ha estat la primera dona en ser anomenada Gran Mestra per l'associació d'escriptors de ci-fi dels Estats Units (SFWA), i ha guanyat diverses vegades els premis més importants del fantàstic (5 premis Locus, 4 Nebula, 2 Hugo i un World Fantasy Award). Precisament *Els desposseïts* té l'honor de ser l'única novel·la de ciència-ficció que ha guanyat els tres grans premis del gènere a la literatura: Hugo, Nebula i Locus.

²⁷⁴ Utilitzant el terme creat per Margaret Atwood. Altres autors anomenen aquesta etapa distopia crítica (Tom Moylan) o distopia fal·lible (Darko Suvin), encara que particularment ens sumem a que l'excessiva diferenciació es redundant. Saldias comenta: "si las distopías como formas literarias reconocidas siempre se ampararon en la crítica del presente mediante una formulación hiperbólica y negativa/peor del futuro (...) ¿no es una redundancia hablar de "distopías críticas"? a: SALDIAS G. *Op. Cit.*

El hombre en el castillo (Philip K. Dick 1962), *El món submergit* (J.G. Ballard, 1962) o *Todos sobre Zanzibar* (Jhon Brunner, 1968) i als anys 70 cal destacar obres com *Mecanoscrit del segon origen* (Manel de Pedrolo, 1974) o *Ecotopia* (Ernest Callenbach, 1975).

4.2. Anys 60: films i sèries destacats

4.2.1. *Lemmy contra Alphaville* (1965)

La avantguarda europea serà clau en posar la distopia al primer pla del món audiovisual. Un dels pioners serà Jean Luc Godard amb el film *Lemmy contra Alphaville*, un film que, a més, també esdevé pioner en la inserció del gènere negre en la ciència-ficció. Així doncs, si les distopies ja havien apuntat cap al thriller com a possibilitat dramàtica (*Nosaltres, 1984, Fahrenheit 451* o especialment *Mercaders de l'Espai*), Godard introdueix de forma descarada i exagerada l'univers del gènere negre en un context distòpic: un protagonista que esdevé paròdia del Bogart més exagerat, una sexy femme-fatale, un entorn opressiu regit per una computadora anomenada Alpha 60²⁷⁵, un assassinat i una fugida. Una estranya distopia que, en mans de "l'enfant terrible" de la nouvelle vague esdevé un inclassificable vaixell carregat de cops de timó que es mouen entre el film d'art i assaig, la ciència-ficció, l'humor paròdic, la crítica social i la tragèdia poètico-filosòfica.

4.2.2. *Fahrenheit 451* (1966)

També de l'avantguarda francesa sorgeix la versió cinematogràfica del llibre de Bradbury de mans de François Truffaut, en el que serà el seu únic film rodat en anglès i el primer en color. Sota una cuidada estètica futurista²⁷⁶, Truffaut ofereix una molt fidel versió de l'obra de Bradbury, situada en un futur indeterminat on els bombers cremen llibres i la població viu en una alienació constant sostinguda per píndoles i entreteniments insubstancials via videopantalla. Truffaut accentuarà diversos conceptes: per una banda la pressió mental del protagonista, Montag, que es resumeixen especialment en la

²⁷⁵ Precedent evident de la computadora Hal de *2001: Una odissea a l'espai* i en general de tots els antagonistes computacionals que ha generat la ciència-ficció.

²⁷⁶ Que sota els ulls actuals pot semblar retro i un xic kitch. Un envelliment entre ranci i encantador que tendeix a passar a films dels anys 60 i 70 que presenten l'estètica futura sota una (inevitable?) mirada New Age.

seqüència del malson inspirat en el *Vertigo* de Hitchcock²⁷⁷. Truffaut també potencia la importància de la noia en el procés d'alliberació del protagonista, presentant una potent dualitat femenina: Linda (la dona alienada de Montag) i Clarisse (la jove que obre els ulls a Montag), ambdues interpretades per la mateixa actriu i on Truffaut optarà per incloure a Clarisse dins la facció dissident dels homes lliures, accentuant així la relació entre noia i dissidència²⁷⁸. També cal destacar la cura amb que Truffaut tracta als llibres, com a veritables protagonistes que al ser cremats provoquen patiment en l'espectador, llibres que permeten a Truffaut generar potents imatges de contrast irònic, com quan Montag llegeix el seu primer llibre a la llum de l'enorme video-pantalla del seu menjador. Finalment Truffaut accentua el concepte de fugida, en l'última part del film quan Montag, després de cremar al seu cap (Beatty), fuig perseguit per les autoritats (que es mouen en motxilles coets²⁷⁹) cap a l'idíl·lic món dels homes lliures.

4.2.3. *El prisionero* (1967)

El concepte de societat opressiva=presó i la necessitat de fugida radical pren una especial força en aquesta sèrie britànica, on un espia retirat és retingut en un poblet aparentment idíl·lic pel govern, amb l'únic objectiu d'esbrinar el perquè de la seva retirada. Càmeres que tot ho controlen, enganys constants, suplantacions, manipulacions dels records o computadores omniscients. La sèrie, creada pel mateix actor principal, esdevindrà una olla a pressió de creativitat, explorant temes recurrents en múltiples ficcions distòpiques i de ciència-ficció posteriors, talment com *La dimensió desconeguda*²⁸⁰, però accentuant de forma exponencial la pressió paranoica d'un sistema hipercontrolador capaç de tot per assolir els seus objectius.

²⁷⁷ No debades Truffaut era un gran admirador del director britànic.

²⁷⁸ En la novel·la original de Bradbury, Clarisse es només una amant de la lectura i desapareix al final del llibre (suposadament aniquilada per l'estat). Sembla que el fet de mantenir viva a Clarisse i que fos interpretada per la mateixa actriu no va desagradar a Bradbury, el qual ha declarat que el va considerar encertat (a la introducció de la edició nord-americana de l'any 2003 - New York, Simon and Schuster -)

²⁷⁹ Gadget policial que després recuperarà Spielberg a *Minority Report* d'una manera molt similar.

²⁸⁰ *The Twilight Zone*, Sèrie creada per Rod Serling que es va emetre del 1959 al 1964.

4.2.4. *El planeta dels simis* (1968)

L'any 1968 es produirà una important revolució en l'entorn de la ciència-ficció cinematogràfica que etzibarà, ara sí²⁸¹, directament a Hollywood: per una banda la coproducció anglo-americana *2001: Una odissea a l'espai*, d'Stanley Kubrick, i per l'altre *El Planeta dels Simis* de Franklin J. Schaffner, dos films amb excel·lents efectes especials i de disseny de producció sota tractaments temàtics crítics i profunds que tornaven la ciència-ficció al primer pla cinematogràfic nord-americà. *El planeta del simis* (versió de la novel·la de Pierre Boullé escrita el 1963) serà la primera gran distopia del EEUU, presentant-se ja com una superproducció i protagonitzada pel llavors actor de moda Charlton Heston. Curiosament el film serà presentat no tant com una distopia, sinó més aviat com un viatge interplanetari a un altre món/societat al que arribarà l'astronauta Taylor (Heston) amb dos companys més, una societat on els simis intel·ligents han pres el poder i on es dediquen a caçar als humans, que, com els Yahoos de Swift, viuen en un estat primitiu i salvatge. Taylor, empresonat com un animal, descobrirà aviat que la societat simiesca viu una inquisitorial censura científica i, ajudat per dos científics simis, empenirà una fugida (leit motiv narratiu distòpic) que el portarà a un terrible descobriment: l'estàtua de la llibertat semi-enterrada a la platja, un final sorprenent que trastocarà (a públic i protagonista) tots els esquemes, introduint radicalment el concepte de distopia en l'equació del film. *El planeta del simis* serà especialment influent en assentar el concepte d'allò que Jameson anomena "arqueologia del futur" capacitat única de la ciència-ficció per efectuar aquest joc temporal en què el present del lector esdevé carn passada d'arqueologia futura ²⁸². De fet el film pot veure's com una mena de thriller de descobriment arqueològic, on tot anirà apuntant cap a la fatalista conclusió, cap a un "mañana colmado de ruinas" o una "basura del desastre"²⁸³ que accentuaran films de l'època com *La Fuga de Logan*, *La llavor*

²⁸¹ Els anys 60 van significar una pèrdua de prestigi important del gènere de la ciència-ficció a Hollywood, deixant el relleu del gènere a Europa (amb múltiples coproduccions) que s'inclinarà cap a nous enfocaments vinculats a la New Age del gènere. El despertar de Hollywood a partir del 1968 es vincularà, també, a una retallada dels beneficis fiscals de les inversions americanes a l'estranger, fet que propiciarà una tornada a la producció pròpia.

²⁸² "Es el momento presente (...) el que cuando volvemos de las construcciones de la ciencia ficción, se nos ofrece como pasado remoto del mundo futuro, como si se tratara de algo póstumo y colectivamente recordado" JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 343.

²⁸³ Conceptes creats per FRANCESCUTTI, P. *Op. Cit.* p. 251. i Sobchak (citat per Francescutti) a *Op. Cit.*

de l'home, *Edicto siglo XXI* o *Zardoz*, on el concepte de museu arqueològic i de ruïna del passat/present tindrà una especial rellevància. En resum un film que inclourà conceptes molt presents en l'època (pacifisme, racisme, llibertat, ecologisme) i que influirà en tot un imaginari de la ciència-ficció de tints distòpics i postapocalíptics²⁸⁴.

4.3. Anys 70: films i sèries destacats

4.3.1. *La taronja mecànica* (1971)

Els anys 70 obriran amb el que serà una de les distopies més populars mai efectuades, la colpidora *La Taronja Mecànica*, d'Stanley Kubrick. El director britànic presenta un film que fuig dels estàndards distòpics de transformar la societat per centrar-se en com aquesta transforma l'individu. L'entorn on es mourà Àlex, el protagonista, és clarament un futur, encara que indeterminat i proper: drogues de disseny, petits gadgets tecnològics o el sistema de reeducació Ludovico al qual sotmeten el jove delinqüent, mostren una tecnologia avançada en una posada en escena inquietantment propera. Al contrari que a *2001: una odissea a l'espai*, aquí el director britànic entén que l'estètica de la ciència-ficció no pot passar per sobre d'una història centrada en el subjecte. Al film no hi ha grans collages socioeconòmics, thrillers, ni anti-sistemes rebels, sinó el seguiment exhaustiu de les (des)ventures d'Àlex, narrador en primera persona de les desgràcies viscudes en un entorn distòpic, on la violència individual és tractada amb una inhumana violència estatal. *La Taronja mecànica* és, en definitiva, una poderosa crítica a la violència des d'un futur/present que, en ple auge de les distopies de tall clàssic, marcarà les pautes de futures distopies i especialment les noves distopies del segle XXI: futurs propers indeterminats i una potent aposta per la psicologia i intimisme dels personatges.

²⁸⁴ Més enllà d'altres films influenciats per *El planeta dels simis*, l'èxit del film generarà quatre sequeles als anys 70: *Regreso al planeta de los simios* (1970), *Huida del planeta de los simios* (1971), *La rebelion de los simios* (1972) i *Batalla por el planeta de los simios* (1973), així com dues series de televisió: *El planeta de los simios* (1974) i la seria animada *Regreso al planeta de los simios* (1975)

4.3.2. *Punishment Park* (1971)

Sense l'èxit ni la repercussió del film de Kubrick, aquest estrany film de Peter Watkins té el mèrit de ser una de les poquíssimes i primeres distopies ucronico/properes existents que, per una banda incorpora el concepte de game distopia²⁸⁵ i, per l'altra, utilitza l'hiperrealista format del fals documental per introduir, amb una força inusitada, una potent crítica social. El film presenta una alteració ucronica al govern de Nixon (l'actualitat del film) en forma de nova política penitenciària que permet un camp de concentració per a dissidents del sistema. Es mostraran, per una banda, judicis sumaríssims a diversos perfils de joventut contestatària de l'època (la cantautora, l'estudiant, el pacifista, l'activista negre, etc.), mentre, en paral·lel²⁸⁶, contemplem les peripècies dels condemnats al "joc de la bandera", cruel càstig al qual seran sotmesos els acusats que serà cobert en directe per un equip de periodistes. Els judicis, amb temes com el Vietnam, la repressió de la joventut o el control dels mitjans, permetran criticar durament el sistema. El format documental triat per Watkins serà clau a l'hora d'impregnar el film d'un colpidor i proper neguit: càmera en mà, veu en off informativa, declaracions o rètols explicatius serviran per retratar, amb un cru realisme, tant els judicis com la persecució pel desert, mostrant el patiment dels joves fugitius (amb temperatures extremes constants) i la inhumanitat dels policies perseguidors. Si *La guerra de les salamandres* pot ser vist com el primer intent de vincular la literatura d'assaig documental amb la distopia (enfocat des de la sàtira humorística), *Punishment Park* esdevé pionera en vincular distopia i documental, centrant-se en un potent discurs polític a través de moments injustos i imatges crues.

4.3.3. *THX 1138* (1971)

La distopia aterra al rebel New Hollywood de la mà del primer llargmetratge de George Lucas²⁸⁷ que presenta, en un futur indeterminat, una societat subterrània hipertecnificada dedicada a la producció i el consum. En un

²⁸⁵ Ho veurem a la Tercera part d'aquest treball (punt 2.6.)

²⁸⁶ Tipus de muntatge que permet accentuar la sensació de "cruel destí inevitable" tot contemplant, en la pell de víctimes semblants, el que serà el resultat dels manipulats judicis.

²⁸⁷ El film es basa en el curtmetratge que Lucas va fer com a estudiant *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (1967). *THX 1138* va ser una producció que va fer junt al seu amic Francis Ford Coppola i que va ser un gran fracàs de taquilla i públic.

entorn opressiu i estèril, on les càmeres de vigilància ho observen tot, assistim a la crisi personal de THX, un membre productiu que viu profundament alienat i controlat biològicament per unes drogues administrades per l'estat. De fet, el film de Lucas esdevé una mescla de les dues distopies més influents: *1984* d'Orwell i *Un món feliç* de Huxley. De *1984* n'extreu el control multicàmera, el treball constant del perfecte ciutadà i la pressió policial, així com una uniformitat plàstica de l'individu (un radical blanc sobre blanc), present també en l'obra de Huxley. D'*Un món feliç* el film afegeix la influència de les drogues com a formes de control i la religió del consum, on els seus membres poden fer ús de videoconfessionaris on una imatge de Jesucrist entona la pregària "masas para las masas, uno para todos, todo es uno, masas es lo que somos, nosotros somos las masas, por el partido y por todos, masas somos". Així, davant d'aquesta mescla distòpica insuportable, el protagonista del film, THX, un cop desintoxicat per la seva companya LUH, decidirà fugar-se amb ella cap a la "superestructura", un emplaçament de la superfície allunyat de l'aïllament subterrani que suposa la societat on viuen. La única opció del protagonista serà la fuga, ja que Lucas no proposa en cap moment un plantejament transformador (de fet el possible grup dissident està format per un grup de trastornats i inadapats²⁸⁸, esdevenint una paròdia aberrant de dissidència inútil). La crítica capitalista es fa especialment evident quan Lucas mostra una societat on tot es regeix pels seus marges de beneficis i pèrdues, des de la producció dels treballadors i els seus accidents fins a la mateixa persecució de THX 1138, que finalment s'interromp per haver superat el pressupost establert a tal efecte, tot ressaltant l'absurditat d'una societat basada en els números. Al final, doncs, THX aconseguirà escapar, tot sortint a la superfície enmig d'un omnipresent sol, metàfora del renaixement personal del protagonista.

4.3.4. *Soylent Green* (1973)

Basant-se en la novel·la *Hagan sitio! Hagan sitio!* escrita per Harry Harrison l'any 1966, i sota l'empara de llibres com *Primavera Silenciosa* (1962) de Rachel Carson sobre els efectes de la indústria química a la natura

²⁸⁸ Un dels bojos inadapats serà SEM (interpretat per Donald Pleasence), personatge d'ansies revolucionàries que, a l'hora de la veritat, ni tan sols serà capaç de fugir amb THX. Pleasence, curiosament, ja havia actuat a dues versions de *1984*, a la TV-movie de la BBC (1984 any 1954) i la versió homònima nord-americana del 1956.

(considerat el primer gran llibre divulgatiu sobre l'impacte ambiental) i l'alarmisme de llibres com *The Population Bomb*, escrit al 1968 per Paul L. Ehrlich, sobre la demografia i la manca de recursos, *Soylent Green* torna a situar la distopia a la primera plana del cinema nord-americà amb, de nou, l'estrella Charlton Heston en el paper d'un policia situat en un futur massificat i amb greu problemes de recursos. El film s'inscriu clarament en el format de thriller d'investigació on, com a *El planeta dels simis*, se'ns reserva un impactant final: quan es descobreix que l'únic menjar accessible per les masses, el "Soylent Green" fabricat (segons anuncien les autoritats) a base de plàncton, esta fet en realitat de carn humana. En el transcurs de la investigació que condueix a tan aberrant descobriment veurem una Nova York contaminada i hiper-massificada, on quaranta milions d'habitants s'amunteguen literalment arreu. D'aquests, una minoria viuen en complexos de luxe separats de la resta per foses i filats, tot tenint accés a aliments naturals (que esdevenen luxes caríssims), aigua calenta, aire acondicionat, sabó i altres productes inabastables per a la resta de la població. Si *Edicto siglo XXI: prohibido tener hijos* (1972), un film de l'any anterior, presentava una ciutat en similars condicions de massificació i pol·lució i es centrava en les conseqüències de la seva radical resolució de prohibir procrear, *Soylent Green* busca més presentar una trama policial amb tints de teoria conspiratòria on la inefable elit tapa el fet de que la única manera d'alimentar la població és a través del canibalisme (fomentant i fent atractius els suïcidis assistits). Un film que converteix la crisi ecològica i la massificació urbana en una horrible distopia que va ajudar a popularitzar un fantàstic distòpic carregat de crítica al sistema.

4.3.5. *El Dormilega* (1973)

Dins de l'accentuació catastròfica de les distopies dels anys 70, amb poc espai per a l'humor, destacarà la presència de *El dormilega* del primerenc Woody Allen, important referent de la postmodernitat còmica²⁸⁹, amb un discurs d'humor irònic i referencial ja apuntat, sens dubte, per Godard, però que

²⁸⁹ Segons Jordi Costa, Allen serà un dels pares de la Nova Comèdia, juntament amb els Monty Python britànics i el francès Jacques Tati, suposant "un espectacular Apocalipsis del género: tres discursos que suponen, en buena medida, la extenuación de la modernidad y la intuición de una post-modernidad" COSTA, J. (2010): "La (im)posibilidad de una risa" p. 11. a COSTA, J. (ed.) *Una risa nueva, posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia: Nausícaä.

en Woody Allen esdevé rearmada tesi. A *El Dormilega* Allen s'inspira en distopies clàssiques com *1984* o *Un Món feliç* per oferir una irònica i paròdica distopia impregnada de tots els tòpics que el gènere començava a gravar fortament en l'imaginari cinematogràfic: des del somni criogènic i el despertar al futur (que remet a múltiples proto-distopies), fins a l'entorn opressiu (des de la vessant huxeliana del plaer asèptic fins a la tendència orwelliana de la pressió policial) passant pel leit motiv narratiu de la fugida, l'adhesió a una facció rebel o la presència femenina, que aquí prendrà especial rellevància, ja que serà la noia (i no tant el descregut protagonista -interpretat pel mateix Allen-) la que farà el típic recorregut del protagonista distòpic que va des de l'alienació a la conscienciació i l'actuació. Un recorregut i una fugida esquitxada constantment de comentaris irònics (potent eina reflexiva, que, com diu Jameson, és "la expresión más pura de la modernidad tardía"²⁹⁰), on Allen no només aprofita per carregar contra problemes socials i culturals, sinó contra el mateix concepte de somni utòpic.

4.3.6. *Zardoz* (1974)

Serveixi aquest film del britànic John Boorman d'exemple d'aquesta ciència-ficció dels anys 70, irreverent, original i molt vinculada al seu temps, anomenada la Nova Onada, "aunque no siempre incluya elementos propios de la ciencia ficción (...) posee siempre el espíritu visionario, esotérico y satírico propio del movimiento"²⁹¹ que veurà en la distopia un gènere ideal per a conrear un fantàstic experimental i a l'hora crític. *Zardoz* presenta un futur on un dels grups humans que sobreviu és el dels Eterns, immortals que no envelleixen i porten una vida plàcida (una mena d'Elois) dins del Vòrtex, una cúpula que els aïlla d'un exterior habitat pels salvatges, als quals exploten de forma feudal a través dels Exterminadors, una mena de forces policials al servei (sense saber-ho) dels Eterns. L'aparent utopia dels Eterns, presentada a través dels ulls de Zed, un exterminador, esdevindrà plena de fissures: a part d'una existència basada en l'explotació dels salvatges, la immortalitat dels Eterns els fa apàtics, i els conduirà a un suïcidi en massa. El film de John Boorman, malgrat una atrevida posada en escena naïf molt vinculada al seu temps, ofereix una potent

²⁹⁰ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 219.

²⁹¹ PALACIOS, J. (2008): "imágenes como virus" a NAVARRO, A.J. (editor). *Op. Cit.* p. 324.

crítica a la joventut acomodada, hedonista i passiva post-maig del 68, una generació que comença a acceptar el sistema sense queixes, tot perpetuant les desigualtats socials inherents al gaudi de la societat de consum capitalista²⁹². Junt a *Zardoz* s'inscriuen altres films europeus vinculats a aquesta atrevida New Wave del fantàstic distòpic, a les comentades *Punishment Park* o *La Taronja Mecànica*, podríem destacar films com la italiana *La llavor de l'home* (1969), la francesa *El unicornio* (1975) o l'anglesa *Jubilee* (1978). La primera és un curiós film post-apocalíptic que ressalta la idea de la procreació i la importància de la repoblació de la Terra després d'una crisi biològica i militar tot obligant a les dones, per decret, a quedar-se embarassades. Un film que, malgrat el seu escàs pressupost, oferirà una estranya mescla entre robinsoniana supervivència, somni de mascle alfa i malson heteropatriarcal de submissió biològica. *El unicornio*, de Louis Malle, presenta un surrealista film carregat de simbolisme envoltat del context d'una apocalíptica Guerra Mundial entre homes i dones. Finalment *Jubilee* és un irreverent i extravagant "punk-film" que mostra uns anys 70 alternatius de descontrol i violència on els joves han pres el poder a ritme de "punk-rock". Una ucronia britànica que serà visitada (mitjançant la màgia shakespeariana d'Ariel) per una estupefacta reina Isabel I, encuriosida per veure el futur d'Anglaterra. En resum, propostes quasi de sèrie B fresques i atrevides que varen ajudar a enriquir i matisar l'àmpli ventall distòpic que desplegaven els anys 70.

4.3.7. **2024 apocalipsis nuclear** (1975)

Ens trobem davant d'una curiosa obra frontissa entre dos gèneres: els distòpic i el postapocalíptic, un film cabdal per entendre la relació entre ambdós gèneres.

Basada en la novel·la *Un muchacho y su perro* de Harlan Ellison (escrita al 1969), el film ens situa en un entorn post bomba nuclear que ja presenta totes les futures característiques del gènere postapocalíptic: Terra devastada, desèrtica, sense pràcticament recursos naturals ni tecnològics (tecnologia de la

²⁹² "los años sesenta son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas (...) pero también principio de una cultura potsmoderna, es decir sin innovación ni audacia verdadera, que se contenta con democratizar la lógica hedonista" LIPOVETSKY, G. (2003): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. p. 106.

ferralla i la reutilització), creació de petits grups socials (bandes nòmades) d'organització militar/feixista d'expressió violenta, la supervivència com a motor bàsic i també l'aparició de nous éssers mutats a partir de la radiació. Paral·lelament el protagonista i el seu gos mutant (capaç de parlar per telepatia) descobriran un immens món subterrani totalment aïllat de l'exterior que resultarà ser una societat aparentment utòpica (puritana i extravagant) plena de fonamentalismes i restriccions (és a dir, distòpica). Un eix narratiu ple de les pautes del gènere distòpic: observació de l'entorn, descobriment de les errades de la societat observada, noia acompanyant (i de motius dubtosos), i fugida final. De fet al final el protagonista haurà de triar entre dues opcions imperfectes en un exemple de la també típica dicotomia entre llibertat i felicitat presentada pel gènere distòpic: la societat subterrània neta i amb recursos però controladora o la societat postapocalíptica bruta, violenta però lliure, la frase del protagonista "quiero volver a la mugre para sentirme limpio" definirà la seva tria final en una evident declaració d'intencions que es pot llegir en clau generacional: la societat burgesa capitalista i controladora és rebutjada enfront d'una opció revolucionària i hippie, més anàrquica (i bruta), però més lliure. Un film, a més, que establirà les bases del futur gènere postapocalíptic que s'acabarà consolidant als anys 80 amb la saga *Mad Max*.

4.3.8. ***Rollerball*** (1975)

Aquest film Nord-americà dirigit per Norman Jewison serveix per destacar un seguit de films que vinculen la distopia amb entorns d'entreteniment violent, espectacles esportius i jocs perversos sovint envoltats de la capciosa manipulació mediàtica (subgènere distòpic que podem anomenar game-distopies o distopies de l'entreteniment). Un tipus d'enfocament distòpic que ja s'havia efectuat a Europa amb films com l'italiana *La desena víctima* o l'alemanya *Das Millionenspiel*, ambdós films vinculats al concepte de cacera humana mediatitzada en entorns deshumanitzats²⁹³. De fet ja *Punsihment Park*

²⁹³ *La desena víctima* planteja un futur on la canalització de la violència s'aconsegueix a través de la legalització d'un joc basat en l'assassinat (concepte que recuperarà el film *The Purge: la noche de las bestias*). Per la seva banda *Das Millionenspiel* narra la retransmissió d'un reeixit programa de televisió sobre una cacera humana. Curiosament el film alemany es situava en un present i, com un fals documental, intentava emular un concurs real (de fet la cadena que va retransmetre el film, la WDR, va rebre nombroses trucades de televidents escandalitzats pel contingut del programa)

incloïa un pervers joc de la bandera basat en la caça (dels policies=sistema, als perseguits=joves antisistema), o del mateix any 1975 *La cursa de la mort*, una producció del prolífic Roger Corman basada en una carrera automobilística brutal que serveix com a entreteniment televisat de les masses i com a vàlvula d'escapament de la violència, en un any 2000 governat per un partit únic i un president dictatorial tipus Gran Germà. Amb aquest precedents s'emmarca *Rollerball*, on s'aprofundeix en la figura de l'esportista manipulat i de l'esport ultraviolent com a entreteniment de les masses en un futur controlat per corporacions. Així, en una societat aparentment feliç però narcotitzada, culturalment esbiaixada i sumida en la desídia i la pseudo-depressió (una societat pròpera a l'estil *Un món feliç* de Huxley) l'esport del Rollerball, retransmès a nivell global, serveix com a catarsi de la violència i control social. Tot es posarà en dubte quan l'estrella d'aquest esport descobrirà que no és realment lliure (ni, per tant, feliç), iniciant una fase de descobriment i rebel·lió final, utilitzant els mitjans i les masses al seu favor davant l'estupefacció dels líders corporatius.

4.3.9. *La fuga de Logan* (1976)

Finalitzarem aquesta recopilació de films i sèries més destacables dels 70 amb aquest film de Michael Anderson, director avesat a les distopies (va dirigir la primera versió cinematogràfica del 1984 d'Orwell²⁹⁴) que amb *La fuga de Logan* s'aproparà a l'univers Huxleyà d' *Un món feliç* i serà un potent recopilatori dels tòpics distòpics consolidats al llarg dels anys 70. De fet el film ja té un títol força indicatiu²⁹⁵ de la importància que la persecució i la fuga han tingut en l'univers distòpic, una fuga derivada del descobriment del protagonista (un policia pro-sistema a l'estil *Fahrenheit 451*) de que el món que l'envolta (aparentment feliç, amb plaers sexuals, esports, entreteniments i totes les necessitats cobertes) conté un costat fosc, en aquest cas la mort forçada de la població al arribar als 30 anys, veritat que amaga el robot que controla el micromón cupular del protagonista. En la seva fugida descobrirà un entorn exterior postapocalíptic (un Capitoli mig derruït, l'estàtua de Lincoln atapeïda de plantes trepadores, etc. que remetent directament amb l'Estàtua de la

²⁹⁴ La segona, si contem la TV Movie de la BBC 1984 realitzada al 1954.

²⁹⁵ En l'original es titula *Logan's run* (traduïble com "La fugida de Logan")

Llibertat mig soterrada de *El planeta del simis*) i la presència d'un ancià, que els demostrarà que la vellesa pot ser realitat. Logan, la seva companya (la companya dissident, de nou un tòpic del gènere) i l'ancià tornaran al món de Logan per canviar els esquemes, destruir el sistema establert (cúpula inclosa) i obrir l'opció a un nou món, un renaixement pseudo-uterí semblant a films com *Zardoz* o *THX 1138*. En resum, un film-compendi de l'èxit distòpic dels anys 70 que, a més, es rubricaria amb una sèrie pròpia homònima de 14 episodis: *Logan's Run*. (Paul Krasny, Irving J. Moore, 1977-1978).

5. Crisi i renaixement distòpic dels 80 i els 90.

5.1. Context.

Dècades de contrastos, els inicis dels anys 80 veuran un agreujament de la Guerra Freda (Reagan-Brézhnev) així com un auge de la política neoliberal europea (Thatcher a Anglaterra, Kohl a Alemanya). Posteriorment la caiguda del mur de Berlín al 1989 i la fi de la Unió Soviètica al 1991 donaran ales al capitalisme, que esdevindrà global i minotàuric²⁹⁶, pop i hiper-consumista, un sistema que sovint es vendrà com una utopia, com l'únic sistema possible que marca un punt i final en la història²⁹⁷. Les noves tecnologies de la informació (l'auge d'Internet arriba l'any 1989) s'uniran a la consolidació del discurs del perill ecològic (el concepte d'escalfament global és dels anys 90) o a pandèmies com la SIDA. En aquest context la distopia compromesa dels anys 70 viurà una important crisi, en forma de frenada i mutació: "moving beyond the engaged utopianism of the 1970s and against the fashionable temptation to despair in the early 1980s"²⁹⁸, una mutació bicèfala sota les màscares del ciberpunk i el postapocalípsi.

Per una banda *Neuromante* de William Gibson (1984) i el film *Blade Runner* (1982), iniciaran una variació distòpica anomenada ciberpunk, fenomen distòpico-estètic que inclou la presentació de futurs melangiosos, de saturació tecnològica i d'omnipotents urbs sota el control de les corporacions. Per altre

²⁹⁶ Adjectiu que fa referència al llibre *El minotauro global* de Yanis Varoufakis, on compara els tributs dels atenians al Minotaure grec amb el constant flux de capital enviat a Wall Street d'arreu del món, un "tribut" que s'accentuarà durant les dècades dels 80 i 90.

²⁹⁷ Aquí es fa referència al llibre FUKUYAMA, F. (1992): *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, on es defensa la tesi de que la ideologia de la democràcia liberal està definitivament imposada.

²⁹⁸ MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky*. Op. Cit. p. 186.

banda els anys 80 viuran la consolidació del gènere postapocalíptic, ja apuntat per films com *2024 apocalipsis nuclear*, però que especialment gràcies al film *Mad Max 2* esdevindrà un èxit on l'acció i l'estètica tendiran a ocultar un tipus de distopia vinculada a la supervivència i la violència, crítica amb l'esser humà i la seva capacitat de crear noves societats. Un gènere que s'emmiralla directament amb situacions de crisi especialment energètica, com la crisi del petroli del 1973, o l'incident de Txernòbil del 1986, aquest últim un veritable i real postapocalípsi a petita escala²⁹⁹.

Paral·lelament apareixeran títols literaris que mantindran viva la flama disutòpica³⁰⁰ apareguda als anys 70 (especialment escrita per dones), amb títols com *El conte de la criada* de Margaret Atwood (1985), *He she and It* de Marge Piercy (1991), o *La Parábola del sembrador* d'Octavia Butler (1993), mantenint una actitud distòpica crítica i reflexiva contraposada al ciberpunk i el postapocalípsi, distopies primordialment estètiques que, en general, mantenen la crítica i la reflexió més com un context narratiu que com un fet social analitzat en profunditat, encara que, com veurem, trobarem excepcions a films com *Brazil* (1984) que mantindran viva la distopia. La guspira distòpica, però, s'encendrà de nou a finals dels anys 90, amb *Gattaca* (1997) *El Show de Truman* (1998) o *Matrix* (1999) com a grans portadors de la nova flama distòpica que preparava el nou mil·lenni.

5.2. Anys 80: films i sèries destacats

5.2.1. *Mad Max 2, el guerrer de la carretera* (1981)

Malgrat que ja es disposen de les bases del nou subgènere del postapocalípsi (amb films com el pioner *Things to come*, o sobretot *El planeta dels Simis* i *2024 apocalipsis nuclear*), no serà fins l'aparició de la saga *Mad Max* on aquest es consolidarà, sobretot amb el seu segon film *Mad Max 2, el guerrer de la carretera* que va més enllà dels aires "western" i de "road-movie"

²⁹⁹ Per veure l'abast de la crisi de Txernòbil és recomanable el visionat de la minisèrie *Chernobyl* (2019) que explica amb detall els fets ocorreguts durant aquell nefast Abril de 1986. També és recomanable veure l'episodi 8 de la sèrie documental *Nuestro Planeta* (2019) on mostra la sorprenent recuperació de la flora i la fauna entorn la ciutat abandonada de Txernòbil, imatges que semblen directament inspirades en l'imaginari postapocalíptic.

³⁰⁰ Sobre aquest terme inventat per Atwood veure pag. 96.

de la primera part tot accentuant l'estètica desèrtica³⁰¹, bruta, ruïnosa, tecnorecyclada i esparracada/"punk" que la convertirà en un fenomen estètic i en "la capilla sixtina punk"³⁰². A més de tocar el tema de la joventut com a amenaça ("motards" i demés tribus agressives seran antagonistes representants del jovent), el film es fa especialment ressò de la crisi petroliera del 1973, essent la benzina el bé més preuat en aquest món desolat. Si en la primera part no es percep cap nova estructura social, sinó més aviat l'esmicolament pur i dur de la civilització, a la segona part podem trobar una aproximació a un nou tipus de societat organitzada sota l'amenaça de les bandes ultraviolentes. La tercera part d'aquesta saga, *Mad Max 3 i la cúpula del tro*, reforçarà molts dels temes i estètiques apocalíptics presentats, aprofundint encara més en l'element distòpic tot presentant dues societats postapocalíptiques radicalment contraposades: la explotadora i dictatorial Negociutat (que funciona a base d'excrement de porc³⁰³) i la idíl·lica, innocent i democràtica Tribu dels nens perduts situada en un paradís natural. Així, malgrat la frase "es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo"³⁰⁴, de Jameson, el gènere postapocalíptic amaga un potent discurs moral més enllà de l'estètica: la capacitat (i dificultat) de l'esser humà de crear noves societats justes i ètiques enmig d'una primordial violència depredadora. També films postapocalíptic dels 80 com *Nausicaä de la Vall del Vent* de Hayao Miyazaki (1984)³⁰⁵ reflexionaran sobre les accions humanes en entorn hostils i les possibles societats que hi habiten, donant al gènere un caire reflexiu i distòpic més enllà de l'acció i l'estètica.

5.2.2. *Blade Runner* (1982)

Film fundacional del ciberpunk, basat en *Somien els andròides amb ovelles elèctriques?* de Philip K. Dick escrit al 1968, que, junt a *Neuromante* de Gibson, marcaran les pautes del gènere en una mena de naixement divergent

³⁰¹ El film, rodat a Austràlia, mostrarà especialment el calorós i aclaparador desert de les zones de Broken Hill i Silverston.

³⁰² BALLARD, J.G. *Op. Cit.* p.126 a NAVARRO, A.J. (coord.) *Op. Cit.* El "punk", aquí, no és només una qüestió estètica: la postapocalípsi és el gènere que més clarament entona allò del "no future" (en aquest cas, futur desastrós), famós lema del moviment "punk".

³⁰³ Metàfora explícitament descarada sobre les bases del capitalisme

³⁰⁴ JAMESON, F. *Arqueología... Op. Cit.* p. 242.

³⁰⁵ Basat en el còmic homònim del mateix Miyazaki.

que esdevindrà el primer moviment de ciència-ficció que transcendirà els formats influint a literatura, còmic, cinema, publicitat i disseny al mateix temps.

El film d'Scott incidirà especialment en la creació d'una atmosfera³⁰⁶ futurístico-opressiva on els personatges, de clara influència "noir" (amb el detectiu Deckard i la replicant "femme fatale" Rachel al capdavant), es mouran a ritme de pausat thriller a la caça d'uns androïdes amb intencions assassines (anomenats "replicants"), però carregats d'una potent aura emotivo-existencial que influirà a robots i intel·ligències artificials posteriors.

Les influències de Blade Runner les trobarem ja a films que hi compartiran dècada, com *Terminator* (1984) o *Robocop* (1987), i ja als 90 a films com *Desafiament Total* (1993) o *Días Extraños* (1995), ficcions on els límits de la humanitat i les perversions dels records i la memòria hi jugaran un paper rellevant. El ciberpunk influirà en la ciència-ficció (i la distopia) posterior sobretot gràcies a la seva potència estètica que, talment com el noir dels 50, conrearà poderoses atmosferes que envolten entorns i protagonistes amorals i en crisi. Però més enllà de l'estètica batega una crítica distòpica, metàfora del (post)capitalisme postmodern "dando paso a una vocación literaria, más original desde un punto de vista histórico, por cartografiar el nuevo imaginario Geopolítico"³⁰⁷.

5.2.3. *Brazil* (1984)

Un cop assolida la "futurista" data de 1984, la novel·la d'Orwell va prendre especial rellevància. Al cinema es va traduir en una nova versió (la tercera) fidel a la novel·la, *1984*, dirigida per Michael Radford. Però destacarem aquí especialment *Brazil*, aproximació esperpèntica i en clau de farsa a la distopia clàssica orweliana perpetrada per Terry Gilliam que, de fet, va valorar anomenar el film *1984 1/2*³⁰⁸. Gilliam prendrà especial cura en l'estètica d'inspiració ciberpunk, , entre barroca, caòtica, atrotinada i bruta, dominada per grans edificis monolítics d'inspiració soviètica així com una estètica dels anys 50

³⁰⁶ Scott estava especialitzat en disseny i direcció artística, tret que serà especialment rellevant en la seva filmografia. A *Blade Runner* cal destacar dues influències bàsiques: l'artista Syd Mead i autors de còmic com Moebius o Enki Bilal (especialment de la seva *Trilogia Nikopol*)

³⁰⁷ JAMESON, F. *Arqueología... Op. Cit.* p. 453.

³⁰⁸ Títol homenatge a l'obra d'Orwell i a *Fellini 8 1/2* (*Otto e mezzo*, 1963). El director italià és un dels predilectes de Gilliam.

que accentuarà un estil retro-futurista³⁰⁹. Sota l'estètica, Gilliam presenta fins a l'absurd els problemes d'un món opressiu i controlat, afegint elements propis de la societat consumista occidental, com els mitjans de comunicació (amb irònics anuncis presents per tot arreu) o la crítica a una classe dirigent absolutament superficial. El film també ironitza sobre l'absurda burocràcia en la qual es troba immersa la societat futura (ressonen ecos d' *El castell* de Kafka), tot mostrant una organització social alienadora, governada per inútils buròcrates i on ningú no es pren seriosament la seva feina. Fent-se ressò de la importància de la introspecció en els protagonistes distòpics i vinculant-ho amb una pseudo-realitat alternativa, Gilliam introduirà escenes oníriques, de samurais i àngels, on el protagonista allibera el seu subconscient del món absurd i oprimit on viu³¹⁰. Malgrat l'humor, Gilliam optarà per mantenir, com a l'obra d'Orwell, un final negatiu³¹¹, acabant amb la mort del protagonista i accentuant la força negativa de la distopia mesclada, amargament, amb l'humor, tot fent justícia a la frase "primero como tragedia, después como farsa"³¹². Als anys 90 films com *Demolition Man* (1993) o *Accion Mutante* (1993) seguiran l'estela de la comèdia amb tints distòpic, però, al contrari que *Brazil*, l'acció, la violència i l'humor taparan, per excés, la càrrega distòpica sense aconseguir l'equilibri entre farsa i distopia que sí aconsegeix el film de Gilliam.

5.2.4. **Robocop** (1987)

L'holandès Paul Verhoeven serà un dels directors claus per entendre una bona part de la fórmula distòpica dels anys 80 i 90: ciència ficció + acció i violència + ironia i crítica, una fórmula que seguirà al peu de la lletra amb aquest i altres films com *Desafiament Total* (1990) o *Starship Troopers*:

³⁰⁹ El film va guanyar el BAFTA a millors efectes visuals i disseny i va estar nominat a l'Oscar per direcció artística (i també per guió original).

³¹⁰ "Porque Sam hace ya tiempo que está en ese otro lado en el que su libertad (para vivir y para morir) no podrá ser ya nunca más distópicamente fiscalizada" DE FELIPE, F., GÓMEZ, I. (2014): *El sueño de la visión produce cronoendoscopias: tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital*. Barcelona: Laertes. p. 129.

³¹¹ Aquest final, però, no va agradar algunes productores Nord-americanes, les quals van demanar a Gilliam que el modifiqués. Davant la negativa del director, algunes televisions americanes van optar per presentar el film amb talls i un final positiu, polèmica explicada al documental *The Battle of Brazil* (1996).

³¹² Frase de Marx que sovint reutilitza Slavoj Žižek (al llibre *Primero como tragedia después como farsa* -2011, Madrid: Akal.- i a altres articles seus) per referir-se a una mena d'ironia postmoderna on els fets, de tant horriblement absurds, esdevenen còmics.

Brigadas del espacio (1997). El cas de *Robocop*, a més, incorpora força pautes ciberpunk, tant en el potent protagonisme de la ciutat (una Detroit de contrastos classistes, on el brut i pobre raval conviu amb els elegants i enormes edificis de la elit empresarial i política), com en el discurs del robot, en aquest cas un policia-ciborg que haurà de recuperar la memòria i els valors per fugir del control del poder i unir-se a una resistència que acabarà amb l'status quo. Així, com veiem, els tòpics distòpics apareixen amb força en aquest film, que a més està carregat d'un dels trets més característics de l'autor: acompanyar la sang, la violència i la narrativa de thriller d'una potent crítica al neoliberalisme, que prendrà l forma d'un gruixut humor negre i una ironia que esdevindrà un potent "uppercut" a la mandíbula del poder.

5.2.5. *Akira* (1988)

Dos fets destaquen especialment sobre aquest film; per una banda la seva confluència entre ciberpunk i postapocalípsis, mesclant genèricament elements d'ambdues tendències. Per altre banda el fet de convertir-se en un film/fenòmen que esdevindrà la punta de llança de l'entrada de l'anime i el manga a Occident, acció que serà reforçada als anys 90 amb films com *Ghost in the Shell* (1995) o *Perfect Blue* (1997), i en general del fantàstic japonès amb films com *Tetsuo* (1989). Basat en el manga homònim de Katsuhiro Otomo, *Akira* es situa en un futurista Neo-Tokyo, urb immensa que creix de les ruïnes d'una explosió nuclear, una mega-ciutat de neons i publicitat unida amb carrerons i edificis bruts i desgastats i un entorn high-tec eminentment ciberpunk. Però *Akira* també ofereix un entorn postapocalíptic³¹³, amb una obertura d'explosió nuclear que recorrerà pesadament tot el film, així com una constant presència de joves bandes violentes que, a la manera de *La taronja mecànica*, seran els protagonistes del film. Drogues de disseny, Estat militaritzat en crisi, enfrontaments polítics i perilloses mutacions acabaran de conformar un heterogeni (i complex) fresc on estètica, distopia i una, en aquell moment extraordinària, qualitat d'animació s'unien per oferir un film influent i instantàniament de culte.

³¹³ Un entorn que al còmic, que comprèn 6 volums, es veurà molt més desenvolupat, ja que mostrarà l'entorn postapocalíptic posterior a una gran explosió motivada pel mutant *Akira*.

5.3. Anys 90: films i sèries destacats

5.3.1. *Gattaca* (1997)

Enmig d'uns anys on la narrativa distòpica més estricta (diguem-ne clàssica) estava amagada sota atmosferes ciberpunk i acció postapocalíptica, *Gattaca* destacarà per tornar a donar rellevància a un tipus de distopia que pren l'entorn social i la pressió envers l'individu com a eix central de la seva narració. Recuperant les teories Huxleyanes desenvolupades a *Un món feliç*, el film presenta una societat on l'eugenèsia (selecció genètica dels més aptes) s'ha imposat, tot conformant jerarquies socials de base ja des del naixement. En aquest entorn opressiu, el nascut de forma natural (i, per tant, no apte) protagonista jugarà un tens joc de doble identitat que acabarà en una fugida més enllà del planeta Terra. Rebel·lia envers un sistema injust i controlador, fugida, i fins i tot l'ajuda de la presència femenina, tornaran a posar sobre la taula tòpics distòpics en un film que, apart del debat de la manipulació genètica, destacarà també per la seva cura estètica sota un estil retro-elegant i una ciutat de disseny ordenat a l'estil Frank Lloyd Wright.

5.3.2. *Starship Troopers: Brigadas del espacio* (1997)

Space Opera carregada de crítica social a l'estil Paul Verhoeven, amb grans dosis de violència i humor negre, talment com ja va fer el director a *Robocop*. Però si al film de 1987 presenta un Chicago ultracapitalista en decadència dominat per les corporacions, l'entorn d'*Starship Troopers* (basat en una novel·la de Robert A. Heinlein del 1959) es el d'una societat militaritzada i colonitzadora, enfrontada en una mena de guerra perpetua³¹⁴ amb uns extraterrestres als que anomenen "insectes". En paraules de Verhoeven: "Este es un mundo construido después de la destrucción de las democracias. Es una sociedad postdemocrática, casi como la que hubiera soñado Platón"³¹⁵. Tant el llibre com el film van ser acusats de feixistes, però darrera s'amaga un estil que, en ambdós casos, vol

³¹⁴ Concepte propi de distopies com *1984* o *Fahrenheit 451* que esdevé una tècnica ideal per retallar els drets i les llibertats de la població, tal com també exposa Naomi Klein a *La Doctrina del Shock* (2010. Barcelona: Paidós).

³¹⁵ *Entrevista a Paul Verhoeven*. "Dirigido por...", número 264. gener 1998. p. 32.

mostrar una societat distòpica militzaritzada³¹⁶. El film de Verhoeven representa una tendència molt pròpia dels anys 90 (i de la que Verhoeven n'havia estat pioner amb *Robocop*, com hem destacat) la d' incloure la crítica distòpica dins d'un potent embolcall irònic i ben farcit d'acció, amb la ciència ficció com a gènere bàsic. En seran també exemples clars, com dèiem, *Desafiamanet Total* (1990), del mateix Verhoeven, *Demolition Man* (1993) o l'espanyola *Accion Mutante* (1993).

5.3.3. *El Show de Truman* (1998)

Seguint amb la temàtica dels límits de la realitat i introduint a la mescla una potent crítica dels mitjans audiovisuals, destacarà aquest film de Peter Weir³¹⁷ que posa l'accent en la perversió del concepte del reality televisiu, amb precedents com la ficció televisiva *The year of the sex olympics* (1968) o el film *La muerte en directo* (1980) i que dialoga de forma directe amb programes com *Gran Hermano*³¹⁸, que començarà les seves emissions un any després de *El Show de Truman*. El film arremet directament contra els límits ètics del "reality" televisiu, creant un món fictici on viu un personatge que no sap que és gravat les 24 hores del dia en un immens i fals decorat. Un món que idealitza l'estètica i el modus de vida nord-americà dels anys 50, exemple d'un auge del capitalisme-consumista que serà també criticat a films com *Las esposas de Stepford* i *Pleasantville* amb els que comparteix l'imaginari estètico-utòpic del *american dream* nord-americà dels anys 50 una. El film de Weir inclou múltiples elements distòpics clàssics: el protagonista, Truman, pensa que viu en un món utòpic i perfecte però en adonar-se'n es rebel·larà i fugirà (en part esperonat també per l'amor a una noia), essent ajudat externament per un grup de persones contraries al *reality* (l'equivalent als antisistema de les distopies clàssiques). De nou es posarà en contraposició el xoc entre la felicitat del protagonista (que viu en un món fet a la seva mida) i la llibertat individual (que es materialitza especialment en el seu desig de viatjar). Finalment Truman

³¹⁶ "el autor del libro fue acusado de nazi y el se defendió diciendo que todo era una cuestión de estilo" *Ibidem*.

³¹⁷ Film guionitzat, curiosament, per Andrew Niccol, director de distopies com *Gattaca* o *In Time*.

³¹⁸ *Gran Hermano* (*Big Brother*) reality show creat originalment per l'empresa holandesa Endemol al 1999 on diverses persones conviuen en un recinte tancat gravats constantment per múltiples càmeres de vídeo.

trencarà el vel, destruirà les parets de la caverna (decorat platònic-distòpic) i esdevindrà lliure, sota la iracúndica mirada d'un demiúrgic showrunner i un enorme índex d'audiència, que introduiran a l'equació una demolidora reflexió ètica sobre els mitjans audiovisuals i els límits de l'entreteniment.

5.3.4. **Dark City** (1998)

També d'entorns falsos i dubtes existencials tractarà aquest estrany film d'Alex Proyas, que presentarà una ciutat de foscor permanent governada per uns ocults extraterrestres que constantment alteren la ciutat/realitat a fi de controlar els ignorants humans amb una finalitat experimental. L'omnipresència d'una ciutat literalment viva "símbolo de alienación (...) proyección de las angustias personales y sociales"³¹⁹ i una ambientació històrica dels anys 50 (amb detectius i femme fatales) unida a una essència narrativa de thriller, convertiran el film en un clar exponent del "tec-noir" ciberpunk. Però Proyas anirà més enllà d'oferir només una ambientació contextual, introduint els conceptes de falsa realitat (la ciutat és una immensa maquinària extraterrestre situada en un planetoide flotant en l'espai) i de la memòria i el jo (la població canvia diàriament, alterant memòria i rol social en el seu procés de transformació), dos elements contra els que es rebel·larà el protagonista, un escollit que (com també succeirà a *Matrix*) destaparà la veritat del món on viuen: els últims humans vaguen solitaris en una cúpula per l'espai utilitzats per poderosos extraterrestres, que intenten trobar una cura a la seva extinció en la individualitat humana.

5.3.5. **Matrix** (1999)

L'efervescència distòpica dels últims anys dels 90 (que apunta clarament al boom que reviurà el gènere a partir del 2001) viurà un dels seus punts àlgids³²⁰ amb el film *Matrix*. El film dels germans Wachowsky, com destaca Fitting³²¹, esdevé un exemple frontissa entre dues tendències: el ciberpunk i les futures distopies que apareixeran a inicis del segle XXI. L'entorn ciberpunk

³¹⁹ MORENO, A. *Op. Cit.* p.284.

³²⁰ *Matrix* va viure un gran èxit de crítica i públic. A més de dues continuacions (*Matrix Revolutions* -2003- i *Matrix Reloaded* -2003-) el film va introduir també una potent campanya de productes paral·lels, especialment a les xarxes socials

³²¹ A les conclusions que l'autor fa a l'article *Unmasking the real?: FITTING, P. "Unmasking the real? Critique and utopia in recent sf films"* a MOYLAN, T. BACCOLINI, R. (ed.) *Op. Cit.*

s'expressa al film principalment a través del gran protagonisme de l'entorn virtual (anomenat Matrix, on succeeix la major part del film i que es, de fet, la "realitat" de l'espectador) i dels antagonistes robots, les màquines que controlen als humans i hi estan en guerra. Per altre banda el film introdueix múltiples elements de la distopia clàssica, des del despertar de l'alienat, a la noia dissident que l'ajuda, així com una necessitat comunitària d'enderrocar el sistema, una distopia amb forts tints revolucionaris. I és que després del miratge capitalista/utòpic dels 80 i els 90 (un miratge que el ciberpunk s'encarregava de posar en evidència, com hem vist, a través del seu feixuc tecnopessimisme), el cinema i l'audiovisual reaccionaran enfront l'evident crisi econòmica i global del segle XXI, expressant-se a través de distopies més resolutives i transformadores.

El films dels germans Wachowsky comparteix molts conceptes i fins i tot idees visuals amb el film *Existenz*, de David Cronenberg, estrenat el mateix any (el fet d'introduir l'ésser humà en un entorn virtual a través de la connexió directa al cos, per exemple). Però si *Existenz* es centra especialment en l'esquizofrènia de la virtualitat a través d'un thriller/trampa de sorpresiu final, *Matrix*, encara que argumentalment més simple, introdueix amb força el "nosaltres"³²² social típic de les distopies, on el benestar de la comunitat i la ruptura del sistema serà la clau narrativa de la nova distopia, procés vehiculat a través d'un escollit, fet que ressaltarà amb força un potent imaginari messiànic.

³²² Segons les teories d'inspiració Todoroviana del teòric J.P. Telotte (TELOTTE, J.P. *Op. Cit.* pp. 20 a 27) citades a la primera part d'aquest treball.

TERCERA PART PART

LA NEO-DISTOPIA

(SEGONA EDAT D'OR DISTÒPICA)

TEMES CLAU I EXEMPLES.

1. Introducció a la neo-distopia

Encarem ara el moll de l'os d'aquest estudi: l'anàlisi de les distopies audiovisuals que ha donat fins ara segle XXI, les noves distopies contemporànies o, com hem anomenat, les neo-distopies.

I es que als inicis de segle sembla evident que la distopia es torna a posar de moda. Ja hem vist que a finals dels anys 90 ja comencen a despuntar films que marcaran clarament la pauta distòpica que acompanyarà els inicis del segle XXI: *Gattacca* i *Starship Tropper*, *Brigadas del espacio* al 1997, el *Show de Truman* i *Dark City* del 1998 i *Matrix*, al 1999, cant del cigne i exemple frontissa entre la ciència ficció d'acció i l'antic ciberpunk dels 80/90, exemple també del nou boom distòpic que aposta clarament per l'interès cap a les desigualtats, lluites de classes i nous problemes socials, un film imprescindible per entendre el nou auge de les distopies: "una de las películas más relevantes de los últimos treinta años, tanto por sus proclamas como por su formulación audiovisual"³²³. És per això que en la tercera part del treball, centrat en la neo-distopia, insistirem en alguns films de finals dels 90, entenent que molts d'ells

³²³ SALGADO, D (2017): "la tirania de la màquina: a propòsito de "Matrix"" p. 49 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

són un imprescindible enllaç inter-secular entre la distopia de finals de segle XX i les noves tendències distòpiques d'inicis del segle XXI.

Més enllà de *Matrix*, poc després apareixerà un film que, per empatx acumulatiu, servirà d'exemple (ultra) evident del nou pas a la distopia: *Equilibrium*, de Kurt Wimmer, produïda l'any 2002. El film esdevindrà una mescla entre pastitx postmodern i superhomenatge a partir de presentar una amalgama referencial de múltiples distopies; l'ús de la droga anomenada prozium (que vindria a ser el soma d'*Un món feliç*), el control dictatorial de la població amb la presència del Pare, el màxim líder (evident referència a 1984), la persecució i crema de qualsevol objecte artístic (*Fahrenheit 451*), o la utilització d'arts marcial espectaculars sota un disseny modern (elements inspirats en *Matrix*). Plans com la massa de ciutadans anant a treballar (que remet a *Metrópolis*) o el pla detall de l'ull del protagonista al final del film, mentre esclaten les bombes que destrueixen el sistema (que recorda a l'enigmàtic ull de *Blade Runner*), no fan més que ser un sumatori que esdevé excessiu convertint-se en: "fuego fatuo (...) puro artificio pirotécnico que utiliza un contexto decididamente político para construir, simple i llanamente, una película de acción"³²⁴. *Equilibrium*, però, té el mèrit de ser l'obra distòpica que més intensament (fins al límit de la saturació) confirma la teoria d'Amis en què "estudiando las obras más flojas y menos originales podemos darnos cuenta de la firmeza con que se ha implantado esta idea"³²⁵, en aquest cas la idea dels tòpics del gènere distòpic.

Però tal i com hem avançat a la primera part, entendrem les neo-distopies no només des d'una situació temporal en l'enorme espai cronològic de l'univers del gènere distòpic, ni tan sols com una simple continuació de tòpics distòpics pretèrits (a l'estil *Equilibrium*), sinó també com un salt qualitatiu. A l'important salt quantitatiu en nombre de produccions d'aquest gènere a partir de l'any 2000 caldrà sumar un seguit de característiques que conformaran una massa crítica rellevant que li donarà a la distopia, més que mai, un enorme interès teòric, així com una gran popularitat, fet que ens porta a afirmar amb força que, ja des de finals dels anys 90 ens trobem immersos en una segona edat

³²⁴ MORATO, R (2017): "Ley y orden: Robocop y Equilibrium" p. 195 a *Distopía y cine*.

Futuro(s) Imperfecto(s). VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

³²⁵ AMIS, K. *Op. Cit.* p. 90.

d'or distòpica del gènere a nivell audiovisual³²⁶ (entenent l'audiovisual, en aquest treball, essencialment films cinematogràfics i sèries de televisió). A efectes d'acotar aquesta nova edat d'or, però, hem optat per apostar pel segle XXI, o sigui, a partir de l'any 2000, per tal de donar especial significat al canvi de segle i de mil·lenni en el gènere distòpic. Tanmateix, i com dèiem, els primers brots de la neo-distopia ja comencen a finals dels anys 90.

Algunes de les característiques més rellevants d'aquesta nova distopia es poden resumir en:

1.1. Accentuació en noves temàtiques

La nova distopia posarà l'accent en temàtiques que, malgrat ja apuntades en anteriors distopies, prendran una especial rellevància. Les més destacables seran:

- a) El control de la població, sumida en estrès constant a partir de persecucions i/o conflictes constants.
- b) La prominència de falsos entorns (reals o virtuals) com a contrapartides/fugida de realitats negatives.
- c) Accent en la lluita de classes i la profunda desigualtat social de la nostra realitat contemporània, conflicte molt vinculat també al problema migratori.
- d) Protagonisme del jove i especialment la figura femenina, com a gran víctima i a l'hora heroïna de la distopia.

Com a influència històrica bàsica caldrà tenir en compte diversos fets rellevants que anirem comentant al llarg d'aquesta tercera part però que resumim aquí:

- Putin president de Rússia (2000)
- Atemptats de l'11-S (2001)
- Aprovació de la llei USA Patriot (2001)
- Bush president dels EEUU (2001)
- Es desxifra el genoma humà (2001-03)
- Mur Israel Csijordània (2002)

³²⁶ I també creiem que es pot afirmar el mateix a nivell literari, però aquesta es una suposició que s'escapa dels límits d'aquesta tesi.

- Guerra Irak (2003)
- Atemptats yihadistes (Madrid 2004, Londres 2005, Barcelona 2017 etc.)
- Tsunamis a Àsia (2004)
- Grip aviar (2004)
- Huracà Katrina (2005)
- Youtube (2005)
- Wikileaks (2006)
- Llançament del I-Phone (2007)
- Mínim històric de gel a l'àrtic (2007)
- Cèl·lules mare (2007)
- Fallida Lehman Brothers i inici crisi econòmica global (2008)
- Barack Obama escollit president dels EEUU (2009)
- Neix Facebook (2009)
- Crisi econòmica grega (2009)
- Pandèmia grip porcina i grip A (2009)
- Primavera Àrab (2010)
- China 2a potència econòmica mundial (2010)
- Moviment 15-M i Occupy Wall Street (2011)
- Terratrèmol i Tsunami al Japó. Crisi central nuclear de Fukushima (2011)
- Assassinat Bin Laden (2011)
- Revolució pantalles tàctils (2012)
- Cas Snowden (2013)
- Epidèmia Èbola (2014-15)
- Donald Trump president dels EEUU (2017)
- Expansió del mur fronterer EEUU / Mèxic (2017)
- Tsunamis i terratremols a Indonèsia (2018)
- Bolsonaro president del Brasil (2019)

1.2. Força intergeneracional

La popularitat del gènere distòpic el farà més permeable a la fusió i l'intercanvi amb altres gèneres; per una banda l'humor s'apropriarà més que mai en el món audiovisual de la distopia per establir un discurs sarcàstic. Per altre

banda gèneres aparentment allunyats de la distopia, com el superheroic, incorporaran elements distòpics amb especial força. Finalment generes "germans" de la distopia com el ciberpunk i el postapocalípsi accentuaran més que mai els seus elements distòpics, difuminant els seus marges i reinventant-se a través de la distopia.

1.3. Nous estils

Més enllà de l'anàlisi temàtic caldrà observar, de forma transversal, que, junt a la permanència de formes tradicionals distòpiques com l'ús del thriller, la èpica o la visió global de la societat, la nova distopia incorporarà sovint una visió més intimista, psicològica, centrada en l'individu i el seu patiment, fet que donarà a les distopies una nova textura, noves capes de força i significat.

Per altre banda, més que mai, observarem que a les noves distopies s'hi apropiaran visions cinematogràfiques molt particulars, autors que trobaran en el gènere una base temàtica on desenvolupar les seves ficcions sense renunciar al seu estil cinematogràfic propi, fet que dotarà al gènere d'una alenada d'aire fresc temàtic i estilístic.

1.4. El fonament ecològic

Més enllà de la divisió temàtica aplicada, caldrà fer una menció especial al concepte ecològic. Si bé en un inici vàrem plantejar obrir un bloc temàtic anomenat eco-distopia, aviat vàrem detectar que la crítica ecològica no tendeix a ser l'eix central de la ficció distòpica (com sí es pot considerar a diversos films dels anys 70³²⁷), però no tant perquè la preocupació ecològica s'ha superat i ha desaparegut sinó, ans al contrari, perquè el problema ecològic, de la destrucció del medi ambient per part de l'activitat humana, esdevé una base fonamental de la nova distopia entesa com espai-context bàsic on apareix la societat distòpica i on es desenvolupa la trama ficcional. Múltiples noves distopies presentaran preocupació pels recursos naturals (*Una vida a lo grande, Years and Years*) o l'excés de deixalles (*Isla de Perros, Idiocracy, Wall-E*) i sovint mostraran entorns esgotats i desèrtics proclius al postapocalípsi (*Mad Max Fury Road, Blade Runner 2049, La carretera, Trencaneu*). I es que, com hem dit, l'entorn

³²⁷ Com per exemple , *Contaminación* (1970), *Naves Misteriosas* (1972) o *Soylent Green* (1973)

social distòpic neix molt sovint de crisis que, o bé són directament ecològiques o bé tindran greus conseqüències en el medi ambient. Haurem d'entendre, doncs, la preocupació ecològica com un tema si bé no central, si transversal, consubstancial i contextualment transcendent a la nova distopia, que no es pot desentendre de la greu crisi ecològica que viu el món del segle XXI.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

Així doncs, hem volgut destacar les que hem considerat les distopies contemporànies més rellevant, organitzades per temàtiques que també hem considerat especialment destacades i que permetien un lògic i manejable agrupament per l'anàlisi. Les més de 80 distopies analitzades han estat organitzades en els següents 7 blocs temàtics:

1. **Distopies post 11-S:** Veurem com l'atemptat de les torres bessones influenciarà poderosament les ficcions distòpiques, accentuant les temàtiques de control, d'estat d'excepció i de falsos entorns, així com de presentar nous entorns postapocalíptics.
2. **Distopia, revolució i lluita de classes:** Moltes de les noves distopies, influenciades per les greus crisis sistèmiques dels últims anys, accentuen radicalment el concepte de lluita de classes, del xoc injust entre una classe dirigent minoritària i una majoria de ciutadans que viuen en la pobresa i el malestar.
3. **Neo-distopia feminista i jove:** Les distopies han passat del mascle madur protagonista dels 70 a un accent en la dona protagonista, sovint des d'una perspectiva de joventut rebel, amb l'auge del concepte young-adult distòpic.
4. **Distopia superheroica:** L'èxit dels films de superherois s'agermana amb la distopia. Veurem com un gènere nascut en l'aventura ucrònica esdevé en molts moments distòpic.
5. **Neo-distopia i humor:** La sàtira de sempre i el nou humor contemporani adapten la distopia als seus interessos demostrant, més que mai, que l'humor és una gran eina crítica a través de la distopia.

6. **Show, media i jocs distòpics:** Les noves distopies seguiran apostant per la crítica als mitjans de comunicació, a través de mostrar shows i jocs perversos vinculats a l'univers de la distopia.
7. **Distopia post-ciberpunk:** Els temes i tòpics propis del ciberpunk muten i s'uneixen més que mai a la distopia, propiciant un canvi de to amb més implicació social. El post-ciberpunk serà l'adaptació del ciberpunk als nous temps.

Talment com hem fet a la segona part d'aquet treball, en aquesta immersió a les noves distopies audiovisuals serà important efectuar, en tots els casos, una contextualització històrica on emmarcar l'aparició d'aquestes noves produccions, que (i sobretot en un gènere com el distòpic) s'expliquen clarament lligades a l'entorn històric on s'han produït.

Per altre banda també hem intentat tenir present constantment les anteriors referències distòpiques d'on veuen les noves distopies, ja sigui cinematogràfiques o literàries, per tal de tenir una constant visió global de l'univers distòpic i d'entendre el gènere com una constel·lació de ficcions que s'interrelacionen i dialoguen entre sí.

Iniciem, doncs, sense més preàmbuls, la immersió a la neo-distopia.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.1. DISTOPIES POST 11-S

"El núcleo duro de lo real, que solo somos capaces de soportarlo si lo convertimos en ficción"

Slavoj Žižek (*Bienvenidos al Desierto de lo Real*)

11 setembre 2001, atemptats del World Trade Center i del Pentàgon als Estats Units, més de 3000 morts i 6000 ferits. "Para Estados Unidos esta es la primera vez, desde la guerra de 1812, que el territorio nacional se ha visto atacado o siquiera amenazado"³²⁸. Uns atemptats retransmesos i viscuts en directe per tot el món a través dels informatius, un atac terrorista que ha suposat un abans i un després en l'imaginari col·lectiu d'occident i en especial dels Estats Units; "no se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad"³²⁹.

A partir d'aquí, i de posteriors atacs³³⁰ per part d'un terrorisme islàmic de difícil control, sentiments com la inseguretat, la pèrdua i l'ansietat portaran a Occident, i especialment als Estats Units, a augmentar radicalment les seves polítiques antiterroristes³³¹, que passen per incrementar el control del ciutadans, de la seva privacitat, i de la reducció de diverses llibertats civils a favor de la seguretat, una mena d'estat de guerra constant, d'estat d'excepció o

³²⁸ CHOMSKY, N. (2001): *11/09/01* Barcelona: RBA, pag. 11.

³²⁹ ŽIŽEK, S. (2002): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal. pag. 19.

³³⁰ Des dels atemptats de Madrid (2004) i Londres (2005) fins als de Paris (2015) o Barcelona (2017). Un total de 47 atemptats i més de 600 persones mortes a Europa atribuïts a atacs vinculats al yihadisme.

³³¹ A través especialment de la Llei patriòtica (Usa Patriot Act).

de shock (en paraules de Naomi Klein³³²), que permet un fàcil control del ciutadà quan aquest és torna més procliu a cedir llibertats a canvi de seguretat. Aquest tipus d'estat de tensió i paranoia ja havia estat predita per distopies com *Fahrenheit 451* o *1984* "No importa que haya o no haya guerra (...) lo único preciso es que exista un estado de guerra"³³³, una situació de tensió constant que reiteren films com *V de Vendetta*, en una Anglaterra feixista en guerra perpetua o sèries com *Battlestar Galàctica* que presenta una reflexió sobre una societat humana agònica en estat d'excepció sota l'atac cylon, tot alterant les accions dels humans sota una immensa pressió³³⁴.

Així doncs, les noves distopies post-11S, com a ficcions especialment sensibles a les crisis, esdevindran conductores del malson distòpic mostrant, per una banda, contextos de gran hostilitat on es fa molt difícil construir societats justes i democràtiques, i per l'altre falsos entorns que posaran en dubte aparents utopies que acabaran sent pura distopia.

2.1.1. El nou postapocalípsi

Les distopies més radicalment permeables a fets vinculats amb el desastre seran les relacionades al postapocalípsi, influenciat radicalment pel punt d'inflexió de l'11-S; "Obviamente la destrucción de las Torres Gemelas incide en el imaginario colectivo, alimentando el miedo a que el caos domine sobre el orden (...) de que ya no vivimos sino que sobrevivimos"³³⁵. Un estat mental que ha fet proliferar films postapocalíptics, i és que ja ho apuntava Sontag; "las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe (...) con la estética de la destrucción"³³⁶. Però més enllà de la por al desastre nuclear i dels múltiples films que els van acompanyar als anys 50, i especialment la dècada dels 80 (on es popularitza el gènere del postapocalípsi), en aquest nou postapocalípsi es detecta un augment de l'accent distòpic. La distopia, ja ho dèiem, s'agermana amb el gènere postapocalíptic en quan aquest presenta les noves societats conformades poc després de l'holocaust. És

³³² KLEIN, N. *Op. Cit.*

³³³ *1984, Op. Cit.* pag. 191.

³³⁴ El primer episodi de la sèrie (*33 minutos*) és exemplar pel que fa a aquest estat de pressió, on la humanitat rebrà un atac cylon cada 33 minuts.

³³⁵ IMBERT, G. (2019): *Crisis de valores en el cine posmoderno*. p. 24. Barcelona: Càtedra.

³³⁶ SONTAG, S. *Op. Cit.* p.26.

important aquí subratllar aquest "poc", ja que hi ha múltiples societats distòpiques (des de *La fuga de Logan* a *Els jocs de la fam*, des de *Zardoz* a *Divergent*) que apareixen després de desastres (nuclears, pandèmics o bèl·lics), però on se suposa que ha passat un temps considerable. El postapocalípsi treballa sota la conformació de societats humanes després d'un temps molt breu a la catàstrofe, creant un constant estat de tensió vinculat a la pura supervivència que no només dificulta l'establiment de societats organitzades, sinó que qüestiona la capacitat humana de fer que aquestes siguin justes i democràtiques, i es que "el holocausto inculca el miedo a la muerte como si fuera un virus letal que impide el normal funcionamiento y desarrollo de cualquier institución democrática"³³⁷.

La longeva sèrie *The Walking Dead* serà un exemple d'aquest entorn postapocalíptic on es planteja la creació de noves societats humanes, marcades per una constant amenaça exterior: els zombies, monstres units indefectiblement a l'apocalipsi; "el territorio natural del zombie (...) no es el de esa Zona Zero en la que se origina la hecatombe (...) sino el de ese paramo postapocalíptico que acabará imponiendose en los dias, semanas i meses siguientes (tiempo literalmente "muerto", sin esperanza alguna de futuro)"³³⁸. Però, al cap i a la fi, per molts zombies existents, aquestes ficcions acaben demostrant que la veritable amenaça és la dels propis humans supervivents, "una sociedad gobernada por la histeria de la supervivencia es una sociedad de zombies, que no son capaces ni de vivir ni de morir"³³⁹. *The walking dead* agafa el relleu, i desenvolupa des de noves perspectives, el ja apuntat pel film *La Tierra de los Muertos Vivientes*, retorn del fundacional George A. Romero als films zombies i pioner en unir el concepte de morts vivents i entorns distòpics. Així, més enllà de centrar-se en la metàfora del zombie com a bèstia del capitalisme consumista "Como señalava Claude Levi-Strauss, la razón primera del canibalismo és alimentar, de modo que la agresividad del zombie responde

³³⁷ DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. (2011): *Ficciones colaterales: las huellas del 11-S en las series "made in USA"*. Barcelona: UOC Press. pag. 166.

³³⁸ DE FELIPE, F. (2017): "Cuando el destino nos devore: De apocalipsis zombies e indigestas distopías" p. 82 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

³³⁹ BYUNG-CHUL, H. (2016): *Topologia de la violencia*, citat per McCAUSLAND, E. (2017) "Distopias juveniles del siglo XXI" p. 111 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

también a una necesidad fisiológica. Lo que en una sociedad consumista, conformista i represiva como la actual parece casi una opción natural."³⁴⁰ , el film zombie de Romero del segle XXI presenta, més evidentment que mai, als zombies com a desheretats, esdevenint la massa de no-persones (no-morts) que pressionaran als humans fortificats en una societat ja de per sí desigual i classista. Com comenta Kirkman, creador del còmic i la sèrie "Las buenas películas de zombies nos demuestran lo fastidiados que estamos, nos hacen reflexionar sobre nuestra posición en la sociedad... y sobre la posición de nuestra sociedad en el mundo. Nos muestran el gore y la violencia y todas esas cosas guays, también... pero siempre hay una corriente subterránea de comentario social y reflexión"³⁴¹. Des dels intents de formar una comunitat justa i democràtica per part del protagonista i els seus companys (on hi ha una tendència al líder patriarcal), fins a la presentació d'aparents entorns idíl·lics que resultaran governats per líders que mantenen al poble sota enganys (el cas de la comunitat de Woodbury), comunitats que sota una aparença d'harmonia amaguen atrocitats com el canibalisme (el cas de Terminus) o dictadures de terror feudal a l'estil clàssic postapocalíptic (on Negan, líder de los Salvadores, esdevé una mena d'Humungus modern). A *The Walking Dead* l'entorn postapocalíptic acaba esdevenint una (terrorífica) excusa per parlar d'aquestes



Viure sota un estat constant d'estrès i pressió dificulta la creació d'entorns socials i treu el pitjor de nosaltres mateixos a la reeixida sèrie *The Walking Dead*.

noves opcions de comunitats que apareixen després de que el nostre sistema actual hagi desaparegut, i sempre amb el *leit motiv* de la mort propera, la pressió del supervivent entre deixar-se endur pels instints salvatges o creure en un possible futur millor, una opció complexa, ja que "resulta absolutamente

³⁴⁰ FONT, D. *Op. Cit* p. 119.

³⁴¹ Introducció al còmic *Los Muertos Vivientes* (volumen 1, Planeta de Agostini, 2010)

imposible seguir apostando por la idea de "comunidad" cuando ya nadie cree en un mañana comunitario"³⁴².

Un nou matís de reflexió postapocalíptica oferirà la nova saga de *El planeta dels Simis*, seqüeles post 11-S de la famosa saga dels anys 70, que indagaran sobre l'aparició i auge dels simis a la nostra societat. Així, després d'un apocalípsi víric on una malaltia (que ha fet més intel·ligents els simis) ha gairebé aniquilat la humanitat, els essers humans intentaran refer-se fent inevitable el xoc amb la societat simiesca. El més interessant dels films³⁴³ serà posar el focus protagonista en la comunitat simiesca recent formada que viu en una idíl·lica harmonia amb la natura, regida per un patriarca, Cèsar, però oberta a una organització de savis semi-democràtica. De fet la comunitat de simis representarà aquí a la Natura (en majúscules) que reprèn el seu lloc al planeta després del pas d'una humanitat maltractadora. I és que no hem d'oblidar que, més enllà del 11-S, moltes ficcions distòpiques i postapocalíptiques continuen tenint (com ja van iniciar els films distòpics dels anys 70) un component eco-crític cabdal, on l'impacta ecològic de l'home envers la natura oferirà entorns de natura morta, de manca de recursos i d'habitabilitat de malson que serviran de context per moltes distopies actuals. Tornant a *El Planeta de los Simios*, la utopia adanèvica simiesca amaga individus ressentits amb els humans, que acabaran per iniciar una guerra. Així doncs, el factor de ressentiment, por i odi cap a l'altre serà mutu, tant per part d'alguns humans com d'alguns simis que condicionaran l'inevitable enfrontament. A la última part d'aquesta trilogia la perversió del factor humà, més que el del simi, s'accentuarà encara més, tot presentant una societat humana absolutament militaritzada i regida per un psicòpata, una mena de Coronel Kurtz d'*Apocalipsi Now*, que és també un desertor radical d'una última facció humana que només veurem al final del film, abans de ser destruïda. Més que mai ressona aquí un inevitable mea culpa post 11-S, on els simis (l'altre) no són els terroristes, sinó els mateixos humans "las potencias occidentales nunca se someterian a sus propias definiciones (...) si lo hicieran se revelaria en el acto que los Estados Unidos són un conspicuo estado

³⁴² DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. (2011): *Ficciones colaterales. Op. Cit. pag. 170.*

³⁴³ Ens referim sobretot a *El amanecer del planeta de los simios* i *La guerra del planeta de los simios*, ja que *El origen del planeta de los simios*, primera d'aquesta nova trilogia, es centra sobretot en l'inici d'aquest virus i el desenvolupament de Cesar, el simi intel·ligent.

terrorista, como lo son sus socios"³⁴⁴. I es que aquí no només es tracta d'un terror extern, sinó també del terror moral que suposa veure com s'esmicola la utopia capitalista occidental, nascuda a força de generar una distopia global.

Els nous films de la saga *El planeta de los simios* accentuen l'estat d'excepció postapocalíptica i l'enfrontament entre humans i simis.



I es que el postapocalípsi sempre treballa sota el mantra de l'"homo homini lupus" i del pitjor que pot treure la humanitat en un entorn hostil. Aquest és el cas també del film *La carretera* (versió fílmica de la novel·la de Cormac McCarthy del 2006 guanyadora del premi Pulitzer), que es centra en la immediata conseqüència postapocalíptica d'un cataclisme indeterminat que ha deixat la Terra erma. El film ens presenta el deambular de mera supervivència d'un pare i el seu fill en un paisatge gris i depriment, envoltats de la pressió dels cada cop més nombrosos grup humans que troben en el canibalisme l'única forma de supervivència possible. Talment com al Terminus de *The Walking Dead*, aquí es reprèn el canibalisme com a corrupció màxima de la humanitat, especialment del sistema capitalista neoliberal, capaç de fagocitar als altres i utilitzar-los com a productes. Ja H.G. Wells a *La màquina del temps* (de la mà dels Morlocks) o el film *Soylent Green*, s'aproparen al taboo de menjar carn humana com extrem radical de la civilització, canibalisme que es repeteix de nou al film *Trencaneu*, també com a mostra extrema de les perversitats a les quals pot obligar un sistema injust, en el moment en què s'explica com les masses més desfavorides van començar a menjar-se les unes a les altres³⁴⁵. *La*

³⁴⁴ CHOMSKY, N. *Op. Cit.* pag. 16.

³⁴⁵ L'antropòleg Marvin Harris (*Nuestra especie* -1995- Madrid: Alianza. pp. 388-389) apunta que "nuestra especie no siente una aversión natural al consumo de carne humana" i destaca el canibalisme com un mètode de control demogràfic sobre els recursos naturals propi de pobles i llogarets. També ha estat una pràctica duta a terme en moments de fam extrema, des de

carretera destacarà també per accentuar amb força els moments d'intimitisme dels protagonistes supervivents, carregats d'una immensa solitud i melangia per un món perdut, una pàtina d'estil Ballard que recorrerà moltes ficcions postapocalíptiques, com l'esmentada *The Walking dead*, i que és especialment potent en una sèrie única en cobrir-se d'una densa i obscura tristor: *The Leftovers*.



Un planeta moribund,
l'amenaça de grups caníbals,
falta d'aliments... la família
descomposta no viu, sobreviu
al film *La carretera*.

The Leftovers parteix d'una premissa radical: de sobte desapareix el 2% de la població mundial sense deixar rastre i de forma aleatòria, un fet que restarà inexplicable i que només servirà d'esperó per centrar-se en els que queden³⁴⁶. La sèrie aprofundirà, a modus de drama intimista, en el postapocalípsi mental que neix a partir d'un fet tant brutal, que no només produeix suïcidis i el naixement de religions, pseudo-religions i sectes múltiples que intenten explicar el fet, sinó sobretot un malestar mental, un buit absolut vinculat a la postmodernitat que s'accentua exponencialment després d'una catàstrofe: “caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de la absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres”³⁴⁷.

períodes bèl·lics com a la batalla d'Stalingrat (durant la 2a Guerra Mundial), fins a accidents com el relatat al llibre *¡Viven!* de Piers Paul Read (1974).

³⁴⁶ En anglès "the Leftovers", que es podria traduir com "els que resten" o fins i tot "els que sobren".

³⁴⁷ LIPOVETSKY, G. (2003): *Op. Cit.* p. 76.

La sensació d'ofec i opressió que genera la pèrdua i la inseguretat, queden clarament plasmades en aquest pòster promocional de *The Leftovers*, que remet a *La creació d'Àdam* de Miquel Angel.



La segona temporada, a més, inclourà el paradigma de la comunitat (aparentment) utòpica, quan els protagonistes, a la recerca d'una necessitat de seguretat (no se sap quan pot tornar a ocórrer l'innombrable fet) marxen a residir a Miracle, un poble on no va desaparèixer ningú. Evidentment la utopia d'una comunitat aliena al postapocalípsi del no res esdevé impossible, i el trauma distòpic es farà present irremeiablement. *The Leftovers* és una sèrie post 11-S que es centra sobretot en el buit inexplicable de la pèrdua incomprendible i en els sentiments de por, inseguretat, odi i tristesa que apareixen després d'un atemptat, talment com succeeix a *The Walking Dead* o *La Carretera*, on els seus protagonistes es mouen en un constant "ser o no ser" de melangia suïcida hamletiana, que és en definitiva la melangia no ja d'un món perdut, sinó de la possibilitat d'haver fet un món millor, ja que el postapocalípsi, com dèiem, sempre és distòpic, i aprofita per criticar profundament les terribles fissures que s'amaguen darrera del nostre aparentment innocent i benestant modus de vida occidental. I es que com destaca Brox, les noves distopies tendeixen a emfatitzar la nostra auto-culpa: "(...) esta última manifestación (distòpica) elude la figura necesaria del dictador o el tirano para señalarnos a nosotros mismos como colaboradores necesarios del régimen; creadores, en definitiva, de islas de narcisismo con las que dibujamos proyectos frustrados de utopía."³⁴⁸

Sense la opressiva tristesa de *The Leftovers*, però focalitzant també en els conceptes de caos, ansietat, i absurd que s'amaga darrera d'una destrucció tan

³⁴⁸ BROX, O (2017): "Filosofia y distopia" p. 16 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

radical com la del 11-S, destacarà també el film *El Incidente*, dirigida per M. Night Shyamalan, un director fortament marcat pels atemptats de les Torres Bessones³⁴⁹. L'inici del film ja mostrarà clarament aquest deute post 11-S, a través de les potents imatges d'una quasi literal pluja de persones llançant-se des d'un edifici en construcció, imaginari que enllaça directament amb les impactants imatges de les persones que es llençaven daltabaix d'unes torres bessones en flames a punt d'esfondrar-se "con la misma mirada hacia el cielo buscando las razones apocalípticas del 11 de setiembre como una esotérica maquinación de la clorofilia"³⁵⁰. Si ja amb *Señales* (2002) Shyamalan ens situava en la tensa i opressiva invasió alienígena, aquí "l'altre", el causant del mal, talment com *The Leftovers*, quedà totalment fora de plà. I és que *El Incidente* no incidirà en les causes (absurdes, inabastables, que apunten cap a una possible mutació de les plantes mai demostrada), sinó en els efectes d'un extraordinari augment de suïcidis massius que s'estén per la població sense cap motiu aparent, fet que provocarà constants sensacions de caos, descontrol, mort i estupefacció en la població, i on la família protagonista intentarà assumir, a ritme de tensió, un món amenaçant i sense cap mena de sentit on el terror està arreu, de forma ilocalitzada, i que apunta cap a un extermini inevitable "Ya no hay sitio siquiera para la distopía. El tiempo del hombre está llegando a su fin"³⁵¹.



Pluja suïcida d'obrers a la seqüència inicial de *El Incidente*, suïcidis constants que es repetiran sense cap mena d'explicació al llarg del film.

³⁴⁹ Especialment amb tres films: *Señales* (2002) *El Bosque* (2004) i *El Incidente* (2008)

³⁵⁰ FONT, D. *Op. Cit.* p. 77.

³⁵¹ PALACIOS, J. (2017): "La Tierra permanece: Distopías ecologistas o el fin de la distopía" p. 95 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

Finalment esmentar aquí altres films estretaments vinculats al postapocalípsi, com *Mad Max Fury Road*, reboot de la saga postapocalíptica per excel·lència dels anys 80, o *los 100*, sèrie young-distòpica carregada de societats precàries i enfrontades nascudes en una nova Terra post-nuclear. Dues ficcions evidentment apocalíptiques que seràn tractades en posteriors anàlisis d'aquest treball.

2.1.2. Entorns falsos

I és que Occident, vivint en el seu aparent paradís capitalista basat en una injusta i desequilibrada economia global, ha anat generant odi en el seus veïns, "(...) nos odian porque nos hemos retirado a vivir dentro de nuestros anuncios, como ermitaños que se retiran a cuevas para vivir una vida contemplativa"³⁵², un retirar-se a viure dins d'un anunci que, necessàriament, crearà entorns falsos. La falsedat de l'entorn distòpic forma part de les característiques del gènere des dels seus inicis, on es descobreix que un (aparent) entorn utòpic esdevé finalment un entorn d'injustícies, maldat i/o accions moralment discutibles (una distopia, en definitiva). Aquest entorns falsos sovint estaran especialment vinculats als entorns de consumisme-plaer (capitalista) que oculten un domini "light" de les masses, entorns que sovint esdevenen totalment aïllats, ja sigui separats per murs (*1984*) sota terra (*THX 1138*) o coberts per cúpules; "pel·lícules de ciencia ficción como *La fuga de Logan* o *Zardoz* anunciaban ya la condición postmoderna actual: la del grupo que vive una vida aséptica en un entorno cerrado y suspira por la experiencia del mundo real"³⁵³. Els fets de l'11-S tornaven a posar sobre la taula, d'una forma més crua que mai, que l'entorn aparentment segur i "utòpic" que conforma el perímetre nord-americà, no només no és segur, sinó que inclou en sí mateix una falsedat. Dos films produïts poc abans dels atemptats de l'11-S, *El Show de Truman* i *Pleasantville* ja alertaven sobre entorns capitalistes de cartró pedra, agafant el relleu de produccions com *El prisionero* o *Las Esposas de Stepford*, tot presentant l'utòpic "american dream" nord-americà dels anys 50 com una

³⁵² ŽIZĚK, S. (2002): citant a Christopger Isherwood a: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Op. Cit. pag. 17

³⁵³ ŽIZĚK, S. (2013): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Random House Mondadori. pag.198.

"fantasía paranoica estadounidense (...), el paraíso consumista californiano del tardo-capitalismo es, en su hiperrealidad, en cierto sentido irreal, sin substancia"³⁵⁴.

La vida de Truman és realment un immens plató de cartró pedra retransmès constantment a *El Show de Truman*.



Plasentville: una idíl·lica societat americana dels anys 50 en blanc i negre. El color representarà un despertar que serà també la constatació distòpica.



Després dels atemptats apareixerà un film com *El Bosque*, per tornar a plantejar la idea d'un aparent entorn "utòpic" sota l'amenaça del Terror. El film de Shyamalan planteja l'existència d'una comunitat aïllada i agrícola d'estil Amish que aconsegueix mantenir unida la comunitat gràcies a una amenaça externa en forma d'estranyes monstres que habiten als boscos. Un monstres que, descobrirem, són una invenció dels creadors de la mateixa comunitat per evitar qualsevol contacte d'un exterior que consideren perillós. El film, doncs, planteja l'aïllament com una necessitat per assolir la felicitat a canvi de la llibertat (de nou el binomi distòpic felicitat vs. llibertat una idea bàsica ja en la concepció utòpica), i de com l'entorn aparentment idíl·lic amaga falsedats i necessita d'un estat d'excepció de la por per al seu funcionament. "(...) ese miedo comunitario hacia el Otro (...) ha sido establecido por los Mayores para preservar su proyecto utópico fuera del mundo y de las ciudades para alentar esa comunidad

³⁵⁴ *ibídem.* p. 16.

autárquica, sirviendose del miedo"³⁵⁵, un fals entorn basat en la mentida que serà descobert, simbòlicament, per una noia cega, l'única capaç de "veure" la veritat que s'amaga darrera la seva comunitat.

Ivy, una jove cega, serà finalment la única capaç de descobrir la gran mentida que s'amaga darrera de la seva comunitat a *El bosque*.



Similar plantejament ofereix la sèrie *Wayward Pines*, també ideada per Shyamalan³⁵⁶, però sota un concepte més retorçat: la sèrie s'inicia en l'estrany despertar d'un policia en un poble americà modern i elegant enmig dels boscos, una aparent utopia de classe mitjana que finalment esdevé una estranya falsedat aïllada i hiper-controlada a l'estil de *El prisionero* i amb ingredients de *Twin Peaks*, on un poblet idíl·lic de muntanya oculta terribles secrets. El protagonista iniciarà un procés de fuga/descobriments que el durà a travessar els murs del poble (hermèticament aïllat de l'exterior) i descobrir que l'altre banda està poblada d'essers monstruosos que evidencien una terrible realitat: la Terra tal i com la coneixia ja no existeix, els monstruosos éssers són la perversa evolució de la humanitat i el poble on habita és, de fet, un experiment que protegeix l'últim redut d'una humanitat que ha anat despertant criogènicament (com els decimonònics protagonistes de *El año 2000* o *Noticias de ninguna parte*), en un futur de l'any 4020. Però si en els protagonistes de les proto-distopies aquest despertar, malgrat pertorbador, era en positiu per mostrar un futur millor, aquí el que es mostra és pura confusió i conflicte, un entorn clarament de distopia sota control absolut, bandes subterrànies rebels i, fora dels murs, l'horror evolutiu d'una humanitat monstruosa.

³⁵⁵ FONT, D. *Op. Cit.* p. 80

³⁵⁶ Shyamalan va dirigir l'episodi pilot i va marcar la futura pauta estilística de la sèrie.

Ni paradís ni utopia, el poblet de *Wayward Pines* amaga secrets inquietants basats en l'engany i el control.



Finalment cal smentar que un dels refugis claus vinculats als falsos entorns prendrà la forma de la virtualitat, la digitalització que ens donarà acollidors (utòpics i falsos) aïllaments mentals. Un tipus d'entorn molt tractat en la ficció distòpica que tractarem més endavant a les distopies post-ciberpunk.

2.1.3. L'amenaça de l'immigrant

"El 11 de setiembre es el principal símbolo del final de los felices noventa (...) de la nueva era en la que surgen muros por todas partes"³⁵⁷ i és que vinculat als falsos entorns, la distopia post-11S reprèn amb molta força el concepte de l'aïllament, vinculat sempre a una amenaça exterior que en la nova distopia sovint pren la forma de l'immigrant. Una relació que remet especialment a les agressives polítiques anti-immigració dels últims anys, per una banda les vinculades al 11-S, que afecta especialment a la població musulmana, i per l'altre a les activades pel president Donald Trump, que prenen forma física en la creació d'un mur que separa la frontera entre Mèxic i els Estats Units³⁵⁸, construcció arquitectònica que ha format part constant del gènere distòpic des de *Nosaltres*, a *Divergent*, com a construcció insígnia del necessari "tancament utòpic"³⁵⁹ enfront de l'amenaça de l'altre.

Hijos de los hombres, a banda del tema de la fecunditat, ofereix un important discurs sobre les migracions, especialment de les desigualtats i injustícies que sovint perpetren les societats occidentals a les poblacions

³⁵⁷ ŽIŽEK, S. (2002): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Op. Cit. pag. 123.

³⁵⁸ Encara que es va iniciar la seva construcció al 1994 sota el govern Clinton, amb Donald Trump es va intensificar notablement la seva construcció (més de 3000 Km de mur) així com l'augment de polítiques anti-immigració.

³⁵⁹ Concepte desenvolupat per JAMESON, F. *Arqueologias...* Op. Cit. pp. 31-38.

immigrants. Al film de Cuarón, el malestar i la crisi espiritual generada per la falta de naixements (amb una humanitat assumint la seva imminent desaparició com a espècie) ha provocat guerres i enfrontaments a tot el globus. La Gran Bretanya, però, és dels pocs països que no està en guerra i manté un govern funcional, però enfront de les massives arribades d'immigrants demanant asil i buscant fugir de les zones en conflicte, el govern s'ha militaritzat, oferint un tracte als immigrants restrictiu i inhumà. Hi ha controls fronterers arreu, persones retingudes en gàbies i assassinats massius, escenes que sovint desperten el malson dels camps de concentració nazis. La ciutat presentada al film és d'estat d'excepció paramilitar, caos, pintades, brutícia, i destrucció en el que serà un sucòs caldo de cultiu per a una revolució imminent, esperonada especialment per la desigualtat social i el tracte inhumà dispensat al que ve de fora. El nadó i la mare (negres, immigrants i pobres), seran salvats pel britànic de classe mitjana que representa Theo, en una mena de redempció occidental al tracte que sovint dispensa Europa i els Estats Units als immigrants procedents d'altres països³⁶⁰.



Immigrants engabiats, maltractats i tractats com ramat en un estat d'excepció a *Hijos de los hombres*.

També incidirà especialment en els problemes de la migració *Years and Years*, una sèrie britànica que mostra els convulsos anys propers (arribarà fins al 2028) a través de la mirada d'una família anglesa (Els Lyon) que viu amb perplexitat els canvis polítics, socials, ecològics i tecnològics del seu entorn. Un dels problemes bàsics en que es centra la sèrie serà la crisi dels immigrants, a través del personatge de Viktor, un refugiut ucraïnès perseguit per la seva

³⁶⁰ Escric aquestes línies en plena crisi migratòria de Síria (2015-2016), on més de 4 milions de sirians fugen de la guerra del seu país i són refusats per molts països europeus o maltractats de diverses formes física i institucionalment.

homosexualitat que intenta refer la seva vida gràcies a l'ajuda de Danny, funcionari anglès membre de la família protagonista. Ambdós veuran com l'auge dels populismes europeus posaran difícil la vida de Viktor, sempre amb l'amenaça de l'extradició, que s'haurà de moure entre països al ritme de les seves (cada cop més dures) polítiques migratòries. Les circumstàncies desesperades els portaran a fugir en pastera, on Danny morirà ofegat. Un intents gir dramàtic que posarà en la pell de la (nostra) classe mitjana acomodada el drama humà que milers de persones viuen cada any als nostres mars³⁶¹. Però el drama no s'acabarà aquí, doncs la sèrie mostra com l'enduriment radical de la política anglesa (amb el populista moviment Quatre Estrelles al govern) acabarà creant camps de concentració pels immigrants amb l'objectiu de deixar que morin, efectuant un veritable genocidi emparat pel govern.

Viktor mira perplex la mort de Danny, després de sobreviure a un mortal viatge en pastera a la sèrie *Years and Years*.



Si el film de Cuarón (mexicà establert a Londres) i la sèrie *Years and Years* (britànica) presenten una immigració d'ètnia variada, al cinema nord-americà la immigració distòpica ha tendit a representar-se últimament en la figura dels llatinoamericans, que semblen agafar el relleu dels afroamericans com a figura humil i injustament menyspreada. És el cas del film *Elysium*, on la elit withe-class viu aïllada en una estació orbital (aquí el mur és l'espai) rebent un constant intent d'entrades "il·legals" de naus carregades d'immigrants-llatins provinents del planeta Terra, una Terra que és, de fet, un enorme, empobrit i

³⁶¹ Drama de morts en pastera al que es suma la manca d'efectives polítiques migratòries europees, així com el tancament de ports europeus a crides d'auxili de vaixells que rescaten immigrants com l'Open Arms (vaixell de l'ong espanyola Proactiva Open Arms fundada el 2015) o l'Ocean Viking (vaixell noruec utilitzat com a salvament marítim des de l'any 2019)

superpoblat suburbi/favela. La elit d'Elysium destrueix sense contemplacions qualsevol nau/pastera que entri indirectament al seu espai aeri, i perpetua la desigualtat tot dirigint fàbriques que sobreexploten els treballadors. El protagonista (Max Da Costa), anglosaxó amb cognom brasiler, i la facció dissident (generalment formada per llatins) trastocarà l'injust règim, accedint en massa a la base d'Elysium i així esberlar, metafòricament, el mur espacial que els separava. El mateix director d'*Elysium*, Neil Blomkamp (dorigen sud-africà), ja havia abordat els conflictes ètnics i de migració a *Districte 9*, on uns extraterrestres acabats d'arribar a la Terra seran enviats a camps de refugiats, víctimes del racisme i obligats a una guetització excloent, un racisme que, irònicament, rebien no només de la població anglo-saxona, sinó de la mateixa població negra.

Pasteres en forma de nau espacial com a forma de fugir d'un Tercer món anomenat Terra, objectiu: una estació espacial anomenada *Elysium*.



També té un gran protagonisme la immigració llatina al film *Repo Men*³⁶², ficció que mostra un futur on la venta d'òrgans artificials esdevé cruel monopoli privat, i on aquell que no paga es perseguit pels Repo-Men, que li extrauran l'òrgan en viu, sense contemplacions. Molts d'aquest endeutats, fugint dels Repo-Men, habitaran a les afores, en una part de la ciutat totalment abandonada i miserable, esdevenint gent oblidada i exclosa de la societat. De fet formarà part del procés de rebel·lia del protagonista (blanc anglosaxó casat amb una ídem) enamorar-se i ajudar a una noia llatina, en un procés típic distòpic on la noia esperona al protagonista a adonar-se de la injustícia social on viu i fer quelcom al respecte, en aquest cas, esborrar del sistema tots els deutes pendents

³⁶² Cal tenir en compte que el film es basa en la novel·la d' Eric Garcia *The Repossession Mambo*, escriptor nordamericà afincat a Miami, un estat amb una gran presència llatina.

de pagaments sobre òrgans artificials (que són, en definitiva, condemnes a mort).

La població llatina com a injusta víctima distòpica torna a aparèixer al film *Una vida a lo grande*, on l'aparent utopia d'un món miniaturitzat amaga les enormes desigualtats existents entre els rics (anglo-saxons i europeus la majoria) i els pobres (llatinoamericans i asiàtics la majoria), classes baixes que exerceixen les feines que la elit ja no vol fer mentre aquesta viu amb la màxima comoditat i luxe. De fet, talment com un Freder de *Metrópolis*, serà el descobriment del guetto dels pobres que començarà a activar l'altruisme del protagonista, Paul Safranek, enamorant-se de la seva noia de la neteja, representada per una asiàtica exiliada. *Una vida a lo grande* ofereix un final que esdevé metàfora del delirant excés d'aïllament dels occidentals, tot presentant una comunitat nòrdica (extremadament eco-hippie) que decideix miniaturitzar-se i viure a les profunditats d'una muntanya durant milers d'anys, fet que contrastarà amb la decisió del protagonista i la classe baixa, que decidiran viure una vida comunitària i plena, malgrat la pobresa i un futur incert.

També el modest, però potent en temàtica, film *Sleep Dealer* (producció mexicana del 2008), incideix en la distopia amb la explotació immigrant com a base del discurs, presentant un futur on obrers llatins treballen a distància pels "gringos" americans. Així, connectats com a zombies tecnològics (metàfora, extreta de *Matrix*, de com el capitalisme ens fa servir com a piles d'usar i tirar), milers de treballadors mexicans fan tornos incansables per convertir-se en maquinària virtual (drons militars, robots de construcció etc.) al servei dels (rics) Estats Units, plasmació perversa del veritable somni pro-Trump; la de tenir treballadors barats sense incloure la convivència socials ni tan sols la presència laboral, evitant qualsevol contacte de l'ideal blanc americà amb altres cultures (més enllà d'un contracte econòmic a distància). Com diuen al film: "Este es el sueño americano, le damos a los Estados Unidos lo que siempre han querido: todo el trabajo sin los trabajadores"



Obrers llatins connectats en xarxa (a Mèxic) mentre efectuen diverses feines a distància (als EEUU). Un imaginari de *Màtrix* on les màquines són els americans i els humans els llatins.

Més enllà dels llatins o els asiàtics, i oferint una metàfora/símbol més radical, la figura del zombie ha esdevingut exemplificant com a representació de la por a l'altre inescrutable, aquell amb qui no hi ha (ni hi pot haver) diàleg i de qui hem de separar-nos a través de murs i d'extermini. Les ementades *The Walking Dead* o *La Tierra de los muertos vivientes* accentuaran l'exemple d'un zombie que esdevé amenaça, un pur homo-hominis Lupus irracional. En aquest aspecte és especialment potent la imatge visual dels zombies grim pant histèrics el mur de Jerusalem a *Guerra Mundial Z*, potent forma simbòlica de visualitzar la por a una massa d'indesitjables que volen entrar il·legalment a les nostres ciutats. No es tracta només d'un refús cultural, sinó també d'una qüestió de classes: l'altre/zombie representa la pobresa, l'amenaça de la pèrdua del nostre status social i la possibilitat de contagiar-nos i convertir-nos en "homo sacers", que "pese a estar vivo como un ser humano no forma parte de la comunidad política"³⁶³, és a dir, humans privats de plena humanitat, una espècie de morts vivents: vius però, políticament, morts.



El zombie esdevé també símbol d'un altre distant que ens "envaeix", la imatge potent de *Guerra Mundial Z* remet als múltiples murs vinculats a la migració i el xoc de civilitzacions.

³⁶³ Tornant al terme d'Agamben utilitzat per Žižek a ŽIZĚK, S. *Bienvenido al desierto de lo real*. *Op. Cit.* pag. 75.

Una manca d'humanitat que també exhibeixen les monstruoses amenaces (que no són res més que el futur de la humanitat convertits en una espècie de Morloks) de *Wayward Pines*, també separats d'un idealitzat entorn nord-americà per enormes murs. Tornant estrictament als zombies, la sèrie *The Walking Dead*, al contrari que *Guerra Mundial Z*, acabarà arribant a la conclusió que el més perillós no es l'altre inabastable (el zombie) sinó els mateixos humans dispersos, que esdevenen veritables Lupus entre ells³⁶⁴. Aquí ja no hi ha excuses, ja que el diàleg sí és possible entre essers humans, i per tant caldrà mirar-se a un mateix abans de jutjar a l'altre. I és que si ampliem la frase llatina, veurem que més enllà de la màxima pessimista "l'home és un llop per l'home", trobem l'afegitó: "quom qualis sit non novit" (quan desconeix qui és l'altre).

2.1.4. Control

Si les distopies post 11-s van disparar la metafòrica ansietat envers l'amenaça de l'altre, també van fer ressorgir el concepte de control de la població, especialment a partir de la llei USA Patriot³⁶⁵, nascuda sota l'excusa de la lluita anti-terrorista i que esdevé la tòpica conclusió distòpica on la por a perdre la felicitat demana perdre llibertats individuals, una conclusió que el que fa, a la pràctica, és augmentar el poder de control del sistema envers la població. L'11-S serveix com a moment de shock, utilitzant l'anàlisi de Naomi Klein, com a "trauma colectivo adicional que suspenda temporal o permanentemente las reglas del juego democrático"³⁶⁶. Així veurem com a les distopies post 11-S resorgeix amb força un dels tòpics màxim del gènere distòpic: el de presentar sistemes totalitaris i controladors a l'estil *1984* i el seu Gran Germà.

Aquest serà el cas de *Fringe*, sèrie que presenta l'enfrontament entre dos mons paral·lels, un d'ells que va patir l'atemptat de les torres bessones i un altre on l'atemptat mai es va arribar a produir. Aquesta curiosa ucronia quàntica, presentada a cop de thriller i misteris de ciència-ficció, acabarà esdevenint pur gènere distòpic en la seva última temporada, que ens situarà a un futur del 2036

³⁶⁴ De fet una de les comunitats violentes que presenta la sèrie s'anomenaran "Els Llops".

³⁶⁵ Llei aprovada pel govern i promulgada per Bush l'any 2001 en que s'ampliava la capacitat de control, vigilància i enduriment de penes en pro de la lluita contra el terrorisme.

³⁶⁶ KLEIN, N. (2010): *La doctrina del Shock*. Barcelona: Paidós. p. 33.

dominat pels Observadors, mutació humana futura que fuig d'un futur llunyà (segle XXVII) que han convertit en inhabitable. Els Observadors controlen la societat amb mà de ferro, sota paràmetres de lògica quasi robòtica i grans cartells amb lemes com "The future in order" o "A nation safe under our watch" esdevenint una modernització del Gran Germà versió post 11-S, sempre vigilants, sobrehumanament forts i amb un look d'home de negocis de vestit i corbata als que s'enfrontarà una (també tòpica) resistència formada pels protagonistes. Així doncs, l'univers quàntic post 11-S ideat per Abrahms³⁶⁷ només té una conseqüència lògica: convertir-se en un estat de terror i control.

Control absolut amb tots els tòpics Orwellians que inclouen grans eslògans que criden a l'ordre, i a la vigilància constant per part dels Observadors que dominen el món. És la degradació post-11S proposada a l'última temporada de *Fringe*.



El control fins a l'absurd absolut serà la premissa de *Minority Report*, film basat en un conte del 1956 escrit pel prolífic, paranoic i multiversionat³⁶⁸ Philip K. Dick, que profetitza un futur de l'any 2056 on el control social es basa en els precogs, tres mutants manipulats per una entitat empresarial policíaca que són capaços de predir els futurs crims abans de que es cometin. Presentat com un thriller d'acció, el film amaga dilemes ètics molt vinculats a la llei USA Patriot, com és el cas de la detenció "preventiva", que aquí arriba al seu màxim

³⁶⁷ Un director obsessionat amb l'11-S, tal i com destaquen DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. (2011): *Ficciones colaterales*. Op. Cit. Pag 178.

³⁶⁸ En total, entre films i sèries, hi ha més de 30 adaptacions de contes i novel·les d'aquest escriptor nord-americà, entre elles distopies esmentades en aquesta tesi com *Minority Report*, *Blade Runner*, *A Scanner Darkly* o *El hombre en el castillo*.

comú denominador al mostrar una presó on, de fet, cap dels detinguts ha comés cap delictes. I és que el film d'Spielberg estava destinat a ser una potent distopia post 11-S, com destaca Doménech Font: "Entre la preproducción y el rodaje del film de Spielberg se suceden los atentados del 11 de setiembre contra el World Trade Center de Nueva York y las medidas preventivas y securitarias de la administración Bush. Actualidad difusa del chantaje y el terror en forma de principio universal de prevención"³⁶⁹. Al control del mateix futur es sumen altres formes de control intrusius que passen per la possibilitat d'efectuar constants escàners retinians a la població sense cap mena de permís o ordre judicial; des de la publicitat (que personalitza i a l'hora controla a través de conèixer la identitat del consumidor) a l'ús de les espiaranyes, mini-robots policials altament intrusius programats per escanejar la població. *Minority Report* esdevé un bon exemple de la distòpica dicotomia entre felicitat (una ciutat amb una taxa de criminalitat quasi nul·la) i llibertat (un individu que pot ser controlat i castigat en qualsevol moment, fins i tot pel que encara no ha fet). I és que al final l'estat, en la seva obsessió per la seguretat, esdevé un (pare) tirà, un ogre abstracte que representa l'status quo patriarcal, la força excessiva del control absolut que haurà de ser destruïda³⁷⁰.



A *Minority Report* els escàners retinians es poden efectuar a discreció, una forma de control que esdevé delirant amb la capacitat de detenir persones abans de cometre els seus futurs crims.

Un estat d'excepció constant de control policial sufocant serà també el que presentarà la sèrie *Colony*, ficció que presentarà un particular 11-S que ho

³⁶⁹ FONT, D. *Op. Cit.* p. 90.

³⁷⁰ "El trabajo del heroe es exterminar el aspecto tenaz del padre (el dragón -...- el rey-ogro)" CAMPBELL, J. (2005): *El heroe de las mil caras*. Mexico: Fondo de Cultura Económico. pag. 313.

canvia tot: l'arribada d'una invasió extraterrestre. Curiosament, però, la pressió governamental l'exerciran els mateixos humans, una "Autoridad Provisional" formada per una elit que aprofitarà la pressió generada per la invasió extraterrestre (uns àliens que pràcticament no intervenen) per exercir el poder en una Nord-amèrica dividida per murs, amb una diferència de classes accentuada i una constant i repressiva intervenció policial envers la població.

La tirania i el control també seran la base de la sèrie *El hombre en el castillo*, basat en un llibre de Philip K. Dick escrit al 1962, una ucronia que presenta uns Estats Units dominat pels nazis i els japonesos després d'haver perdut la Segona Guerra Mundial³⁷¹. Dick converteix el gran antagonista de l'imaginari nord-americà, els nazis, (sempre perdedors i derrotats en les ficcions nord-americanes), en poderosos amos d'un estat totalitari que controla el món junt als seus aliats nipons.



La potent iconografia nazi es fusiona amb la nord-americana en un món sota domini del nacionalsocialisme a *El hombre en el castillo*. Una ucronia distòpica on els nazis han passat de ser els eters derrotats a dominadors del món.

La sèrie impacta especialment per fusionar l'imaginari nacionalsocialista amb l'americà, des de la bandera dels Estats Units, que substitueix les estrelles per la creu gamada, a l'estàtua de la llibertat amb el braç dret alçat efectuant la salutació nazi, potent reflexió simbòlica sobre les formes feixistes ocultes dins

³⁷¹ Diverses ucronies de ficció que fabulen sobre la victòria del Tercer Reich s'han dut al cinema i la televisió, destaquen entre elles (apart de la sèrie esmentada) el fals documental *Sucedió aquí* (1964), el film *Patria* (1994) i la mini sèrie de televisió *SS-GB* (2017).

del propi país; des del Tea Party a l'immediat president Trump³⁷². Ja ho apuntava Chomsky reflexionant sobre l'11-S: "Estados Unidos es un conspicuo Estado terrorista, como lo són sus socios"³⁷³

Socis com, per exemple, la Gran Bretanya, espai on es situa la distopia "a la" Orwell *V-de Vendetta*, que presenta una societat futura regida per un partit feixista anomenat foc nòrdic, sota el control absolut d'un Gran Líder que vigila la població a través d'"ulls", "oïdes" i "nassos" repartits arreu de la població³⁷⁴. El film es un exemple de l'aparició de distopies totalitàries en moments històrics especialment opressius; el còmic original neix sota l'ultraconservador govern de Thatcher³⁷⁵, el film sota les esmentades polítiques post 11-S, repressores i antiterroristes, de George W. Bush. *V de vendetta*, a més, recupera el concepte d'estat d'excepció ja apuntat pel 1984 d'Orwell, on l'estat de guerra permanent permet un major control estatal, envers una població ansiosa, més disposada a deixar-se controlar en pro de la seguretat, un control unit descarada i descarnadament al sistema capitalista global actual: "La globalización necesita un flujo constante, de capital, de información, de productos, de cuerpos, y encuentra en ese mismo tráfico no solo la extracción del beneficio o el ejercicio del control, sino la posibilidad de generar beneficios gracias al control de los sujetos"³⁷⁶

Desfilada militar de Foc Nòrdic, partit dictatorial que remet a l'imaginari de dictadures militaritzades tipus nazisme o stalinisme a *V de Vendetta*.



³⁷² Trump serà escollit president el novembre de 2016, la sèrie es comença a emetre al gener de 2015.

³⁷³ CHOMSKY, N. *Op. Cit.* pag. 16

³⁷⁴ Els departaments de la societat presentada a *V de Vendetta* són: La Orella (escoltes), L'Ull (cameres espia), El Nas (investigadors), Els Dits (polícia) i La Veu del destí (Radio que difón les consignes del règim).

³⁷⁵ El còmic d'Alan Moore i David Lloyd es publica entre 1982 i 1988.

³⁷⁶ OCHANDO, L. (2017): "la distopia neoliberal" p. 102 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.2. DISTOPIA, REVOLUCIÓ I LLUITA DE CLASSES

"El propio acto de rebelión, cualquiera que sea el resultado, ya equivale a un éxito en la medida que ilustra la idea inmortal de la libertad"

Slavoj Žižek (*Viviendo en el final de los tiempos*)

La distopia és, ho hem vist, clarament permeable a l'entorn socioeconòmic i polític que l'envolta. El capitalisme, com a sistema d'organització social clau a Europa (des dels segles XVIII i XIX fins a l'actualitat), serà l'humus bàsic de les distopies, que apareixeran com una crítica envers aquests sistema, tot tenint en compte que al llarg del segle XIX s'ha anat produint un debat, i sovint una posada en pràctica, de noves organitzacions comunitàries com a alternativa al capitalisme, des del socialisme de Robert Owen i Charles Fourier fins al comunisme de Marx i Engels. Així, una de les formes que prendrà la distopia serà el fet d'utilitzar-se com a ficció que traspua un desig de revolució, tot mostrant una incipient lluita de classes amb l'objectiu de destruir el sistema imperant. A partir de l'esmentada dicotomia (present en moltes distopies) de felicitat vs. llibertat, aquesta sublevació serà, doncs, la màxima expressió de la llibertat de l'individu envers el sistema. Amb imatges d'insurrecció i revolta de masses, el cinema serà un dels vehicles on la distopia trobarà un potent imaginari de la revolució. Des d'*Aelita* i *Metrópolis*, fins a

Trencaneu o *Els jocs de la fam*, l'imaginari revolucionari que ofereix la distopia es mostrarà amb força, tot fent palesa la seva permeabilitat històrica envers els conflictes històrics. I és que la distopia neix en temps convulsos on el capitalisme imposava unes desigualtats socials tan flagrants que obres del moment com la *Màquina del temps* (amb uns Morlocks i uns Eloi fills d'una revolució violenta), *El Taló de Ferro* (que viu en directe una crua revolució), o *Noticias de ninguna parte* (que presenta una utopia a la que s'ha arribat de forma violenta³⁷⁷), assumien la revolució com a única manera possible d'arribar a la utopia.

Classes enfrontades i revolució com a força de canvi. Aquestes són les característiques més punyents de la distopia, que, des del "crack del 29" fins a la recent crisi del 2008, serveixen com a catarsi cultural del canvi. I serà a partir de l'any 2008 quan es detecta clarament un augment del nombre de distopies que aborden la narrativa revolucionària, mostrant l'enfrontament del/la protagonista envers el sistema. Així, enfront de la tendència del protagonista a la fugida dels anys 70 i al parèntesi de malestar intern poc resolutiu dels 80 i 90, a partir de l'any 2000 (i especialment el 2008), sembla accentuar-se progressivament un discurs revolucionari distòpic, una necessitat imperiosa de canviar un sistema que no funciona unit a un discurs de classes que s'accentuarà cada cop més, esdevenint la distopia una metàfora catàrtica d'una veritat no rebel·lada però cada cop més evident, com ja detecta el filòsof Žižek: "por decirlo en broma: Hollywood lo sabe. Todos sus grandes éxitos últimamente; *Los juegos del hambre*, etcétera, són una visión de una sociedad nueva de clases, postapocalíptica, con apartheid, con organismos ricos depredando a los pobres"³⁷⁸.

Trobarem discursos de classes i revolució abans de 2008 amb *La tierra de los muertos vivientes* (2005) de Romero o *V-de Vendetta* (2006), però aquesta s'accentuarà a partir de 2008 amb films com *Carré Blanc* (2011), *In*

³⁷⁷ "- Decidme una cosa si sabéis: el cambio, la *revolución* como se la llamaba, ¿se produjo pacíficamente?-, -¿Pacíficamente? - repitió- ¿Era posible la paz en aquella masa caótica de pobres desdichados del siglo diecinueve? Fue la guerra desde una punta a otra. Guerra áspera hasta que surgió la paz y el bienestar" (*Noticias de ninguna parte*. (2011) p. 156. Madrid: Capitán Swing) La paraula "revolució" està en cursiva en l'original.

³⁷⁸ Entrevista a Slavoj Žižek a <http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article82210> [consultat el 21/03/2017]

Time (2011), *Cosmopolis* (2012), l'inici de la saga de *Els Jocs de la fam* (2012), *Elysium* (2013), *Trencaneus* (2013), *Mr. Robot* (2015), *High Rise* (2015), *3%* (2016), o *Westworld* (2016), films i series que incorporen des de diferents vessants distòpiques (terror, superherois, neo-ciberpunk) un potent discurs d'enfrontament de classes, fet que ens permet afirmar que un dels trets fonamentals d'aquesta neo-distopia és la d'incorporar de forma clara i definitiva el tema de la lluita de classes i de la necessitat imperiosa de canvi de sistema en les seves narracions. Una neo-distopia que, d'alguna manera, re-incorpora i re-adapta un discurs ja present en les distopies, especialment *Aelita* o *Metrópolis*, clares precursors de la distopia entesa en clau revolució, carregades d'aromes soviètics i adelantant-se al radical crack del 29. Aproximadament un segle després, el capitalisme ha tornat a patir una crisi amb C-majuscula³⁷⁹, un canvi de paradigma que no ha pogut deixar indiferent al món de la cultura audiovisual i, per extensió, una distopia especialment permeable a tot canvi i crisi socioeconòmica, especialment quan esdevé tan brutal com la del crack global del 2008.

2.2.1. La desigualtat radical

Un dels fets que més destacarà en l'evolució de la distopia, especialment en aquesta nova onada distòpica recent, serà el fet d'inserir als protagonistes dins de les classes desfavorides. En les narratives fundacionals (*Nosaltres*, 1984, *Metrópolis*, o *Fahrenheit 451*) el protagonista forma part de l'elit (Freder a *Metròplis*) o d'una classe intermèdia (el funcionari Wilson a 1984, el bomber Montag a *Fahrenheit 451*). Aquesta tendència continua als anys 70, la primera edat d'or distòpica cinematogràfica, on el protagonista continua formant part d'una classe mitjana, ja sigui com a policia o similar (*Zardoz*, *La fuga de Logan*, *Soylent Green*) o com a treballador del sistema (*Edicto siglo XXI*, *THX 1138*). Altres films posteriors continuaran aquesta tendència, des de *Brazil* a *Minority report*, passant per *Gattaca*, *Blade Runner* o *Code 46*, on el protagonista s'emmirallarà amb un cert tipus de classe mitjana a la que pertany l'espectador. De fet es pot considerar classe mitjana perquè també es mostrarà una classe més desfavorida que la del protagonista: els "proles" de 1984, els Cachorros a *La fuga de Logan*, els camperols a *Zardoz*, o els sense-facció a la recent *Divergent*.

³⁷⁹ Segons el terme de Varoufakis a *El minotauro global*. Op. Cit.

Aquest fet, però, comença a trontollar en nous films distòpics on el protagonista forma part dels desfavorits d'una forma directa. A la sèrie *3%* el protagonisme dels desheretats és evident i majúscul; Michelle, Fernando, Joanna o Rafael pertanyen a la societat del Continent, on s'ubica el 97% de la població vivint en l'extrema pobresa, en barraques, vestits amb parracs i sobrevivint al dia a dia. Una societat formada majoritàriament per "homo sacers", éssers que "a pesar de estar vivo como ser humano, no forman parte de la comunidad política (...) los sans papiers en Francia, los habitantes de las favelas en Brasil, la población afroamericana en los guetos de Estados Unidos, etc."³⁸⁰.



Els protagonistes de *3%* són el 97% d'una població que viu en faveles, en la pobresa i amb falta d'higiene i alimentació. A l'altre banda del mar queden el 3% de l'elit escollida.

També Katniss, a *Els jocs de la fam*, és habitant del més pobre districte d'una Nord-Amèrica futura anomenada Panem; Max da Costa a *Elysium*, ciutadà-obrer habitant d'una precària mega-ciutat favela; Will, de *In Time*, obrer al "gueto de Dayton", la zona de temps més pobre d'una societat dividida per l'accès al temps; o Curtis, de *Trencaneu*, desfavorit membre de l'últim vagó d'un tren on els últims reductes de la humanitat viuen separats per vagons i dues categories enfrontades. Les neo-distopies presenten, doncs, una clara tendència a la pèrdua de classe intermèdia, ja sigui perquè no existeix (*Elysium*, *Trencaneu*, *3%*) o perquè no apareix en la narrativa distòpica, centrant-se exclusivament en l'enfrontament dels més rics i els més pobres (*In Time*, *Els Jocs de la Fam*), distopies que plasmaran clarament la posada en extrem del capitalisme més salvatge: "el ideal neoliberal necesita desigualdad y esta, a su

³⁸⁰ ŽIŽEK, S. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Op. Cit. p. 75. L'autor cita aquí el concepte d'homo sacer de Giorgio Agamben desenvolupat especialment a AGAMBEN, G. (1998): *homo sacer, el poder soberano y la nuda vida* Valencia: Pre-textos.

vez, precisa de injusticia (...) -una maquinaria concebida para la injusticia deliverada- y sistemática"³⁸¹

S'ha obert, doncs, dins les distopies, una potent esclatxa de classes de tendència dual, rics vs. pobres, una mostra de la gran pèrdua de poder adquisitiu de les classes mitjanes en la crisi recent dels intocables privilegis de les classes altes, de la mort de la democràcia i la imposició (cada cop més real) d'un nou sistema; la plutocràcia³⁸²: "se nos dice una y otra vez que vivimos en tiempos difíciles y que todos tenemos que compartir la carga y aceptar un peor estándar de vida: todos a excepción de los muy ricos"³⁸³. De fet, no és casual que films de zombies (principalment establerts dins dels paràmetres del terror) deixin entreveure cada cop més espais per la reflexió distòpica, un dels pioners serà *La tierra de los muertos vivientes* realitzada pel mateix Romero, on s'accentua la mirada en una nova societat fortificada que ha crescut envoltada per morts vivents. Ciutat on es produeix una distòpica desigualtat classista entre rics i pobres i on els zombies accentuaran el seu simbolisme polític com a desheretats, esdevenint la massa de no-persones (no-morts) que destruiran la injusta societat humana.

Les neo-distopies a partir del 2008 mostraran molt clarament aquesta dualitat de classes radicalment diferents i injustes. *Elysium*, per exemple, presenta una societat dividida entre els habitants d'una Terra oblidada i abandonada, de precarietat, pols, contaminació i massificació, i els selectes habitants d'Elysium (una clara referència a l'utopia de l'Eliseum mitològic grec) una estació orbital de jardins, luxes, tecnologia elegant i benestar pels seus habitants, tots ells pertanyents a les classes altes. De fet el leit motiv del film és precisament la manca d'accés a aquest benestar social, en concret a la salut. El protagonista del film patirà un greu accident a la fàbrica on treballa, rebent unes dosis de radiació letals (que el mataran en uns dies) i essent seguidament despatxat per la seva inutilitat productiva (reforçant, aquí, la lògica de la

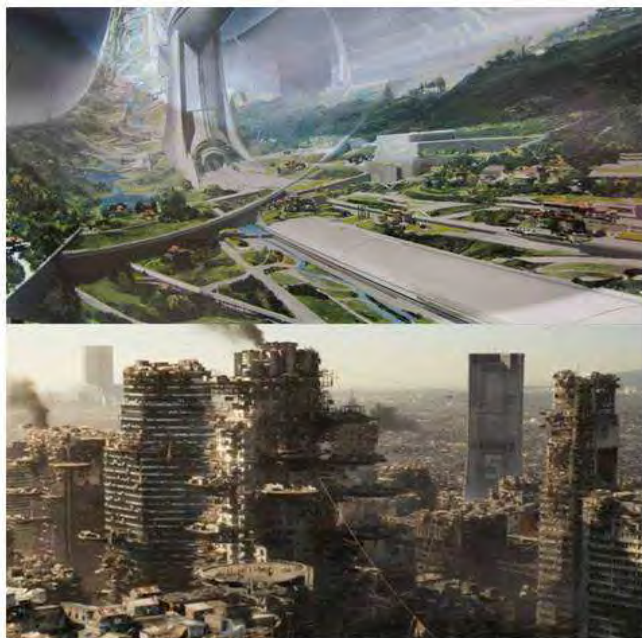
³⁸¹ OCHANDO, L. (2017): "la distopia neoliberal" p. 98 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

³⁸² "Forma de govern en què el poder resideix en un grup social minoritari o reduït, privilegiat per raó del seu poder econòmic, o en el qual el criteri d'escolliment dels governants o dels qui participen en l'elecció és mesurat segons la riquesa que posseeixen".(font: enciclopedia.cat)

³⁸³ ŽIŽEK, S. (2013): *El año que soñamos peligrosamente*. Madrid: Akal p.37.

crueltat laboral del sistema). Max, sense gaires opcions, decidirà anar a l'estació orbital Elysium per curar-se, ja que les elits disposen, (en exclusiva) dels últims avenços en medicina. Un difícil viatge que esdevindrà una clara metàfora de les dificultats de les persones migrants i el desigual repartiment dels recursos.

A *Elysium* la Terra es presenta deteriorada i bruta, movent-se entre l'aglomeració de faveles i la immensa deixalleria. Els rics han fugit a habitar una esplendorosa i inabastable estació espacial.



Similar discurs tindrà *In Time*, que estableix tot un sistema de classes establertes en zones de temps (físicament separades per murs i controls policials) depenent del status social, on el temps esdevé moneda de canvi en una societat on el gen de l'envelliment ha estat desactivat i es pot viure per sempre (si t'ho pots pagar). Malgrat el film estableix diferents zones de temps, es centra en mostrar exclusivament el contrast entre la zona més pobre, l'anomenat "gueto de Dayton", on la gent viu al dia, estressada per guanyar-se el següent minut i no morir a l'instant i la zona més rica, carregada de luxes i on la classe alta és pràcticament immortal. Un discurs sobre el dret a una necessitat bàsica, en aquest cas el mateix temps de vida, que, encara que d'es d'una perspectiva genèrica diferent, estableix vincles amb *Momo*, de Michael Ende (amb versió cinematogràfica del 1986³⁸⁴) especialment en considerar el Temps un bé preuat que pot esdevenir mercaderia. A més a l'aventura juvenil de *Momo*, els Homes Gris dominadors del temps de Michael Ende són com les elits de *In Time*,

³⁸⁴ *Momo* (Johanes Schaaf, 1986)

personatges que utilitzen el temps amb finalitats capitalistes, per sotmetre a la població.



El film *In Time* presenta una societat dividida en zones de temps, nova unitat de mesura econòmica que crea classes socials on les més baixes viuen al segon i les més altes són quasi immortals.

També molt clara serà la divisió classista presentada a *Trencaneu*, una metàfora ferroviària del capitalisme, on les classes baixes habiten, apretades, insalubres i desnodrides els vagons finals d'un tren que transporta els últims reductes de la humanitat, mentre la classe rica ocupa la resta de vagons, amb jacuzzies, discoteques i tots els luxes imaginables, i on les classes desfavorides s'acabaran revoltant mogudes per la gana i la precarietat.

A 3% la dicotomia de classes agafa unes particularitats perverses: als 20 anys d'edat les classes desfavorides tenen dret a un procés de selecció (anomenat El Procés) per anar a viure a Mar Alto, zona separada del continent que presenta una aparent utopia, una vida de luxes, pau i sense injustícies. Així, al contrari d'*Elysium* o *Trencaneu*, on per deixar de formar part dels desheretats s'ha de recórrer a la força revolucionària, a 3% s'ofereix una mena de meritocràcia, en la forma d'una oportunitat per tothom de formar part de la elit. El procés actua com a metàfora del sistema capitalista, essent acceptat per tota la població i convertit fins hi tot en una pseudo-religió incontestable. Malgrat tot, seguint la tradició distòpica, entre les faveles s'amagaran un grup de dissidents anomenats La Causa, que lluiten per trencar aquesta perversa dicotomia rics-pobres i posar fi al Procés.

El film *Code 46*, de l'anglès Michael Winterbottom³⁸⁵, també oferirà un potent discurs sobre la divisió de classes presentant una història d'amor genèticament impossible en el sí d'una societat profundament desigual. La

³⁸⁵ Director, per cert, firmant (junt a Mat Whitecross) de films documentals de denúncia social com *La doctrina del shock* (2009) o *Camino a Guantánamo* (2006)

història s'emmarca en una futura Shangai que esdevé megalòpolis massiva i globalitzada, una immensa ciutat-estat dividida en "outsiders" perifèrics i ciutadans "insiders", divisió que recorda als proles i ciutadans del partit de 1984: uns malviuen en la pobresa en llibertat, els altres tenen certa estabilitat però estan totalment controlats. La urb de *Code 46* estableix rigorosos controls de seguretat on molts ciutadans no podran creuar les seves fronteres, quedant exclosos en una perifèria ruïnosa i maldestre "la suerte de estas poblaciones es marcadamente desapareja: ricas y pobres, tecnificadas y subdesarrolladas, todas comparten una misma condición abigarrada y laberíntica, deshumanizada y hostil donde els hombre es sometido o donde se esfuerza por malvivir"³⁸⁶

Un mur de gratacels i un estricte control separa la ciutat de la perifèria, on malviu la població "outsider", que almenys no està sotmesa a l'estricte control dels "insiders. Al film *Code 46*



2.2.2. La revolució com a única opció.

Ja des del *Nosaltres* de Zamiatin (amb els mefis), *La Germandat* a 1984 (de dubtosa existència), els Consistes de *Els Mercaders de l'Espai* o els homes llibres de *Fahrenheit 451*, la dissidència forma part dels sistemes injustos de la distopia, i, com hem analitzat, de la mateixa narrativa distòpica. Grups anti-sistema que rubriquen la idea d'una revolució gairebé inherent a la creació de la societat distòpica, una agenda oculta que enfronta l'ordre hegemònic i la "contranarrativa de la resistència³⁸⁷". La dissidència trobarà diverses formes d'actuació, especialment la ocultació intra-sistema, on els mateixos membres de la societat s'oculten dins del sistema i planifiquen, entre murmuris, la seva destrucció (una opció narrativa quasi fundacional present des de *Nosaltres*, passant per 1984, *La Fuga de Logan* o *Zardoz*).

³⁸⁶ SANTOS, A. *Tiempos de ninguna edad. Op. Cit.* p. 306.

³⁸⁷ Expressió utilitzada per MOYLANT, T. citant a BACCOLINI, R. a MOYLAN, T. *Scraps of the Untained Sky. Op. Cit.* p. 148.

Aquest tipus de dissidència oculta la trobem a ficcions com *Colony*, sèrie que presenta un Los Angeles totalment dividit i militaritzat arrel d'una ocupació extraterrestre que anomenaran "l'arribada". De fet l'arribada alien dividirà radicalment la població a través d'un enorme mur que separarà la població més rica (simpatitzants amb la ocupació alien) i la població més pobre, que de fet no serà més que una classe mitjana sotmesa a un augment constant de privacions, injustícies i un control orwelià aclaparador de les forces de seguretat en mans de l'ocupació. Una població sotmesa que no trobarà altra sortida que organitzar una oculta dissidència terrorista per enfrontar-se a un enemic aparentment invencible. La sèrie, més enllà del posicionament envers lleis restrictives de llibertat, es pot llegir com a metàfora d'un sistema capitalista injust que s'infiltra en el més profund del sistema i que difícilment mostra el seu rostre; i es que els totpoderosos aliens difícilment apareixen a la sèrie, esdevenint una mena de pressió sistèmica invisible que tot ho contamina, una pressió a la que els humans només poden respondre des de l'acceptació simpatitzant (la majoria de la classe alta), l'acceptació del sotmès (la majoria de la classe mitja/baixa) o l'arriscada reacció de la dissidència revolucionària.

Col·labora o resisteix, explícit eslògan que acompanya la sèrie *Colony*, que remet a tot un imaginari de resistència, siguin els invasors nazis o, en aquest cas, ocults alienígenes.



Però moltes de les noves distopies que presenten protagonistes des de la marginalitat tendiran a una dissidència més directa, oposada i enfrontada sense ocultacions ni pal·liatius. Aquí els referents clau són les distopies més revolucionàries: *El Taló de ferro* a la literatura o *Aelita* o *Metrópolis* al cinema, exemples clars de proletariat vs. burgesia, una tendència que s'accentuarà a les

noves distopies, que establiran un clar xoc entre les classes desfavorides i les classes altes que dominen un sistema descaradament plutocràtic.

Exemples evidents els trobem a films com *Trencaneu* o *V-de Vendetta*, que exploten amb força la lluita com a única sortida per la revolució. A *Trencaneu*, per exemple, les classes oprimides de l'últim vagó iniciaran una lluita desenfrenada per ocupar els vagons capdavanters, una mena de descens a l'infern distòpic en horitzontal mesclat amb el tòpic del recorregut utòpic, en aquest cas combinant les escenes de lluita multitudinàries entre els desheretats i les brutals forces policials de l'elit amb la descoberta del luxós entorn dels rics acompanyats de la irritant portaveu de les elits a modus d'ostatge. Malgrat l'estret espai dels vagons, les escenes de lluita seran impactants i la sang esquitxarà sense pietat les finestres dels vagons, escenes de caos i lluita massiva que remetien a films com *Aelita* o *Metrópolis*, i especialment al cinema soviètic (especialista en la posada en escena revolucionària) amb films com *La Huelga*, *Octubre* o *L'acoirassat potemking*.



Els desheretats de "l'últim vagó" aixequen el cap i s'enfrontaran violentament a les classes altes que dominen l'últim tren de la humanitat a *Trencaneu*.

Per la seva banda *V-de vendetta* també treballarà un brutal enfrontament revolucionari, en aquest cas optant pel terrorisme, mètode més subtil i solitari utilitzat per V, heroi ocult sota la màscara de l'històric revolucionari Guy Fawks³⁸⁸. V és un personatge que respon a la pregunta de: I si a la societat de 1984 aparegués un heroi emmascarat capaç de subvertir-la? El discurs de *V de*

³⁸⁸ Revolucionari anglès que va intentar, sense èxit, fer explotar el Parlament britànic en l'anomenada Conspiració de la pólvora de 1605. Fou posteriorment executat i des de llavors es celebra a Anglaterra una festa de focs artificials on es commemora aquell dia, tot cremant ninots amb la forma de Guy Fawks.

Vendetta, però, no es quedarà amb el joc individualista, l'objectiu final del protagonista serà alenar a les masses i provocar la rebel·lió en un final on els ciutadans reaccionen a l'última acció de l'heroi/terrorista, l'explosió del Parlament Britànic, tot prenent els carrers amb màscares de Guy Fawks, poderosa imatge de la massa unida anti-sistema que ha esdevingut, a la realitat, símbol de múltiples protestes dels últims anys associades a grups activistes com *Anonymous*.



Imatges vinculades a *V de Vendetta*: a l'esquerra seqüència final del film, a la dreta marxa cap al parlament de Londres encapçalada pels membres d'Anonymous (5 Nov. 2012)

A la sèrie *Westworld* també es produirà un sagnant enfrontament de classe, anant més enllà del discurs de la tecnologia i els robots (i per tant de quedar-se en un simple remake³⁸⁹), per abordar sense embuts una revolució robòtica on els explotats i enganyats androides pendrán les regnes del seu destí enfrontant-se, a sang i foc, amb les elits humanes que els tenen reclosos, com a luxoses joguines, en un parc temàtic per a ús dels més rics. Dolores, la primera androide rebel, encapçalarà una destructiva revolució que finalment alliberarà a molts dels seus companys artificials.

En general, les noves distopies presentaran una imatge del desheretat molt evident: *3%*, *Elysium* o *Trencaneu* mostren una massa bruta, vestida amb parracs, violenta i enfadada que envairà cada cop més els nous films distòpics, posant en escena una revolució que pren disturbis com els de París del 2005 o els d'Anglaterra del 2011 com a referència on "la única alternativa possible al

³⁸⁹ Ens referim al film *Almas de Metal* (1973) originalment anomenat *Westworld*, un film que presenta un més simple discurs sobre la tecnologia desbocada en forma de robot assassí.

consenso democrático es una forma de ciego estallido violento"³⁹⁰. També hi haurà sublevacions massives a *Els jocs de la fam*, que s'iniciaràn precisament en un districte³⁹¹ de majoria negra, afegint aquí el mirall dels conflictes racials (que bàsicament són de classes³⁹²) dels Estats Units, unes protestes que aniran incrementant-se fins a ser coordinades per la facció dissident del districte 13, que directament munta un exèrcit per ocupar el Capitoli. Un tipus d'exèrcit de guerrilles urbanes que també actuarà a *Hijos de los hombres*, on els marginats enarboraran banderes i utilitzaran fusells d'assalt, tot iniciant una lluita aferrissada contra les militaritzades Brigades Mòvils governamentals.



Els desheretats en peu de guerra a *Hijos de los Hombres* farts de l'opressió i la injustícia social. Al mig el protagonista intentant ajudar a la única mare amb nadó que queda al món.

2.2.3. Finals d'èpica i messiànisme

Al cinema distòpic el protagonista seguirà sovint les màximes del líder messiànic, que passen per "un període de formació, la presa de consciència de la seva missió transcendent, l'inici de la lluita conjuntament amb la comunitat a la

³⁹⁰ ŽIZĚK, S. *El año que vivimos peligrosamente Op. Cit.* p. 79.

³⁹¹ La societat de *Els jocs de la fam* es divideix en districtes segons la seva classe i funció social: Els Capitoli (capital central), Districte 1 (manufactura de luxes), Districte 2 (armament), Districte 3 (tecnologia), Districte 4 (pesca), Districte 5 (energía), Districte 6 (Transport), Districte 7 (fusta), Districte 8 (textil), Districte 9 (cereals), Districte 10 (remaderia), Districte 11 (agricultura), Districte 12 (minería) i l'ocult (i dissident) districte 13.

³⁹² En aquest aspecte, i des d'una perspectiva de ficció realista, cal destacar la sèrie *The Wire* (David Simon, 2002-2008), centrada especialment a mostrar els suburbis afro-americans de la ciutat de Baltimore, com una sèrie que, més enllà del gènere policíac, mostra un enfrontament de classes: "El tema de *The Wire* es por tanto la lucha de clases (...) parece una guerra contra las drogas, pero es una guerra contra los marginados" (ŽIZĚK, S. *El año que vivimos peligrosamente Op. Cit.* pp. 129-130, citant a Frederic Jameson i al creador de la sèrie, David Simmons).

qual es vol redimir, i el seu sacrifici final, que el porta a morir per la causa, tot i que en resta el germen de la resurrecció"³⁹³.

Ja la influent *Matrix* introdueix un evident discurs messiànic en la figura de Neo, que esdevé una mena de Jesus postmodern i ciberpunk que inclou múltiples referències bíbliques com els dubtes de la caminada del desert (el "desierto de lo real"), les traicions de Judes (en aquest cas Cypher) o la mort a la creu, postura amb la Neo que donarà la seva vida en pro d'una nova utopia tecno-humana³⁹⁴. De fets Neo segueix el periple heroi Campbellià de forma quasi literal ja que, per una banda, finalitzarà el cicle de revolucions que el mateix sistema Matrix estableix, essent l'heroi que trenca el cicle pervers de guerra entre els humans i les màquines: "el héroe supremo (...) no es meramente el que continúa la dinámica del ciclo cosmogónico, sino quien reabre los ojos"³⁹⁵ i la manera com realitza l'acte heroic és a través del sacrifici i la mort: "el héroe de ayer se convierte en el tirano de mañana a menos que se crucifique a sí mismo hoy"³⁹⁶



El film *Matrix* està carregat d'al·lusions mítiques i religioses. El sacrifici final de Neo, l'escollit, és una referència evident a la mítica cristiana.

³⁹³ BALLÓ, J. PÉREZ, X. (1995): *La llavor immortal. Els arguments universals al cinema*. Barcelona: Empúries. p. 61.

³⁹⁴ Altres exemples: Neo (l'escollit, un anagrama de "One") abans de morir a la creu morirà i ressuscitarà; la última ciutat humana es diu Sió (Jerusalem), o la seva companya d'aventures Trinity (en referència a la Santa Trinitat). Més enllà del cristianisme, el film també introdueix un imaginari religiós oriental, amb referències al budisme o el taoisme, o fins hi tot el mite de la caverna Platònic vinculat als dubtes de la realitat. En resum, *Matrix* es mou, a aquest nivell entre la profunditat filosòfica i un exagerat smoothie-mix postmodern.

³⁹⁵ CAMPBELL, J. (2005): *El heroe de las mil caras*. Mèxic: Fondo de cultura económico. p. 30.

³⁹⁶ CAMPBELL, J. *Ibidem*. p. 314.

Seguint l'estela de Neo, múltiples films distòpics es sumaran a afegir els postulats messiànic-heroics de Campbell a l'equació: Max Da Costa, a *Elysium*, morirà al deixar-se extreure la informació que convertirà als marginats de la Terra en ciutadans d'Elysium (adquirint així dret al benestar dels rics), en un periple on ha anat adquirint consciència grupal (de nou la noia, amb la seva filla malalta, en serà la clau). També se sacrificarà Curtis, el líder revolucionari de *Trencaneu*, que també ha anat assumint la seva condició de líder, i acabarà donant la vida per tal d'aturar el pervers tren (del capitalisme) i protegir les futures generacions. O Theo, a *Hijos de los hombres*, que finalment morirà content, tot acarolat per les onades del mar, sabent que ha ajudat a protegir l'última esperança de la humanitat. Un dels exemples més clars de mort heroica serà la d' V a *V de Vendetta*, exemple màxim d'heroi que ho dóna tot per la causa, no només la vida, sinò la pròpia identitat.

V esdevindrà un exemple clar de sacrifici de l'heroi messiànic, ja que donarà la seva vida per una causa que perviurà després de la seva mort al film *V de Vendetta*.



La poètica mort de Theo, a *Hijos de los hombres*, representarà la necessitat de sacrifici d'una classe mitjana descreguda envers una causa noble.

En molts casos es pot observar una reflexió sobre la necessitat imperiosa de posar el grup, el bé comú, per sobre de les opcions individuals. A *Elysium*, *In Time* o *Hijos de los Hombres* el protagonista comença a actuar mogut per accions egoistes (una cura per la seva malaltia a *Elysium*, o diners a *In Time* o

Hijos de los Hombres) però acabarà patint una transformació i assumint un paper èpico-revolucionari, en molts cassos sacrificant-se per la lluita on "el último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida"³⁹⁷. A la utopia, com es veu, no s'arriba sense sacrificis i tampoc sense entendre la importància de la res-publica³⁹⁸, una pauta molt marcada en les distopies actuals que esdevé un fort contrast amb les distopies de fugides individualistes dels anys 70.

Aquesta càrrega d'èpica no només s'entén des de la perspectiva de la mort de l'heroi, sinó també en el fet de deixar els final oberts, amb aquest apunt d'utopia no presentat, mostrant moments finals de crisi i no de reconstrucció. Si la utopia és el final del camí³⁹⁹, el gènere distòpic obre la porta a un nou camí més enllà del congelat moment utòpic, un cop enderrocada/qüestionada la utopia. Però malgrat que es poden endevinar els processos del nou canvi, aquests sovint no s'acaben concretant, tot vinculant-se aquí a la tragèdia grega aporètica que "al contrario del drama no ofrece solución"⁴⁰⁰. Exemples en trobem en els desesperançats finals de *Nosaltres o 1984* (amb la mort mental del protagonista) i de films com *Brazil* o *Repo-Men* (que fan ús, ambdós, del recurs de tancar al protagonista en una virtual presó mental de final feliç tot fent-nos creure, per un moment, en un naïf final feliç que esdevé realment un terrible final que tanca definitivament la porta a la possibilitat de canvi⁴⁰¹). Tampoc tindran cabuda l'extrema ingenuïtat de finals com el de *Metrópolis* (que finalitza amb l'estrènyer de mans entre la burgesia i el proletariat, tot apuntant a una harmonia social), ja que els films distòpics oferiran finals que apunten cap a la transformació social en major o menor grau, però descartant, majoritàriament, un optimisme innocent, tot deixant pal·les que el camí cap a la utopia és, si no impossible, com a mínim molt difícil.

A *Hijos de los hombres* o *Elysium* trobem finals de lleugera esperança; el primer acaba per mostrar que el vaixell científic del Projecte Humà (durant tot

³⁹⁷ CAMPBELL, J. *Ibidem*. p. 316.

³⁹⁸ Expressió llatina que significa "cosa pública", és a dir, la comunitat que ens envolta (de fet aquesta expressió es l'origen de la paraula República)

³⁹⁹ "no se debe olvidar que la esencia de la utopía no es mostrar el camino, sino el fin: no trata de describir la vía para alcanzar el objetivo, sino el objetivo mismo" KELLER, L. *Op. Cit.* p. 9.

⁴⁰⁰ MAFFESOLI, M. (2005): *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Madrid: Paidós. p. 119.

⁴⁰¹ Finals tràgics que, com hem vist, sí que tenen un efecte d'indignació en el públic-lector-espectador. En ell es dipositen, doncs, les possibilitats de transformació social.

el film un rumor d'esperança) existeix realment. A *Elysium* (després del sacrifici de Max), veurem com les naus mèdiques de l'estació robital dels rics arriben a la Terra carregades de Med-Pods (llits d'alta tecnologia capaços de curar qualsevol malaltia), aterrant enmig de les faveles i dels crits d'alegria dels desheretats. També ofereix certa esperança el final de *V de Vendetta*, on sembla que la massa conscienciada per fi prendrà les regnes i expulsarà la dictadura. Més radical serà el final de *Trencaneu*: després de la destrucció total del tren (ergo sistema) provocada per l'heroï Curtis, una noia asiàtica i un nen afroamericà, talment com una Alba i un Dídac de *Mecanoscrit del segon origen*⁴⁰², sobreviuran a l'hecatombe (salvats pel pare de la nena i per Curtis, en una emotiva abraçada protectora plena de paternalisme i esperança), tot enfrontant-se, sols, com uns nous Adam i Eva, a un món nevat que, de nou, pot albergar vida (la imatge d'un os polar així ho testifica⁴⁰³). El film és visualment clar: un cop eliminat el sistema l'única opció és començar del no-res, escriure la utopia en una pàgina en blanc de muntanyes nevades. I es que "sólo cuando aceptamos el pesimismo trágico, aceptando que no hay futuro dentro del sistema, podrá emerger una apertura para un futuro cambio radical"⁴⁰⁴.

Els dos protagonistes de *Trencaneu* s'abracen a dos nens per protegir-los d'una imminent explosió en que perdran la vida en pro de la possibilitat d'un nou començament de les noves generacions.



Aquesta dificultat de construcció post-distopia també està present a *Mr. Robot*, protagonitzada per un hacker anti-sistema que decideix soscabar el sistema econòmic-financer del planeta a nivell informàtic. Malgrat la manca de sang, els resultats són igualment caòtics, submergint l'occident capitalista en

⁴⁰² La famosa novel·la de Manel de Pedrolo. Alba i Dídac són una jove i un nen, talment com Yona i Tim, a més ambdós nens petits (Dídac i Tim) són de raça negra.

⁴⁰³ Fins llavors semblava que el planeta Terra era un desert congelat.

⁴⁰⁴ ŽIŽEK, S. *El año que soñamos peligrosamente*. Op. Cit. p. 151.

una mena de Primavera Àrab, on la caiguda del sistema econòmic provoca protestes irades i escenes d'alegria, i on s'imposa una reconstrucció sistèmica. Tanmateix la sèrie no caurà en èpics finals que apuntin cap a una ciutadania que es posa en marxa per a objectius comuns (cas de *V de Vendetta*, per exemple), tot mostrant, més aviat, el caos i la falta d'alternatives que origina el greu sotrac al sistema capitalista.

I és que a moltes de les noves distopies la necessitat de revolució no és ja necessària, sinó imperiosament obligatòria, i en alguns casos fins i tot evidentment reiterativa, inaugurant un etern retorn de revolucions. Concepte que ja fa evident *Matrix*, quan l'Arquitecte (Software totpoderós d'estil Gran Germà) revela a Neo que la seva revolució forma part d'un seguit programat de revolucions per millorar el software de Matrix. De fet la distopia juga sovint amb la dinàmica del final obert (estil sortida solar que apunta a la creació d'un nou món, com els finals de *La Fuga de Logan*, *City of Ember: En busca de la luz* o la mateixa *Matrix*) combinada amb la frustració utòpica, és a dir, que després d'una revolució per trencar la distopia apareix, de nou, una nova distopia. Aquesta reiteració distòpica es donarà a *Els Jocs de la Fam* i a *Divergent*, on després del triomf de la rebel·lió, s'instaurarà un nou sistema que (com la perversa Aelita) començarà a posar en pràctica actituds dictatorials, i on les protagonistes hauran d'efectuar una re-revolució per tal de trencar (de nou) la distopia, questionant-se les causes anti-sistema, que revertiran en falsos-finals⁴⁰⁵ carregats d'una potent crítica generacional (la desconfiança cap als adults) i evidentment socio-històrica (la perversió de la utopia comunista que deriva en l'Stalinisme o la falsa utopia capitalista).

Ressona aquí la cínica mirada que ja ens va oferir la paròdia distòpica *El Dormilega* de Woody Allen: "Las soluciones políticas no funcionan. No importa quién esté en el poder, són todos terribles." Ambdòs films, lluny d'idealitzar els anti-sistema, buscaran els matissos de gris presents en els dos bàndols, incidint en la pregunta de si la fi justifica els mitjans i en el perill post-revolucionari.

⁴⁰⁵ En ambdós casos, però, acabaran adoptant el final obert/esperançaador, adaptant-se als tòpics dels Blockbusters adolescents, que necessiten una mena de melangiós "happy-end".

A *Els Jocs de la Fam*, després de la tirania evident del President Snow s'instaura al poder la presidenta Alma Coin, que, lluny de portar la democràcia i la justícia, tornarà a caure en actituds dictatorials i haurà de ser, de nou, eliminada per la jove protagonista.



Un discurs també present a 3%, en els més que questionables actes no només de Palo Alto (els rics) sinó també de La Causa (dissidència dels marginats), en una guerra cada cop més crua on sembla justificada la mort d'innocents per ambdues parts, i és que "la revolución es un trabajo sucio por hacer y no otra cosa"⁴⁰⁶. En resum, distopies que apunten cap a una forma "irreversible i cíclica"⁴⁰⁷, fórmula que es fa especialment evident, com dèiem, efectuant una mirada a la Unió Soviètica, però que també és, de fet, una exhortació a actuar enfront la nostra falsa utopia neoliberal i a no considerar-la el final de cap cicle històric, d'estil Fukuyama⁴⁰⁸, sinó entendre la revolució com Marx exposa a l'article *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*: "Las revoluciones son las locomotoras de la historia"⁴⁰⁹

2.2.4. La perspectiva "upper-class"

En el context de la lluita de classes distòpica el portagonisme recau, gairebé sempre, en les classes baixes, els febles que són, de fet, els que despertaran la simpàtia del públic per la seva proximitat i pel seu contrast amb les classes altes, les elits, que esdevindran l'antagonista distòpic per excel·lència, representants del sistema corrupte que sustenten el poder, als quals el protagonista (ja vingui d'una classe mitjana o baixa) s'enfrontarà. Aquest antagonista vinculat a les classes altes s'ha anat definint cada cop més, passant

⁴⁰⁶ BARRO, I (2017) "Distopía y revolución" p.143 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁴⁰⁷En paraules de BARRO, I (2017): "Distopía y revolución" p.139-140 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁴⁰⁸ En referència al que l'autor exposa a FUKUYAMA, F. (1992) *El fin de la historia y el último hombre*.

⁴⁰⁹ MARX, C., ENGELS, F. (1975) *Obras escogidas 1*. p. 219. Madrid: Akal.

d'un entorn de poder polític a un de poder econòmic, a mida que la societat ha incorporat el discurs fagotitzador del capitalisme incrustat en la base del sistema.

Així, malgrat encara trobem distopies on l'antagonisme pro-sistema rau en mans d'una estructura burocràtico-política dictatorial pseudo-comunista (a l'estil Gran Germà de 1984), com succeix a *V-de Vendetta*, la tendència majoritària actual es la de buscar els antagonistes en l'àmbit empresarial, entenent els polítics com a titelles de l'empresari (ergo del sistema) i constatant la pèrdua d'una democràcia per una plutocràcia distòpica. Aquesta tendència, però, ja era present en distopies anteriors, des dels burgesos de *El taló de Ferro*, a l'empresari/magnat de *Metrópolis* o la dictadura de les corporacions de *Rollerball*. A la distopia, ja ho apuntava Amis: "el mecanismo de represión está dirigido (...) por hombres de negocios que tienen a su disposición inventos recientísimos"⁴¹⁰. Tecnologia al servei del sector privat que acaba dominant el sector públic i privatitzant/capitalitzant la societat.

El subgènere del ciberpunk, entés com a variant distòpica inserida en l'època daurada del capitalisme (anys 80-90), serà un dels que més posarà en evidència la força del món empresarial i les grans corporacions com a causant de mons distòpics, altament tecnificats, privatitzats i mancats de qualsevol ètica i responsabilitat social. Gibson popularitzarà el terme megacorps (grans corporacions) que són les que ostenten el poder: De la Tessier-Ashpool de *Neuromante*, a la OCP de *Robocop*, la Tyrell Corp. a *Blade Runner* o la fragmentació dels Estats Units en estats/franquicia (el Petit Honk Kong de Mr. Lee o la mafia Americana) a *Snow-Crash*, influència que s'extindrà a films posteriors com *Minority Report* (amb la policial Pre-Crime), *A Scanner Darkly* (amb New Path, corporació encoberta que fabrica i distribueix una terrible droga), la corporació dirigida pel misteriós "Managment" a *The Zero theorem* o el curtmetratge *Metropia* film d'animació que presenta una Europa del 2024 post crisi energètica i post "crack" financer, dominada per Trexx, empresa totpoderosa que domina la ciutadania a través d'un xampú que permet ficar-se dins la ment i donar ordres de comportament. Una empresa dominada per un pervers empresari amb la connivència de l'aparell polític i militar.

⁴¹⁰ AMIS, K. *Op. Cit.* p. 91.

Més enllà de les corporacions, sovint trobarem una cara reconeixible darrera d'aquestes (El Dr. Tyrell de *Blade Runner*, Lamass Burgess a *Minority Report*) a fi de poguer establir un enfrontament directe i un intercanvi d'idees entre el protagonista i l'antagonista, per tal de mostrar allò que Amis anomena "el diàleg entre el paladín y el adversario de un sistema nuevo"⁴¹¹, que és, principalment, un diàleg sobre els límits i les perversions de la utopia. Però l'empresari i les corporacions sovint es dilueixen per tal de representar EL SISTEMA (en majúscules), una dissolució que s'apropa a l'invisible i que es vincula amb tota una temàtica de la conspiranoia, a la recerca del poder ocult darrera el sistema, com comenta el protagonista de *Mr. Robot*: "Hay un grupo poderoso de personas ahí fuera que secretamente domina el mundo. Hablo de tipos de los que nadie sabe nada. El top 1% del top 1%. Tipos que juegan a ser dios sin permiso", deus/elit que habiten en paradisos inacessibles amb tots els luxes i el benestar, des de l'àtic de *High Rise*, a l'estació orbital d'*Elysium* o a la zona més prestigiosa de temps de *In Time*, on directament són immortals, o una mescla dels dos conceptes: vida a les altures i immortalitat, talment com deus, a la sèrie *Altered Carbon*. De fet aquests films, en la seva aproximació temàtica a la sanitat i perfecció del cos de les elits, incideixen en el discurs del dret a la Sanitat, talment com *Repo-Men* amb el caríssims òrgans artificials, evidenciant les greus mancances observades especialment als Estats Units, on no existeix el concepte de dret sanitari universal i on la salut i la mort acaben esdevenint una qüestió de classes. També a 3% les elits de Palo Alto gaudeixen de les màximes comoditats i serveis, o a *Els jocs de la fam* on els habitants del Capitoli, el districte 1 dominant, viuen rodejats d'uns luxes i un glamour ridículament exagerats. Classes altes que tenen més i millor que les baixes, com presenta de forma cristal·lina el film *Trencaneu*; mentre les classes baixes viuen atapeïdes als últims vagons, els rics ocupen la majoria dels tren, malgastant l'espai amb vagons-sauna, vagons aquari, i restaurant japonès o vagó discoteca, en una descarada desigualtat que esdevé terrible paròdia del sistema. En definitiva unes elits que reforçen una separació, un aïllament de les classes populars (més pobres) i, per tant, una plasmació (econòmica, social i fins i tot arquitectònica) d'una radical segregació de classes.

⁴¹¹ AMIS, K. *Op. Cit.* p. 83.

Vagó sauna a *Trencaneu*. Mentre les classes baixes viuen bruts, amuntegats i amb escassetat de menjar i aigua, els rics viuen als vagons de davant farcits de luxe.



Films recents com *Carré Blanc*, *Cosmopolis* o *High Rise* destaquen per accentuar el protagonisme de l'antagonista distòpic, aportant una aproximació psicològica a aquest i demostrant, de fet, que el pervers sistema capitalista també destrueix (física i mentalment) a les classes dominants. *High Rise*, film basat en una novel·la homònima de J. G. Ballard, farà d'un enorme gratacels una perversa metàfora del capitalisme, de com les classes altes habiten als àtics i les mitges i baixes a les inferiors, i de com la utopia arquitectònic-social del seu creador (l'elitista arquitecte Anthony Royal) acaba convertint-se en un exemple de depredació i caos on els primers que cauen en la degradació física i moral són els rics i on l'immens edifici acaba esdevenint un veritable i surrealista apocalípsi⁴¹².



El luxe extrem esdevé ostentació de classe a *High Rise*, una riquesa de l'excés que recorda al rococó i a l'art que va acompanyar als reis guillotïnats a la Revolució Francesa.

⁴¹² Recordem la especial mirada apocalíptica que té J.G. Ballard, com hem comentat a la primera part del treball.

Carré Blanc, per la seva banda, és centra especialment en l'entorn psicològic opressiu d'una gran empresa, aclaparador símbol del sistema capitalista, focalitzat en un dels seus empresaris, Philippe, cap de recursos humans. La buidor existencial impregnarà el film en tot moment, des del retrospectiu passat del protagonista (infant que contempla el suïcidi de la seva mare⁴¹³ per després, a l'orfenat, aprendre a ser cruel i no tenir emocions), fins al seu present laboral i personal, on combina denigrants i amorals mètodes de selecció de personal (únicos i lleugers moments d'humor negre que recorden l'obra *El mètode Grönholm*⁴¹⁴), amb un matrimoni en crisi.

Cartell del film *Carré Blanc*, on es fa al·lusió directa a l'imaginari de brookers llançant-se de les torres bessones a l'11-S, lligat aquí amb la reflexió d'un sistema que ens aboca al suïcidi col·lectiu.



Però si *Carré Blanc* s'endinsa dins de les entranyes de l'empresa/sistema, *Cosmopolis* anirà més enllà, aprofundint directament dins la ment, els pensaments i les motivacions de l'elit, en concret un jove "yuppie" amoral que representa el cim del capitalisme, membre d'aquest 1% de la humanitat que

⁴¹³ La mare, per cert, és suïcida quan ja no pot suportar més la idea que dels cadàvers se n'està fent menjar, seguint aquí la idea proporcionada pel film *Soylent Green*.

⁴¹⁴ Exitosa obra teatral de Jordi Galceran estrenada al 2003, molt crítica, també, amb el sistema capitalista, destacant la frase "no busquem un bon home que sembli un fill de puta, el que necessitem és un fill de puta que sembli un bon home". Del text se n'ha fet una versió cinematogràfica del 2005 (*El mètode*. Marcelo Piñeyro) i un telefilm més fidel a l'obra original (*El mètode Grönholm*. Enrich Folch, 2015)

posseeix més riquesa que el 99% restant⁴¹⁵. El protagonista, Eric, dominarà el món aïllat a l'interior de la seva limusina de ciència-ficció, oferint una mirada amoral i fastiguejada a la societat que l'envolta, fins i tot davant l'esclat d'uns disturbis anomenats "la revolució de la rata", violència desesperada de les classes populars (= rates) que emmarca un entorn social distòpic que succeeix en fora de camp, davant la mirada indiferent del protagonista. Eric evidencia múltiples problemes psicològics i trastorns obsessiu/compulsius propis de la nostra societat postmoderna actual, apuntant cap a Patrick Bateman, el yuppie psico-killer de la perturbadora *American Psycho*, o el cocainòman Jordan Belfort de *El llop de Wall Street*. A l'evident falta de moralitat se li sumen accions perverses i radícules, subratllant la tesi que el poder està farcit de sociòpates⁴¹⁶. Així, més enllà de la fredor del robot, de "la fuerza del capital cyborg que manda el mundo a morir"⁴¹⁷, a l'empresari antagonista se li predispone una emocionalitat humana vinculada a la perversitat, una tendència present a d'altres distopies; a *El cuento de la Criada* les classes dirigents ultracatòliques faran ús sense miraments de privilegis prohibits com l'accés a alcohol o la prostitució, a 3% es mostraran poderosos amb psicopaties i tendències suïcides, o a *High Rise*, on els rics de l'àtic viuen una existència d'apatia i amoralitat farcida de luxe.

Eric, yupiee fred, sense escrúpols i imbuït d'una melangiosa buidor, iniciarà un periple autodestructiu dins de la seva immensa limusina a *Cosmopolis*.



⁴¹⁵ Dades reals d'un informe recent d'Intermon Oxfam "Una economia al servei de l'1%" <http://www.oxfamintermon.org/ca/que-fem/projectes/desigualtat/no-al-escapeig> [consultat el 07/03/2017]

⁴¹⁶ Recordem com Gilles Deleuze i Félix Guattari vinculen capitalisme i esquizofrènia als llibres *El anti-Edipo* (1972) i *Mil Mesetas* (1980)

⁴¹⁷ Frase del film que li dirà un dels seus assessors.

Tornant a *Carré Blanc* i *Cosmòpolis*, ambdós films esdevindran una espècie de descens a l'infern (mental) de l'elit, que acabarà en poderoses imatges de suïcidi. A *Cosmòpolis*, per exemple, el protagonista serà executat per un personatge que representarà una classe humil amb ànsies de (justa) venjança, però serà una execució inconscientment volguda, entenent que Eric ha buscat el seu possible assassí durant tot el film per viure l'emoció autèntica d'una mort merescuda. Més evident serà l'intent de suïcidi dels protagonistes de *Carré Blanc*; l'empresari i la seva dona (parella de classe alta) es llençaran des d'un gratacels amb la intenció de suïcidar-se, caient, sortosament, sobre unes xarxes protectores per gaudir, així, d'una segona oportunitat per començar de nou. Una fugida radical que recorda el potent imaginari de la catàstrofe de les Torres Bessones, amb cossos d'empresaris llançant-se al buit (existencial) d'un sistema capitalista pervers⁴¹⁸.

El més pervers, però, serà observar una pretesa bona intenció en aquestes classes dirigents, una justificació de les seves accions per tal d'aplicar un sistema de classes en nom de la felicitat. Així fent vàlid l'adagio d'Elliot: "one man's utopia is another man's (...) nighthmare"⁴¹⁹ la majoria de distopies destaca un poder antagonista, però no necessàriament "malvat", ja que creu que està fent el millor per la humanitat. Ja ho apuntava London a *El Taló de Ferro* parlant del capitalisme: "Pensaban que, como clase, eran los únicos que podían mantener la civilización (...) sin ellos reinaría la anarquía y la humanidad retornaría a la noche primitiva de los tiempos"⁴²⁰. De fet l'exemple de *1984*, on es conrea el poder "per se", serà l'excepció en les distopies, ja que, aplicant la màxima felicitat vs. llibertat, la majoria de líders distòpics creuen en el seu sistema d'organització social com la millor opció per la l'harmonia de la majoria, encara que sovint sacrificant les llibertats. Frases com "Yo trabajo para el bien universal" del computador Alpha 60 a *Lemmy contra Alphaville*, "La única forma de ser felices es si todos somos iguales" del Cap de Bombers de *Fahrenheit 451* o "no vienen a liberarnos, vienen a destruir nuestra forma de vida" del president Snow a *Els jocs de la fam*, són alguns exemples de diàlegs

⁴¹⁸ Imatge, per cert, ja apuntada per Andy Warhol a la seva obra: *Hombre purpura saltando* del 1963.

⁴¹⁹ ELLIOT, R. *Op. Cit.* p.87.

⁴²⁰ A *El talon de hierro* (2011) p. 257. Madrid: Akal.

entre antagonista i protagonista, on els dirigents distòpics expressen les seves fermes creences envers l' status quo que defensen. La defensa de la majoria per part de les elits, però, quedarà altament qüestionada en les recents distopies revolucionàries, on es farà evident que el que realment desitja l'elit quan defensa l' status quo no és l' interès de la majoria, sinó els privilegis d'una minoria, ergo, el sistema que més els afavoreix. Així, malgrat aquesta pretesa recerca dels grisos, l'aposta narrativa és clara, i les classes altes i dominants "són unos monstruos, són todos unos monstruos", frase del film *Carré Blanc* que esdevé metàfora d'un sistema capitalista en que l'home esdevé llop (i ós⁴²¹) per a l'home.

⁴²¹ Al film *Carré Blanc* la imatge de la fera-capitalista està representada per un ós blanc.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.3. NEO-DISTOPIA FEMINISTA I JOVE

"La imaginación es una herramienta de liberación muy poderosa. Si no puedes imaginar otra cosa, no puedes trabajar para alcanzarla"

Marge Piercy (*Visiones utópicas feministas*)

La distopia ha estat, majoritàriament, una qüestió masculina.

Per una banda, tal i com apunta Ursula K. Leguin, no només el gènere ficcional de la utopia i la distopia, sinó el mateix desig utòpic tendeix a ser observat sota un prisma masculí/young vinculat al progrés tecnològic sense final:

"La utopia racionalista es un sueño de poder. Es una monoteocracia proclamada por decreto ejecutivo y mantenida por fuerza de voluntad; como su premisa es el progreso, no el proceso, no tiene presente habitable y habla solo en tiempo futuro (...) la utopia ha sido euclidiana, europea y masculina"⁴²²

Es confirma aquesta premissa al analitzar el paper de la dona en moltes societats utòpiques que "a pesar de las apariencias, reafloren prejuicios que dejan irresuelta la conflictividad entre los sexos (...) que admite cierto fantasma masculino de necesidad posesiva, de orden y control"⁴²³. Si analitzem el paper de la dona en moltes distopies veurem també sovint el seu rol passiu, però a l'hora imprescindible per a l'heroi masculí, el protagonista que, enfront de

⁴²² K. LEGUIN, U. (2007): "Una visión no euclidiana de California como un lugar frío para vivir" a *Revista Gigamesh* especial Ursula K. Leguin número 44. p 62-63.

⁴²³ FEMENÍAS, M.L. (2011): "Pacifismo, feminismo y utopias" a *Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 4*, P. 55.

l'abraonament a l'abisme que suposa veure trastocats totes les seves creences, necessitarà sentir-se recolzat per un conciudadà, un altre membre d'aquesta societat que també expressi dubtes envers de l'aparent perfectibilitat del món que l'envolta. Aquest company prendrà habitualment una forma femenina, eterna companya de l'heroi que reforça, un cop més, les influències del romanticisme en la composició de la distopia així com de la mitologia, on la dona sovint esdevé l'esperó definitiu cap a l'aventura transformadora de l'heroi: "La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse (...). La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial"⁴²⁴. Si la cultura aporta noves idees i fa conèixer emocions a nivell teòric, la noia és la consumació de les emocions a nivell pràctic, exemple de l'amor com a màxim ressort emocional i vinculat, com ja hem comentat, amb el romanticisme com a part important de l'imaginari distòpic⁴²⁵.

Aquest exemple ja parteix de les primeres distopies: Júlia a *1984*, I-330 a *Nosaltres*, Clarisse a *Fahrenheit 451*, o Kathy a *Els Mercaders de l'espai* reforçaran les postures dels protagonistes, i moltes d'elles seran "lolitas antisistema"⁴²⁶ que representaran també un amor i un sexe alliberadors enfront de societats repressives i despersonalitzades. Per reforçar-ho, moltes d'aquestes noies atractives formaran part de les faccions dissidents, animant definitivament a l'heroi a formar-ne part. Malgrat el paper imprescindible de la noia, el protagonista/heroi/ transformador/executor capaç de la sublevació envers el sistema serà gairebé sempre un home. També les distopies cinematogràfiques han tendit a reforçar el paper de les dones com a lolites distòpiques; des del més radical paper d'Aelita (plasmata directament com a malvada) al més dual de Maria a *Metrópolis* en les primeres distopies, esdevenint aquesta una plasmació femenina dual radical: una dona dolça que predica la pau i l'entesa o el seu doppelganger tecnològic, una robot que buscarà el caos i la destrucció "cristalino ejemplo de ese tópico tratamiento

⁴²⁴ CAMPBELL, J. *Op. Cit.* p. 110.

⁴²⁵ A partir de l'estudi de SCHÄFER, M. (1979): "The rise and fall of antiutopia: Utopia, Gotic Romance, Dystopia" *Op. Cit.* veure punts 5.2.5.1. i 5.2.5.2. de la primera part del treball.

⁴²⁶ DOMINGO, A. *Op. Cit.* p. 70.

cinematogràfic de las figuras femeninas en el cine según el cual solo existen dos tipos de mujeres: o santas o putas"⁴²⁷.

El rol de les dones a remolc de l'heroi masculí tendeix a perpetuar-se a les distopies dels anys 70, on sovint esdevenen descarades comparses del musculós protagonista, com la bonica Nova companya de Taylor a *El Planeta dels Simis*, o Shirl a *Soylent Green* companya del detectiu Thorn (Ambdós personatges interpretats per l'hiper-masculí actor Charlton Heston, representant de la masculinitat dels anys 70⁴²⁸), o noies més actives però decididament secundàries com Jessica, la revolucionària companya de Logan a *La fuga de Logan*, o LUH 3417 a *THX 1138*. També les distopies dels 80 i 90 es resistiran a l'empoderament de la dona en la ficció: Emma, a *Dark City*, o Rachel, de *Blade Runner* gaudiran d'un aire de femme fatale influïts per l'estètica de gènere negre pròpia del ciberpunk⁴²⁹, però mantindran l' status de secundària, igual que Irene a *Gattaca* o les més agressives (però comparses al cap i a la fi) Trinity a *Matrix*, o la camionera Jill de *Brazil*.

Els anys 80 i 90, però, començaran marcant una pauta de canvi, almenys dins la ciència-ficció, que finalment, al segle XXI, s'establirà dins del gènere distòpic: la d'incloure a la dona com a protagonista de la ficció distòpica. Així, personatges com Ripley a *Alien*⁴³⁰ o Sarah Connor a *Terminator 2* obriran les portes a incloure a la dona protagonista dins del gènere de la ci-fi, una pauta que hem vist confirmada en sèries com *El cuento de la Criada* o blockbusters com *Els jocs de la fam* o *Divergent*, dos fenòmens, a més, que conflueixen amb el concepte literari de les ficcions anomenades (sobretot a nivell editorial) young-adult, que ofereix ficcions destinades a un públic adolescent i juvenil que traspasa ràpidament el seu èxit a la gran pantalla⁴³¹, un entorn on les dones-

⁴²⁷ COSTA, C. (1997): *Hay algo ahí fuera, una historia del cine de ciencia ficción (1895-1959)*. Barcelona: Glenat. p.75.

⁴²⁸ Tal i com destaquen BOU, N. PÉREZ, X. (2000): *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

⁴²⁹ Ho analitzarem amb més detall a Distopia Post-Ciberpunk (punt 2.7 de la Tercera Part)

⁴³⁰ Que Theron explicita com a inspiració per al seu personatge de Furiosa (veure article NY Times de Julie Blooms *Las mujeres que cambian las películas de acción a puñetazos* <https://www.nytimes.com/es/2017/05/05/mujeres-peliculas-accion-michelle-rodriguez-charlize-theron/> [consultat 30/6/2018])

⁴³¹ Una relació, la de la literatura i el cinema, que s'ha accelerat, escurçant-se en el temps la distància entre l'aparició d'un llibre i la seva adaptació al cinema/televisió. Serveixin d'exemple els temps transcorreguts en versionar *Fahrenheit 451* (1953 novel·la- 1966 film) i *Els jocs de la*

escriptors joves (Suzanne Collins, Veronica Roth o Marie Lu⁴³²) agafen el relleu literari obert per Charlotte Perkins Gilman i posteriorment per la nova onada de literatura feminista dels anys 60 als 80 amb autores com Marge Piercy, Ursula K. Leguin o Margaret Atwood. De fet és curiós observar com conviuen audiovisualment la mirada feminista més compromesa i seriosa de generacions anteriors (el llibre *El cuento de la criada* és del 1985) amb els films young-adult d'acció distòpica sortits de la literatura actual.

2.3.1. La dona sota el patriarcat

Dels anys 60 als 80 l'aparició d'un seguit d'autores dotaran la distopia no només d'una veu femenina, sinó d'una visió femenina, introduint preocupacions pròpies que van més enllà dels efectes de la tecnologia, contribuint poderosament a una distopia on les preocupacions socials, antropològiques i culturals esdevenen claus, especialment les derivades del feminisme, que segons Sara Martín són "identidad y diferencia; crítica feminista de la ciencia y la tecnología, y la relación entre identidad de género, cuerpo y deseo"⁴³³. Això es farà palès als anys 60 i 70, on, mentre al cinema la dona distòpica serà majoritàriament mera comparsa (com hem comentat a *Soylent Green*, *El planeta de los simios* o *La fuga de Logan*) a la literatura distòpica s'oferiran mirades crítiques a possibles utopies feministes com *Venus más X* (1960) de Theodore Sturgeon o *La mà esquerra de la foscor* (1969) d' Ursula K. Leguin, que presentaran societats hermafrodites, o a les societats radicalment femenines com les presentades a *l'Home famella* (1975) de Joanna Russ.

Hereva d'aquesta onada de feminisme uto/distòpic, i una de les ficcions que més han alterat aquest mapa de la ficció distòpica feminista actual, ha estat la sèrie *El cuento de la Criada*, basada en la novel·la *El cuento de la criada*, escrita al 1984 per Margaret Atwood. Atwood serà una de les representants, junt a Ursula K. LeGuin, Marge Piercy, Joanna Russ o Octavia E. Butler, d'una nova

fam (2008 novel·la-2012 film). Aquest temps, però, pot variar depenent de molts factors, i s'ha de tenir en compte que sovint hi ha novel·les que, un cop comprats els drets d'adaptació, queden estancades a despatxos diversos. Per saber-ne més recomano la lectura d'*Adaptación* (DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. -2008- Barcelona: Catedra Ramon Llull)

⁴³² Autore respectivament de la sagues distòpiques *Els jocs de la fam*, *Divergent* o *Legend*.

⁴³³ MARTÍN, S. (2010): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción" a *Dossiers feministas* 14. p. 117.

distopia on la dona, com a personatge i com a autora, pren especial rellevància. Al contrari que l'anterior versió audiovisual (*El cuento de la donzella*, un film del 1990 de producció alemanya que va passar força desapercebut), la sèrie ha aparegut en un moment on el debat sobre el paper de la dona és un tema especialment sensible, sobretot arrel de l'arribada al poder de Donald Trump als Estats Units i la seva intenció d'aprovar lleis anti-avortament⁴³⁴, així com l'auge del conservadorisme populista tipus Tea Party, que predica un retorn a valors tradicionals sota una mirada religiosa⁴³⁵. La ficció d'Atwood presenta el que bé podria ser l'excessiu somni utòpic de Sarah Palin⁴³⁶; uns Estats Units transformats en la República de Gilead, una teocràcia dominada amb mà de ferro per un govern patriarcal que ha adquirit els ideals puritans del segle XVII sota una intenció positiva⁴³⁷ que és, principalment, la de fer front a una greu crisi de fertilitat que viu el país.



La realitat emula la ficció (distòpica) en accions d'activisme i manifestació a *El cuento de la criada*: A l'esquerra moment ritual de la sèrie, a la dreta manifestació pro-abortista enfront la Casa Blanca (5 Juliol 2018)

⁴³⁴ El 20 de març de 2016 un grup de dones vestides com les criades a la sèrie van entrar a la seu del govern a Texas per protestar contra la proposta de llei anti avortament, en una imatge impactant que transportava la distopia d'Atwood a un present radical.

⁴³⁵ O la cada cop més coneguda realitat de moltes dones del món, maltractades i amb drets inferiors als homes a països com Arabia Saudí, la India, Turquia o moltes zones d'Àfrica. Font: Amnissitia internacional. Informe 2016/2017.

⁴³⁶ Política nord-americana vinculada estretament amb el Tea Party i les seves polítiques conservadores.

⁴³⁷ Tota distopia la té, ja ho va dir Elliot: "one man's utopia is another man's (...) nightmare" ELLIOT, R. *Op. Cit.* p.87. De fet una de les ironies que presenta la sèrie es que la ideòloga d'aquesta nova societat és, precisament, una dona: Serena.

De fet la fertilitat i el control de la procreació s'erigeix com un dels temes principals de la sèrie, talment com a altres distopies com *La llavor de l'home* (1969) o *Hijos de los hombres* (2006). *La llavor de l'home* ressalta la idea de la repoblació de la terra després d'una crisi biològica i militar que quasi ha exterminat la humanitat, tot obligant a les dones, per decret, a quedar-se prenyades, i on finalment el protagonista aconseguirà procrear amb la noia (adormint-la, en el que serà una mena d'atenuada violació) tot celebrant-ho al crit de "The inseminat! El semen de l'home ha germinat!", mentre ella plora i crida desesperada.

La més recent *Hijos de los hombres*, presenta una societat en declivi després de 18 anys d'infertilitat global i amb una població sumida en el desesper. En aquest context l'aparició inesperada d'una dona embarassada, que a més forma part de les classes socials desfavorides, provocarà una fugida a ritme de thriller, ja que voldrà ser utilitzada com a arma política per revolucionar un sistema que a més carrega contra els immigrants i les classes baixes, una fugida que la portarà de la mà del protagonista masculí Theo fins a la recerca d'un santuari en forma de vaixell. Aquesta fugida/preservació de la fertilitat, però, serà esperonada i organitzada per una dona, la cap de la resistència revolucionària Julian, dona/guerrera que convenç a Theo per iniciar el seu periple heroic.

A *El cuento de la criada* el discurs sexual serà molt més evident: la protagonista forma part de les "criades" dones fèrtils controlades fèrrriament pel govern i utilitzades per les elits per procrear en un malaltís ritual anomenat "La Cerimònia", on la criada és legalment violada pel patriarca, anomenat

Estrafolària, violenta i denigrant és sens dubte La Cerimònia, on la criada esdevé pur úter fèrtil entre el Comandant i la seva dona (incapaç de tenir fills). Un acte sexual ritualitzat a la societat distòpica de *El Cuento de la Criada*.



Comandant, sota la mirada atenta de la seva dona. La criada, doncs, adquireix aquí un valor totalment utilitari⁴³⁸ com ramat productiu.

Aquesta cosificació radical de la dona en un entorn distòpic patriarcal és també la base del film *Mad Max Fury Road*. El film comença amb una "fuga" distòpica ideada per Imperator Furiosa, que esdevé la veritable protagonista del film, més enllà de la (inevitable) presència de Max. Furiosa és una dona masculina, fèmina de passat fosc que pertany a la elit guerrera⁴³⁹, talment com les dones soldats de la surrealista distopia *El unicornio*, de Louis Malle, que presenta un context bèl·lic entre homes i dones on ambdues faccions paramilitaritzades són igualment implacables i violentes. Imperator Furiosa, com dèiem, és una poderosa guerrera ciber-implantada amb un braç mecànic, amb el cabell rasurat i una estètica i accions poderosament agressives, la qual iniciarà una la fugida per escapar d'una societat perniciosa dictatorial, patriarcal i basada en la violència i la màquina on el poderós i purulent Immortan Joe (patriarcal Gran Inquisidor⁴⁴⁰ que "lleno de pústulas cancerosas -...- funciona como metáfora de podredumbre que alberga el sistema ultracapitalista"⁴⁴¹) dirigeix amb ma de ferro una societat vertical controlant els recursos (especialment l'aigua) i la tecnologia. Immortan també disposa d'un exercit d'entrega incondicional (majoritàriament masculí) i d'unes dones que desenvoluparan rols esclavitzants i totalment utilitaris: com a productores de llet per alimentar la elit marcial del seu entorn, o com a reproductores, aquestes últimes vestides amb brutals cinturons de castedat i guardades en una immensa caixa forta com la més preuada possessió. Miller, en aquest aspecte, va contractar com a assessora a Eva Ensler, escriptora dels *Monòlegs de la vagina*

⁴³⁸ De fet les Criades perden el nom, passant-se a dir com el seu Comandant amb el prefix possessiu "de-" al davant. En el cas de la protagonista Defred (el seu Comandant es diu Fred).

⁴³⁹ El passat fosc es dedueix pel context i alguna frase, no per flashbacks o explicacions detallades. Imperator diu que es mou per "redempció", una redempció, sembla, fruit d'haver format part d'una societat dictatorial patriarcal. Aquí de nou s'entreveu un "despertar" típic del protagoniste distòpic que reacciona enfront d'una societat injusta.

⁴⁴⁰ Terme utilitzat per K- Leguin, que el lliga amb el llibre de Dostoievsky "obsesionado por la idea de regular la vida por medio de la razon y brindar felicidad al hombre a cualquier precio" Leguin a *Una razon no euclidiana...* p. 60, citant a Elliot p. 100 *The shape of utopia*.

⁴⁴¹ ALARCÓN, T. (2017): "Mas Max: Apocalipsis en clave de Miller" p. 70 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

per tal d'oferir una perspectiva "sobre la violència de gènere en el mundo, sobretodo en las zonas de guerra"⁴⁴²

Si a *Mad Max 3* Miller ja s'apropava a la figura femenina com a eix bé/mal, on la societat paradisiaca formada per la tribu perduda estava regida per l'assembleària i dolça matriarca Savannah en contrast amb la dictatorial Tia Ama de Negociutat (que perpetuava un estil patriarcal/agressiu de societat)⁴⁴³, a *Mad Max Fury Road*, rodada més de vint anys després d'una saga que semblava finalitzada, la figura femenina queda totalment consolidada; el protagonisme recau en Imperator Furiosa, que ajudada (i no pas salvada) per Max, escaparan amb l'harem d'Imperator a la recerca d'un suposat lloc paradisiac anomenat "Lugar Verde", on habiten "las muchas madres". Un lloc que resultarà una literal utopia (un no-lloc inexistent) i del que retornaran portant amb elles tot un seguit d'imaginari vinculat a fertilitat: des d'un explícit sac de llavors de plantes i arbres fruiters, a la llavor fèrtil de noves generacions (en la figura de les dones joves embarassades), i la promesa d'una societat justa i igualitària

Després de tres films amb una clara visió masculina, *Mad Max Fury Road* sorprèn per la seva accentuada visió feminista, tan de protagonisme com d'empoderament de les dones en un entorn patriarcal i hostil.



També s'enfrontarà a una societat eminentment patriarcal Joanna, la protagonista de *Les dones perfectes* que després d'una crisi nerviosa serà portada, per iniciativa del seu marit (que treballa per la mateixa Joanna) a una urbanització que representa un paradís familiar i tranquil que es vincula molt estretament amb un imaginari comú: el de l'utòpic "american dream" nord-americà dels anys 50 que esdevé pura distopia. Un paradís consumista on la

⁴⁴² A l'article: GUITIERREZ, K. *Mad max feminismo postapocaliptico*.

<https://www.revistacactus.com/mad-max-feminismo-postapocaliptico/> [consultat 4/9/2018]

⁴⁴³ Més aviat el dicurs de *Mad Max 3* es generacional: Savannah és una noia jove, quasi adolescent, i Tia Ama una madura i masculinitzada dona de negocis.

tecnologia i el disseny estan al servei d'una societat patriarcal que desitja mestresses de casa somrients i sol·lícites⁴⁴⁴, i ho aconseguirà implantant a les dones (en secret) un xip al cervell que les convertirà en ridícules mestresses de casa. Si a la versió dels anys 70 (*Las esposas de Stepford*) la història pren un caire de thriller quasi terrorífic (més fidel al to original de la novella d'Ira Levin escrita al 1972) on l'implantament del chip és directament substituït per una suplantació robòtica (prèvia mort de l'original), la versió de Franck Oz aposta per un to més irònic i humorístic i incorpora tres estereotips bàsics vinculats al femení: la dona de negocis agressiva masculinitzada (la protagonista Joanna) i dos amics seus: la dona intel·lectual progre i neo-hippie i el gai feminitzat, que esdevindran mestressa de casa i un gai/republicà masculinitzat (sota la mirada patriarcal moderna es pot ser homosexual, però no "marieta").



A Les dones perfectes l'imaginari de la dona perfecta de l'"American Dream" dels anys 50 pren vida distòpica en forma de dones boniques, mestresses de casa i amants devotes i submises.

En resum, a *Les dones perfectes*, *Mad Max Fury Road* i *El Cuento de la criada* trobem amb distopies en que el sistema patriarcal bàsicament busca "una apropiación de la capacidad reproductora femenina (la creación de las esposas mecánicas) y del hecho de querer hacer desaparecer la historia femenina (pues los pasados individuales se vuelven irrelevantes cuando las mujeres són reemplazadas por sus copias tecnológicas)"⁴⁴⁵, de nou una recerca de la utilitaritat de la dona com a reproductora, imperatiu biològic que el mascle no

⁴⁴⁴ De fet la seqüència de crèdits del film mostra imatges de publicitat de moderns electrodomèstics dels anys 50, farcit de belles dones somrients entregades a les màquines i als seus marits. Un imaginari parodiat extensament per Miquel Brieva al còmic *Dinero* (Barcelona: Random House, 2008)

⁴⁴⁵ TELOTTE, J.P. (2003): *El cine de ciencia ficción*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 65.

pot solucionar sol i que requerirà del control de la dona en forma de criades submises a religions puritanes, dones aïllades en harems postapocalíptics o entorns ideals i manipulació tecnològica mental.

La reivindicació feminista, com dèiem, no per centenària⁴⁴⁶ deixa de ser necessària, i cíclicament es situa al primer pla de l'actualitat ajudant-se, en alguns casos, de la ficció. Així, talment com ja ha passat amb la mascara de Guy Fawks a *V de Vendetta*, moviments i manifestacions feministes i afins s'han apropiat del vestuari de les criades de *El cuento de la criada* com a símbol de la protesta feminista en diverses concentracions arreu del món⁴⁴⁷ tot fent evident la distopia en el nostre present, així com la força i la vigència de les terribles tesis presentades per la ficció d'Atwood, ecos d'opressió patriarcal que, dels anys 70, ressegueixen amb força en ple segle XXI.

2.3.2. Dona activa, dona passiva

Un dels debats bàsics sobre la dominació del patriarcat està en la reacció de la dona envers aquest i de com es plasma aquesta reacció en les distopies. I és que, de fet, la presència d'una dona protagonista no te per que abordar necessàriament temes vinculats al món feminista, com destaca Sara Martín en els films de ciència-ficció "la baja presencia de las mujeres en la CF del cine y la television como creadoras por claro efecto del machismo pasa, así mismo, desapercibido entre las mas jovenes, satisfechas con el tratamiento positivo de los personajes femeninos en estos medios"⁴⁴⁸. Reflexió que condueix al concepte de La Jovencita, nou ideal femení/rebel creat pel marketing del consumisme "La Jovencita ha entrado en escena para darle cuerpo, presencia y nuevos-viejos sentidos a la perfecta combinación entre juegos de guerra y romance"⁴⁴⁹.

I és que en aquestes noves distopies protagonitzades per dones l'espai per a l'home no és el mateix que per les distopies clàssiques/romàntiques, on la companya esdevé guspira bàsica per la reconfiguració mental del protagonista. En molta casos la guspira del dubte de la noia, el factor emocional que trastoca

⁴⁴⁶ Com a moviment neix a finals del segle XIX.

⁴⁴⁷ Texas, Dublín, Helsinki o Buenos Aires han estat algunes de les concentracions feministes on les manifestants han aparegut vestides com *El Cuento de la Criada*. Per saber-ne més es recomana l'article "Un nou símbol feminista" a *La Vanguardia* 4 agost 2018, p. 26.

⁴⁴⁸ MARTÍN, S. *Op. Cit.* p. 112.

⁴⁴⁹ McCAUSLAND, E (2017): "Distopias juveniles del siglo XXI" *Op. Cit.* p. 112.

la protagonista i li fa replantejar-se el seu univers, estarà reservada a àmbits familiars; els pares de Tris a *Divergent*, la germana de Katniss a *Els jocs de la fam* o el pare de Lina a *City of Ember: En busca de la luz*. I quan les heroïnes es fan acompanyar d'homes i s'enamoren (Gale i Peeta a *Els jocs de la fam*, Doon a *City of Ember: En busca de la luz* o Quatro a *Divergent*) els personatges masculins esdevenen companys de l'aventura, que no salven, sinó que ajuden a la protagonista, per una banda com a companys d'actituds violentes, i per l'altre reforçant el costat més tendre de la protagonista, talment com heroïnes d'estil Miyazaki: "Muchas de mis películas tienen poderosas protagonistas femeninas – chicas valientes y autosuficientes que no lo piensan dos veces para pelear con todo su corazón por lo que creen. Ellas necesitarán un amigo, o un secuaz, pero nunca un salvador. Una mujer es tan capaz como cualquier hombre de ser un héroe"⁴⁵⁰.

Hereves de Ripley o Sarah Connors⁴⁵¹, moltes protagonistes femenines tendiran a una acció agressiva/masculina, defugint de l'ideal d'utopia yin que hauria de ser "fosca, humida, crítica, dèbil, dòcil, passiva, participativa, circular, cíclica, apacible, retraiguda, contractiva i freda"⁴⁵². La masculinitzada Imperator furiosa, com dèiem, utilitzarà la força per enfrontar-se a la societat paramilitar d'Immortan Joe, en un entorn postapocalíptic on sembla que la violència és la única forma de debat. Si a *Mad Max 3 Savannah* (i els nois perduts) utilitzen l'agressivitat de Max per la seva supervivència, a la quarta entrega de la sèrie es pot dir que Max es directament una dona anomenada Imperator Furiosa.

Furioses també esdevindran dos de les noves joves protagonistes distòpiques del segle XXI, Katniss de *Els Jocs de la Fam* i Tris de *Divergent*, ambdues escollides (involuntàriament) per destruir el sistema distòpic que els sotmet i encarnacions clares del concepte de La Jovencita. I és que el procés

⁴⁵⁰ A l'article "las muchas mujeres de Hayao Miyazaki" (<https://cachivachemedia.com/las-heroinas-de-hayao-miyazaki-7216d443e60c>) [consultat 12/4/2018]

⁴⁵¹ Recomano l' article del *NY Times*: "Women Who Have the Chops (and the Punches and the Kicks)" de Julie Bloom (5 maig 2017) <https://www.nytimes.com/2017/05/05/movies/women-action-roles-charlize-theron-atomic-blonde-michelle-rodriguez-milla-jovovich.html>, que ofereix una visió actual del paper de la dona d'acció al cinema actual. [consultat 14/4/2018]

⁴⁵² En contrast a la utopia yang que és: brillant, seca, clara, forta, ferma, activa, agressiva, lineal, progressista, creativa, expansiva, pujant i calenta (K. Leguin. *Op. Cit.* p. 65).

d'alliberament passarà necessàriament per la violència revolucionària: Katniss tindrà un baptisme de foc en la forma dels violents "jocs de la fam", que consisteixen en enfrontar un jove de cada districte⁴⁵³ en una lluita a mort on només pot quedar un, i després s'erigirà com una figura revolucionària que encapçalarà una lluita oberta envers el Capitoli, districte capital del sistema opressor. Serà curiós observar com la lluita de Katniss recaurà també sobre la seva imatge, manipulada tant per l'estat opressor (buscant la seva "bellesa salvatge") com per la dissidència revolucionària (ressaltant la seva rebel·lia). La història de Katniss també serà, doncs, una lluita sobre l'autoafirmació individual d'una jove envers la seva imatge al món en un entorn incert, una lluita especialment important en la dona del segle XXI.

Revolució, masses i imaginari soviètic es donen cita en diversos aspectes a *Els jocs de la fam*, film que incorpora una interessant reflexió de grisos sobre la revolució, així com la manipulació de la imatge.



També Tris, en la seva condició d'escollida divergent⁴⁵⁴, serà la portaveu d'un moviment d'alliberació que utilitzarà la lluita oberta com a recurs per destruir el sistema de faccions i el control al que estan sotmesos sota la forma d'un experiment a la societat distòpica del Chicago on habita. És curiós constatar que Tris, en el seu procés personal com a alliberadora, escollirà la facció més rebel i agressiva de totes, Gosadia, com a base de treball. Dos exemples de distopia on la jove noia semi-adolescent (Katniss i Tris) adquireix la maduresa partint d'una base agressiva-violenta.

⁴⁵³ Recordem que la societat de *Els Jocs de la Fam* esta dividida en 12 districtes de diferents estatus socioeconòmics.

⁴⁵⁴ En aquesta distopia cada persona està predisposada psicològicament a una de les següent faccions: Abnegació (governants), Erudició (ciència), Gosadia (policia), Cordialitat (pacifistes) i Veritat (lleis). Les persones que no encaixen en una d'aquestes faccions són expulsades (sense-facció) i les que tenen tendència a incloure tots els atributs de les faccions són les anomenades Divergents. La crisi en aquest film esdevé quan Erudició elimina a Abnegació i pren el poder, esdevenint molt més racional (freda, com robot/tirans) que els emotius companys d'Abnegació.

Musculació i cabell curt. Talment com una jove Ripley, Triss encapçalarà la dissidència distòpica a *Divergent* que és, junt a *Els jocs de la fam*, la distopia blockbuster més important dels últims anys.



L'actuació radicalment agressiva també serà utilitzada per l'androide Dolores a la sèrie *Westworld*, remake del film *Ànimes de Metall*, que va molt més enllà del discurs home-tecnologia en la forma de robots fora de control⁴⁵⁵, i que aprofundeix sobre l'alliberament de la classe oprimida i alienada robòtica enfrontats a les elits que els utilitzen en l'entorn d'un parc d'entreteniment ambientat en el salvatge Oest. No serà casual, doncs, que aquesta cosificació robòtica estigui estretament vinculada a la feminitat, no només en la dolça i submissa Dolores, sinó també en la sexy prostituta Maeve,



Androides al servei del mascle que satisfan els ideals masculins: La dolça i innocent Dolores i la sexy prostituta Maeve. Ambdues encapçalaran la revolució contra el patriarcal i capitalista món de *Westworld*.

ambdues representants dels ideals masculins bàsics de la dona, ja vistos a la Maria de *Metrópolis* " (...) o santas o putas"⁴⁵⁶. Dues dones que optaran, al contrari que la Maria del film de Lang, per una activa rebel·lió antisistema, radicalment agressiva, carregada de matances i dolor, un dolor assumit com a únic camí per a la alliberació robòtica que ha de destruir un entorn aïllat, fals i

⁴⁵⁵ Recordem que el film *Ànimes de Metall* es basa principalment en el caos que es genera quan un dels robots (interpretat per Yul Brynner) perd el control i comença a matar als usuaris del parc.

⁴⁵⁶ COSTA, J. *Hay algo ahí fuera... Op. Cit.* p.75.

creat a partir dels desitjos patriarcals d'eros i thanatos, representats en un entorn western de violència, sexe i descontrol. De fet a la mateixa Dolores se li planteja la pregunta "de que nos vale sobrevivir si somos tan malos como ellos?"⁴⁵⁷, pregunta que obre el debat a replantejar-se les actuacions excessivament agressives i en la condició de la dona com a possible antagonista.

I és que en aquests prominent protagonisme femení també destaca un augment de la presència de l'antagonista femenina: figures com l'elegant Jefa Elder a *The Giver*, la líder d'erudició Jeanine a *Divergent* o la Secretària de defensa Delacourt d'*Elysium*, seran exemple de com la dona ha anat prenent espais de poder en les nostres societats, encara que, en aquestes ficcions distòpiques, sota la forma negativa d'elegants i fredes dones sense escrúpols⁴⁵⁸. De fet tant *Divergent* com *Els Jocs de la Fam* (no oblidem ambdues escrites per dones) mostraran una clara pèrdua de la idealització de la dona com a redemptora i perfecta governant: a *Divergent*, la dictatorial Jeanine serà substituïda per Evelyn, nova dona al càrrec que intentarà recompondre la societat però que començarà a prendre decisions poc democràtiques. També a *Els Jocs de la Fam* la substituta del dictatorial President Snow, la presidenta Alma Coin, començarà a prendre decisions autoritàries. Són l'altre revers del mirall de les joves protagonistes: "La Jovencita (...) es producto del fracaso del feminismo; de ahí que todas las adolescentes que protagonizan estas películas tengan en la villana corporativa su némesis (...) Una versión anterior a ellas mismas a emular o a evitar"⁴⁵⁹. I és que al cap i a la fi "la madre de la vida es tambien la madre de la muerte"⁴⁶⁰, fet que també destacarà Atwood a *El cuento de la criada*, entenent que la societat patriarcal es suporta, en part, per dones que assumeixen rols repressors envers altres dones, partint de la base de que la mateixa constitució de la patriarcal Gilead té la signatura d'una dona; Serena Joy, casada amb un dels comandants en cap que, que junt a altres dones de caps, i sobretot de les anomenades "Tietes" seràn elements claus a l'hora

⁴⁵⁷ Temporada 2 Episodi 9.

⁴⁵⁸ Cal destacar que moltes d'aquestes figures femenines antagonistes seran representades per reputades actrius com Jodie Foster (Delacourt), Meryl Streep (Jefa Elder), o Kate Winslet (Jeanine), un fet que també inclou als antagonistes masculins com Donal Shuterland (president Snow a *Els jocs de la fam*), Ed Harris (Welford a *Trencaneu*) o Bill Murray (Alcalde Cole a *City of Ember*).

⁴⁵⁹ McCAUSLAND, E (2017): "Distopias juveniles del siglo XXI" *Op. Cit.* p. 113.

⁴⁶⁰ CAMPBELL, J. *Op. Cit.* p. 272.

d'executar la distopia de Gilead. Atwood, a la introducció de la nova edició de la novel·la⁴⁶¹, destaca especialment una escena (present també a la sèrie i en la que va participar com a cameo) on, com a forma d'adoctrinament, les noies són obligades a culpabilitzar-se en grup, en aquest cas culpabilitzant a una noia de la seva pròpia violació: "Sí, las mujeres se unen para atacar a otras mujeres. Sí, acusan a las demás para librarse ellas: lo vemos con absoluta transparencia en la era de las redes sociales, que tanto favorecen la formación de enjambres. Sí, aceptan encantadas situaciones que les conceden poder sobre otras mujeres, incluso –y hasta puede que especialmente– en sistemas que por lo general conceden escaso poder a las mujeres"⁴⁶² Atwood (i la sèrie) no són innocents idealistes, i s'aproximaran a la complexitat del femení en una distopia on el poder patriarcal pren moltes formes, també la d'una dona.

La imatge de la dona/masculina agressiva, executiva i freda també protagonitzarà l'antagonisme distòpic en diversos films: *Els jocs de la fam*, *Divergente* *The Giver* o, a la imatge, la cap Delacourt a *Elysium*.



En el cas de *Las dones perfectes*, Oz defugirà del discurs opressiu-patriarcal del film dels anys 70 (amb final negatiu) i oferirà un final conciliador, no tant vinculat a la destrucció del patriarcat que pressiona de forma externa a la dona, sinó del propi "patriarcat mental" que aquesta duu incorporat. Així Joanna no només destaparà l'engany i retornarà la ment a les dones transformades (que, per cert, eren totes executives i intel·lectuals de talent envejades pels seus marits) sinó que farà una reflexió sobre la seva condició de dona, esdevenint no tant una reafirmació de la dona i una lluita d'aquesta contra el sistema patriarcal (com a la novel·la i film originals) sinó més aviat un retrobament de la seva pròpia feminitat, buscant un equilibri que es mou entre l'agressiva executiva i la submissa mestressa de casa, entre l'excés de

⁴⁶¹ Re-editada arrel de l'èxit de la sèrie al 2017 per l'editorial Salamandra

⁴⁶² Atwood a la introducció del llibre *El cuento de la Criada* (Salamandra: 2017) p. 15 *Op. Cit.*

masculinitat i el de feminitat (entesos, aquí com a tòpics). De fet, fins i tot el "dolent" del film no serà finalment l'home científic (com a la novel·la i film dels 70) sinó una científica brillant (i trastocada) que, després d'una vida estressant i plena de responsabilitats, volia retornar al mon "perfecte" de submissió femenina dels idealitzats anys 50. Al film d'Oz, la distopia d'Stepford no es una imposició patriarcal externa a la dona, sinó que és una llavor distòpica imposada per les mateixes dones, que no han sabut trobar un equilibri del concepte femení, tot tendint a adquirir una mal entesa actitud masculina i abandonar les seves famílies en el procés.

Però probablement la distopia que més defuig de la dona com a acció trepidant envers la revolució distòpica i aprofundeix en actituds i conceptes de feminitat sigui *El Cuento de la Criada*, on la fertilitat i la maternitat seran el discurs bàsic: la fertilitat com a cosificació utilitària en la mateixa existència de les criades, la maternitat com a pèrdua en el fet que han separat la protagonista de la seva filla i també com a trauma, accentuant la figura de Janine, una criada que es trastorna definitivament un cop dona a llum i la separen del seu nadó. En definitiva una fertilitat que es converteix en pur control patriarcal: "la forma más eficiente de controlar la reproducción bilògica de una sociedad es el poder ejercido sobre el sexo femenino"⁴⁶³ amb uns nadons que passen a ser possessió de les dones dels patriarques de Gilead, una dones que, també ho veurem, són silenciades i castigades si surten del seu paper submís. Una submissió que estableix un diàleg directe amb la dona cosificada, i amb tot l'imaginari profund de l'esclavatge, com destaca Maria Varsam: "It is striking evidence of Atwood's use of slave narrative conventions that the one unacknowledged group of women whose "services" buttress the Republic of Gilead share the same biblical name as that attributed the female slaves of the American South"⁴⁶⁴. La sèrie (talment com el llibre) està narrada sota una íntima i potent primera persona, la criada Defred. Però si el llibre d'Atwood utilitzarà el recurs formal del diari personal, a més del de "document trobat"⁴⁶⁵, per introduir-se en els pensaments i desitjos

⁴⁶³ DOMINGO, A. *Op. Cit.* p. 207.

⁴⁶⁴ VARSAM, M. "Concrete Dystopia: Slavery and its Others" a *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. Op. Cit.* p. 213.

⁴⁶⁵ Al final del llibre uns historiadors futurs analitzen el diari de Defred (la novel·la que ha llegit el lector, de fet) com un document real trobat. Recurs que també va utilitzar Jack London a *El*

de la protagonista, la sèrie optarà pel recurs de la veu en off, acompanyada sovint de la inquietant mirada de la protagonista que interpel·la amb força a l'espectador buscant un potent intimisme. De fet els desitjos de la protagonista també són sexuals, un tema, el del cos i el desig, molt present en l'univers de la reivindicació feminista. La sexualitat a *El cuento de la criada* esdevé densa i complexa; des del pervers acte sexual utilitarista de La Cerimònia, a l'atracció que el Comandant sentirà per Defred i els intents d'ella per treure'n profit, o la relació d'amor i desig amb Nick, xofer i membre del servei de seguretat del Comandant, així com els records de la relació amb el seu marit. La mateixa societat de Gilead, talment com moltes societats puritanes i de repressió sexual, juga a una doble moral; per una banda confina el sexe només al matrimoni (incloent la ritualitzada procreació amb les criades), però també permet que el dirigents accedeixin habitualment a espais nocturns farcits de prostitutes, Jezabels condemnades que han hagut de triar entre la prostitució o la mort.

Un dels altres factors determinants de *El cuento de la criada* serà el de la comunicació i el record, entesa aquí com una potent eina de resistència contra la tirania. La sèrie aprofundeix en les relacions personals de Defred, especialment amb altres criades, a través de petits gestos, breus xiuxiuejos i trobades furtives, que permeten ensortir-se'n d'una distopia, silenciosa, freda i opressiva que no permet cap mena de diàleg obert entre criades. A la soledat de la seva habitació, aïllada com totes les seves companyes, Defred trobarà un escrit precari al seu armari, realitzat per la criada anterior a ella (que es va suïcidar), que insta a la resistència revolucionaria: "nolite te bastardes carborundorum"("no deixis que aquest bastards et fotin"). La mateixa idea del diari i de la veu en off que interpel·la a l'espectador reivindiquen la comunicació i la llibertat d'expressió com a forma de vèncer les tiranies. Defred s'unirà a la resistència, però no des d'una actitud de violència física (a l'estil Imperator Furiosa) sinó a través de la comunicació i la solidaritat com a armes femenines, una comunicació prohibida que esclafa les dones de Gilead i les confina a un opressiu silenci: "Utopia in the feminist critical dystopia resides in the realm of the ineffable, invisible and

taló de Ferro o que ha esdevingut real, i (la mateixa Atwood ho destaca) amb *El diari d'Anna Frank*.

silent"⁴⁶⁶. Els silencis, constants a la sèrie, s'estenen per una acurada posada en escena freda i austera, on la fotografia monocroma i la llum, unides a uns interiors i un vestuari que remetent al purità segle XVII, recorden pintures de Rembrandt o Veermer, on Defred es converteix en una "noia de la perla" distòpica carregada de melangia i amb un potent món interior. S'ha de tenir en compte que la sèrie, apart de la estreta col·laboració de Margaret Atwood, inclou moltes dones com a creadores, tant en el paper de guionistes com directores⁴⁶⁷, agafant el relleu, a la televisió, de la onada d'escriptores de distopies dels anys 60 i 70. *El cuento de la criada*, doncs, conté tots els ingredients per ser considerada una sòlida distopia feminista, o, si més no, una aproximació seriosa i de qualitat a l'univers femení en un context distòpic.



A *El cuento de la criada* la dona esdevé pura comparsa utilitària de l'home: o esposa devota o, com les criades, simple ramat reproductor. Una distopia que esdevé el malson feminista per excel·lència.

En paraules d'Atwood: "*¿El cuento de la criada* es una novela feminista? Si eso quiere decir que es un tratado ideológico en el que todas las mujeres són ángeles o están victimizadas y por tanto han perdido la capacidad de elegir moralmente, no. Si quiere decir que es una novela en la que las mujeres són seres humanos y además són interesantes e importantes y lo que les ocurre es crucial para el tema, la estructura y la trama del libro... Entonces, sí."⁴⁶⁸ De fet es una sèries que podria ser considerada fins i tot posfeminista, segons els paràmetres d'Imbert en tant quan es una sèrie carregada d'una "enorme sensualidad (...) Una sensibilidad a flor de piel" i també " -que aporta sobre el cuerpo (...) un

⁴⁶⁶ CAVALCANTI, I. (2003): "The writing of Utopia and the feminist critical dystopia: Suzy McKee Charna's Holdfast series" a *Dark Horizon Op. Cit.* p.51 .

⁴⁶⁷ Lynn Renee Maxcy, Kira Snyder, Nina Fiore i John Herrera estan a l'equip de guionistes. Per altre banda la meitat dels 10 episodis de la primera temporada han estat dirigits per dones (Leila Gerstein e4, Dorothy Fortnberry e5, Wendy Straker e6, Lynn Renee e7, Kira Snyder e8)

⁴⁶⁸ Atwood a la introducció del llibre *El cuento de la Criada* (Salamandra: 2017) p. 15 *Op. Cit.*

sentir específico (...) / que contempla el sexo desde una visión femenina (...) pero con una cierta crudeza/ que aborda la violencia sin tapujos / que establece un tratamiento extremo del otro"⁴⁶⁹,

2.3.3. Noves generacions

El xoc generacional i la incorporació de la joventut en el món de la ficció es produeix sobretot a partir de la Segona Guerra Mundial. Domingo⁴⁷⁰ destaca cinc motius principals per a aquest auge de la joventut i la creació de la imatge del jove del segle XXI:

- 1- Construcció de l'estat del benestar i augment i extensió de l'escolarització.
- 2- Crisi de l'autoritat parental.
- 3- El jove com a "target" de consum massiu ("teenage market"), generant una cultura de l'oci juvenil al seu voltant.
- 4- L'aparició dels joves i "allò juvenil" als mitjans de comunicació (revistes, films, televisió, publicitat etc.).
- 5- Revolució sexual i erosió de la moral puritana.

Els punts 3 i 4 (el concepte de moda juvenil i l'atractiu econòmic potencial del target juvenil), conflueixen directament amb l'auge d'un concepte bàsicament de catal·logació comercial anomenat "young adult", una categoria de ficció nascuda en l'àmbit literari que s'estendrà, a través de les adaptacions, al cinema. Un "young adult" que, al cinema, es mou especialment en les ficcions fantàstiques (Les sagues de Harry Potter o *Crepúsculo*) i l'àmbit de la ciència-ficció on els joves esdevenen anti-sistema (és a dir, la distopia) com les sagues de *Els jocs de la Fam*, o *Divergent* protagonitzades, a més, per noies.

Així, podem observar que tant la revolució sexual com la crisi de l'autoritat parental poden relacionar-se amb les distopies feministes abans esmentades, entenent la crisi parental com, sobretot, una crisi de l'autoritat patriarcal. Així, s'entén que moltes de les noves distopies estiguin protagonitzades per noies joves: hem parlat de Katniss, a *Els jocs de la fam* o

⁴⁶⁹ a IMBERT, G. (2010): *Cine e imaginarios sociales*. p. 168-169. Barcelona: Cátedra.

⁴⁷⁰ a DOMINGO, A. *Op. Cit.* pp. 134 i següents.

Tris a *Divergent*, que mesclaran el seu desig de llibertat i revolució amb la seva maduració personal, introduint també aspectes sobre la seva relació familiar o, especialment, la relació amb amics i amb l'amor i la sexualitat, esdevenint evidents llibres i films destinats a un públic adolescent⁴⁷¹. Un deute que, especialment *Els jocs de la Fam*, deu a *Battle Royale*, film japonès que, a partir de descriure una premissa sociològica de greu atur, s'explicita una desconfiança en la joventut⁴⁷². Aquí el xoc generacional és brutalment evident, i aules de joves són sacrificades i obligades a matar-se entre sí a partir de la llei B.R. que confina a un grup de joves (escollits entre totes les aules del país nipó) a tancar-se a una illa i no sortir fins que en quedi només un. Una llei que no és res més que una massacre ritual, metàfora d'una generació d'adults incapaços d'enfrontar-se a un jovent que és una part molt activa de les nostres societats actuals.

A *Els jocs de la fam* i *Divergent* el xoc generacional d'ambdues protagonistes es farà evident quan es contraposen a les protagonistes dues antagonistes sorgides de les cendres de les distopies on vivien (les ja comentades Evelyn -a *Divergent*- i Alma -a *Els Jocs de la fam*-), dues dones que agafen el poder i de nou cauen en errors de dominació patriarcal. Els discurs sembla clar: ni tan sols les dones adultes poden lliurar-se de l'estigma del patriarcat-distòpic, per això calen dones joves amb una nova mirada, representades per les protagonistes dels films esmentats. Dues protagonistes que, com apunta McCausland⁴⁷³, són exemple clar de "Ver Sacrum", el sacrifici simbòlic de cada nova generació de joves que es realitzava a l'antiguitat; a *Divergent* on els joves sacrifiquen la seva individualitat durant la Cerimònia anual per ser assignat a una facció/dedicació pública, i a *Els Jocs de la fam* quan dotze parelles de joves esdevenen pura ofrena sacrificial on representaran el seus districtes i lluitaran a mort, esdevenint "young-gladiators" amb l'objectiu de mantenir un status-quo de pau imposada. Dos moments d'ofrena que, talment com a l'antiguitat, inclouen una potent i transcendent cerimònia/show.

⁴⁷¹ La OMS defineix l'adolescència com l'etapa que es mou entre els 10 i els 19 anys (http://www.who.int/maternal_child_adolescent/topics/adolescence/dev/es/)

⁴⁷² A l'inici del film apareixen els següents títols: "Al inicio del milenio la nación sufrió una profunda crisis, con un 15% de desempleo 10 millones de personas quedaron en el paro, 800.000 estudiantes boicotearon los institutos, los adultos empezaron a desconfiar en la juventud y empezaron a temerla, finalmente se aprobó la ley de la reforma educativa del milenio, también conocida como ley BR."

⁴⁷³ a McCAUSLAND, E (2017): "Distopias juveniles del siglo XXI" *Op. Cit.* p.108 i següents.

El relleu generacional també és evident al film *City of Ember*⁴⁷⁴, protagonitzada per una noia jove, Lina, habitant d'una ciutat subterrània futura on viuen els supervivents d'una apocalipsi mundial, que descobreix una caixa perduda que conté les instruccions per sortir de la ciutat. Juntament amb la seva germana petita i un amic iniciaran una fugida que serà de tornada i alliberació general, després de descobrir que la Terra pot ser habitada de nou. Al film el xoc generacional es produirà de forma doble contra dues figures masculines: per una banda envers un pare al que admira però que ha mort per la causa sense aconseguir alliberar el seu poble, per l'altre contra el patètic alcalde⁴⁷⁵, representant del sistema, egoista i incapaç de pensar en el seu poble. El final del film presentarà una potent imatge solar de re-fundació generacional, quan Lina, la seva germana petita i el seu amic Doon aconseguen escapar de l'opressiva ciutat subterrània i avisar als seus conciutadans que l'exterior del planeta ja és, de nou, habitable. Lina, en la seva joventut i innocència (i de fet



Final de renaixement solar i nova re-fundació generacional encapçalada per la jove Lina al film *City of Ember*.

en la mirada general del film com a aventura juvenil) recordarà a *Momo*, on una simpàtica i dolça nena s'enfrontarà a un entorn clarament distòpic dominat pels Homes Grisos, dominadors del temps, una innocència en la mirada que, de fet, amaga un potent discurs: la lluita envers un capitalisme esclavitzant.

Hereus de la imatge del jove com a rebel problemàtic típica dels anys 60 i 70 i present a distopies com *La naranja mecànica*, *Akira* (amb els delinqüents rebels Alex i Tetsuo respectivament) o *Jubilee* (ucronia que mostra uns anys 70 alternatius de descontrol i violència on els joves han pres el poder a ritme de

⁴⁷⁴ Basat, talment com *Els jocs de la Fam* o *Divergent*, en una sèrie de novel·les escrites per una dona, en aquest cas Jeanne DuPrau.

⁴⁷⁵ La tria d'un actor com Bill Murray com a alcalde converteix el poder en una figura peripatètica i tragicòmica especialment rellevant.

"punk-rock") trobem la distopia postapocalíptica *Los 100*, on, després d'una guerra nuclear que ha deixat la Terra inhabitable, els éssers humans supervivents (que habiten a l'espai en una gran nau anomenada l'Arca), decideixen solucionar els seus problemes demogràfics enviant a cent joves delinqüents a comprovar si la Terra és habitable. Una sèrie que uneix conceptes de demodistopia amb una postapocalípsi de supervivència d'estil *Mad Max* on els nens de *El Senyor de les mosques* són substituïts per enèrgics adolescents milenials d'estètica selvàtico-punk i on, de nou, les noies prendran papers especialment rellevants (i sovint violents) en les noves organitzacions socials, especialment els personatges de Clarke i Octavia, aquesta última erigint-se com la cabdill en cap dels diversos clans i petits opuscles socials postapocalíptics que habiten una Terra oblidada.

Octavia, una de les protagonistes principals de la sèrie *Los 100*, aglutinarà tots els clans en una Terra postapocalíptica farcida de joventut i testosterona a punt per re-fundar el planeta.



També inclourà un heterogeni planter de joves protagonistes la sèrie *3%*, que de fet parteix d'una base que situa el conflicte en mans dels joves, ja que seran només aquells que tenen 20 anys els possibles candidats a Mar Alto, una aparent utopia de riquesa i benestar que els permetrà fugir de la societat anàrquica, bruta i caòtica on viuen a través d'un seguit de proves que hauran de superar. Proves perpetrades per adults, que estan darrera del sistema injust i que són el governants de la utopia de Mar Alto. Adults que, de nou, obliguen als joves a perpetuar un joc/sistema pervers que, a més, el posa uns en contra dels altres, dificultant així la creació d'un pensament crític i una revolta. Competitivitat, traïcions, lleialtats i especialment la reacció envers un sistema clarament injust seran la clau de la sèrie, que aviat apostarà per oferir un thriller basat en la tensió constant entre dissidència i elit-sistema, amb un joc constant de traïcions, dobles jocs, i dubtes morals, distòpica posada en escena de la complexitat moral d'un país com Brasil, una de les societats més desiguals del

món, camí d'augmentar el seu grau de distopia amb la recent incorporació de l'ultradretà Jair Bolsonaro a la presidència del país⁴⁷⁶.

Més enllà de la noia protagonista, també els nois han aparegut com a joves protagonistes de distopies young-adult (basades, de nou, en literatura enfocada a públic adolescent) i on el concepte de xoc/relleu generacional està molt present. És el cas de la trilogia blockbuster⁴⁷⁷ *El corredor del laberinto*, protagonitzada en aquest cas per un grup de joves capitanejats per Thomas, apareguts en un entorn hostil en forma d'immens laberint, on els joves són enviats (com es descobrirà a la fi) per una organització científica a la recerca de la cura a una malaltia que gairebé extermina la humanitat, una saga que conté tant elements de *Los 100* com de *Divergent*, i que juga també amb un potent enfrontament generacional, en aquest cas envers la figura matriarco-sobreprotectora d'Ava Paige, oficial en cap de CRUEL, la entitat científica que s'amaga darrera el control dels joves al laberint, espai que esdevé metàfora evident del complex entorn social al que s'enfronta el jove els nostres dies.

Joves enfrontats a un hostil laberint distòpic a *El corredor del laberinto*. El simbolisme de les noves generacions enfrontades a la societat caòtica dels seus pares és més que evident.



També trobem el cas de *The Giver*, protagonitzada pel jove Jonas, habitant d'una societat que ha eliminat les emocions per tal d'evitar guerres i emocions negatives, que haurà d'aprendre tota la cultura i memòria humana a partir del Dador, ancià que habita en una enorme biblioteca. El jove, però, anirà més enllà que el seu predecessor, aconseguint alliberar la societat de la imposada

⁴⁷⁶ Va pendre el càrrec l'1 de gener de 2019.

⁴⁷⁷ Com *Els jocs de la fam* o *Divergent*, estem davant de trilogies en la literatura que esdevenen tetralogies en el cinema al dividir la tercera part en dues pel·lícules.

fredor emocional i obrint-se a un nou món d'emocions i colors⁴⁷⁸, enfrontant-se, en el procés, al govern representant per la cap Elder, exigent matriarca de l'emotiva societat.

Cartell de *The Giver* amb tots els seus elements simbòlics: Els joves envers un dilema social i generacional sota la figura paternal sabia i la maternal opressora.



El xoc generacional present en moltes distopies es pot entendre sota una potent reflexió de la cosificació, una assumpció del jovent com a simple "target" de consum que es manifestarà de diferents formes: Com a mers experiments científics, com en el cas de *Los 100* (per comprovar si la Terra pot seguir habitada), *El Corredor del Laberint* (com a conillets d'índies per la cura d'una malaltia) o *Divergent* (per assolir persones psicològicament estables). O com a forma d'entreteniment i control social (com a *Battle Royale* o *Els jocs de la fam*), una extrema pressió del sistema (distòpic) que en el personatges juvenils esclata, normalment, en una potent violència, unida a la promesa d'una nova visió social: "hoy, más que nunca, la ira de nuestra generación no se levanta contra un sistema fundado en la desigualdad, sino contra un sistema que nos ha reducido a cosas"⁴⁷⁹.

Aquesta reducció a coses, o el que és el mateix, a màquines sense emocions, és una premissa que reprèn el film *Equals*, una ficció distòpica protagonitzada per dos joves que reivindiquen una temàtica molt lligada a la joventut i la llibertat: l'amor. El film es una distopia carregada dels tòpics del gènere; en un futur indeterminat i després d'una terrible guerra s'ha conformat

⁴⁷⁸ *The Giver*, i talment com va fer el film *Pleasantville*, expressa els canvis emocionals interns a través de l'us del cromatisme. Ambdós films presenten societats en blanc i negres i, a mida que el protagonista/s "despertren" a noves idees i emocions, aquesta societat anirà adquirint colors, símbol d'expressió emocional i diversitat de pensament.

⁴⁷⁹ BROX, O. (2015): *Nosotros, los hijos de la furia. Representaciones visuales de la rabia contra el sistema*. A revista digital Cine Divergent.

una societat anomenada El Col·lectiu, que ha suprimit les emocions i es centra especialment en el viatge espacial. El protagonista (Silas), un membre integrat de la societat, començarà a sentir emocions i per tant se'l considerarà malalt de S.O.S. (Síndrome Obsessiu Sentimental) un síndrome que condueix a la incitació al suïcidi i a la mort per part de les autoritats. Silas coneixerà una noia (Nia) que també té el síndrome però que, al contrari que aquest, no ho ha dit a les autoritats. Ambdós s'enamoraran i intentaran una fugida cap a les Zones Salvatges, penínsules exteriors on la gent viu lliure però (se suposa) en estat ruïnós. El film, doncs, extreu idees i referències de múltiples ficcions distòpiques, especialment de *Nosaltres, 1984, Gattaca* o *THX 1138*. Del film de Lucas n'extraurà fins hi tot un marcat caràcter estètic basat en un disseny monocolor, blanc i asèptic només esquitxat per potents canvis de colors en moments emocionals. Equals, a més, incorpora en el seu imaginari el clàssic de



L'amor, com a emoció màxima, apareix en un món sense emocions per alliberar als dos joves protagonistes (dos distòpics Romeu i Julieta) al film *Equals*.

Romeu i Julieta, especialment en la part final del film, quan ella fingeix la seva mort i ell, al pensar que la seva estimada ha mort, es suïcida, un suïcidi estrictament emocional, ja que, davant la desesperació, es fa extreure les emocions, un final molt a l'estil de les esmentades novel·les d'Orwell i Zamiatin que el film suavitza quan sembla que Silas podrà, finalment, recuperar les emocions. Incorporar el clàssic de Shakespeare imprimeix al film un encara més potent caràcter juvenil, essent *Romeu i Julieta* l'obra de l'amor adolescent per

antonomàsia "El deu de l'amor (...) ha atacat per sorpresa a dos adolescents potser força convencionals i els ha fet anar a espetegar a un altre dimensió de la realitat"⁴⁸⁰. Un amor que, com hem vist a moltes distopies (des de 1984 a *La Fuga de Logan*, o a noves distopies juvenils com *Els jocs de la fam* o *Divergent*) juga un paper cabdal com a mecanisme d'alliberació, un amor prohibit no ja per dues famílies, sinó per tota una societat que considera el simple fet d'enamorar-se i copular com a actes que mereixen denuncia i pena capital. Un amor que esdevé representació màxima emocional, i, especialment en els joves, inclou una força i una passió, tant física com mental, capaç de convertir-lo en un potent motor per escapar de realitats distòpiques opressores.

⁴⁸⁰ SHAKESPEARE, W. (2004): *Romeu i Julieta* p. 18. Barcelona: Destino. En el pròleg d'anàlisi de Salvador Oliva.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.4. DISTOPIA SUPERHERÒICA

"El mundo en que vivimos ha cambiado y sigue cambiando constantemente a un ritmo acelerado (...) pedimos nuevas ideas, nuevos temas, nuevas situaciones dramáticas. Pedimos nuevos héroes"

Alan Moore (A la introducció de *Batman: el regreso del señor de la noche*)

El gènere superheròic és especialment permeable als temps de crisi, talment com el distòpic, per això no és estrany que la nova distopia acabi per congregat ambdós gèneres. I és que el gènere superheròic, que neix bàsicament d'una opció ucrònica en que s'inclouran personatges superpoderosos al nostre present⁴⁸¹, s'apropa sovint al gènere distòpic al mostrar presents/ucrònics imperfectes als que s'enfrontarà el protagonista superheròic "la ucronía es, por lo tanto, lo que hubiera pasado si... y supone la posibilidad de un cambio radical de la historia por la más ligera desviación de su curso conocido en un momento determinado"⁴⁸², en el cas superheròic la lleugera desviació, o el punt de

⁴⁸¹ Aquesta norma, encara que normalment utilitzada, es sovint matissada. L'editorial Marvel (una de les grans del gènere) la segueix de forma estricta. L'altre gran editorial (la DC) aposta més per un concepte de present/paral·lel, molt similar al nostre però no exacte, amb ciutats com Metròpolis (ciutat escenari de Superman) o Gotham City (de Batman). La resta d'editorials han tendit a adoptar majoritàriament opcions similars, situant els superheròis en "presents" reconeixibles pel lector.

⁴⁸² FERRATER, J. (1958): *Diccionario de filosofía* p. 1.361 citat per SANTOS, A. *Tiempos de ninguna edad*. Op. Cit. p. 388

divergència que varia la història (també anomenat punt Jonbar⁴⁸³) es basa en l'aparició de persones amb poders i justiciers emmascarats a les nostres societats.

Vinculat a l'acció i l'aventura, el gènere de superherois sovint sembla ser un (simple) entreteniment juvenil/crispeter, però no hem d'oblidar que el gènere neix al 1938 amb l'aparició de Superman, tot just un any abans de l'inici de la Segona Guerra Mundial. La portada del primer còmic del Capità Amèrica explicita la qüestió d'una forma radical, mostrant com el superheroi/bandera colpeja sense contemplacions al mateix Adolf Hitler⁴⁸⁴. Així doncs, els supersoldat/superpòlicia que representa essencialment la figura del superheroi apareix sobretot en temps d'inseguretats. No és casual, doncs, que el nou boom del gènere a nivell cinematogràfic s'iniciï tot just entrar al segle XXI (sobretot amb els films *X-Men* -2000- i *Spiderman* -2002), en temps de política exterior nord-americana convulsa i amb els atacs terroristes de l'11S de telò de fons. A més, aquest nou boom superheròic neix al cinema ja sota una potent reflexió genèrica efectuada, especialment, per autors com Alan Moore, Frank Miller, Grant Morrison o Mark Millar, que des dels anys 60, i des del còmic, han donat al gènere una profunditat reflexiva i uns entorns distòpics que seran aprofitats per les noves produccions audiovisuals.

2.4.1. Vinculacions post 11-S

Fosa a negre. Talment com posteriorment serà l'esfereïdora seqüència inicial del film *La noche mas oscura*, incapaç de posar imatges als atemptats de l'11-S⁴⁸⁵, la immediatesa del còmic va permetre abordar el tema només tres mesos després dels fets, en un còmic d' *Spiderman* d'homenatge als atemptats

⁴⁸³ Terme provinent de la novel·la *The Legion of Time*, de Jack Williamson (escrita en format sèrie el 1938 a la revista *Austounding Science Fiction*) on el protagonista, Jhon Barr, canvia el curs de la història a partir de les seves decisions.

⁴⁸⁴ "Casualidad o no, algunos de los más destacados creadores de estos justicieros eran de origen judío y, por supuesto, prácticamente todos ellos (los personajes) lucharon contra los nazis entre 1940 y 1945 (...) añadiremos que el declive de los superhéroes de cómic-book coincidirá con el final de la Segunda Guerra Mundial"⁴⁸⁴. *Del tebeo al manga: una història de los cómics*. 12 volums. Antonio Guiral i VVAA (Panini Comics 2008). Pàg. 51

⁴⁸⁵ Però sí sons, en forma de fragments reals d'audio d'informatius, torres de control i altres serveis públics americans. El film explica, essencialment, el procés de captura i mort de Bin Laden.

presentat sota una contundent portada totalment en negre⁴⁸⁶. De fet la mateixa estrena del film *Spiderman* de Sam Raimi, un any després de l'atemptat (i punta de llança del "reboot" massiu del gènere superheròic al segle XXI) va estar carregada d'una polèmica molt vinculada a l'atemptat de les Torres Bessones; realitzat abans dels atemptats, el vídeo promocional mostrava l'helicópter d'uns atacadors atrapats en una enorme teranyina (fabricada pel superheroi protagonista) enganxada a banda i banda de les torres bessones de Nova York. El tràiler, finalment, es va retirar, però un cop superada l' immediatesa del shock, el gènere superheròic, tan permeable a les situacions històriques de crisi, inclourà inevitablement múltiples referències als transcendents atemptats.

Reforçant la tesi de la profunda relació superheroi/11-S trobem les paraules de Domènec Font: "(...) la reflexión más lograda y convincente, cuanto menos la mas perversa, provenga de un comic cómo *El caballero oscuro* (The Dark Knight. Cristopher Nolan, 2008) con un Gotham tecnológico preparado para saltar por los aires, un Batman vulnerable y en proceso de retirada y un Joker convertido en un desquiciado pero energético Bin Laden atacando a diestro y siniestro a una población civil anestesiada"⁴⁸⁷, un film, el de Nolan, que en la seva tercera part: *El cavaller fosc: la llegenda reneix* encara incidirà més en el discurs revolucionari i el malson distòpic, com analitzarem més endavant.

Un altre exemple de relació 11-S el trobem a la sèrie *Herois*, en l'episodi *Cinc anys després*⁴⁸⁸, que s'inspirarà en el popular arc argumentals dels *X-men Días del futuro pasado*⁴⁸⁹, presentant un futur apocalíptic on un dels superhumans ha esdevingut una bomba humana i ha esclatat a N.Y., provocant un clima de por i desconfiança que el nou president Nathan Petrelli (que realment és el malvat Syler⁴⁹⁰ que ha adoptat el seu aspecte) aprofita per dedicar-se a perseguir a totes les persones amb poders, establint un clima de terror i control proper a la Patriot Act (on la gent amb poders es tractada com a

⁴⁸⁶ A *The Amazing Spiderman* número 36 (2a etapa). (JM Straczynski i Jhon Romita Jr.) Desembre 2001

⁴⁸⁷ FONT, D. *Op. Cit.* p. 77.

⁴⁸⁸ Episodi 20 1a temporada

⁴⁸⁹ *The Uncanny X-Men* episodis 141 i 142 (Chris Claremont i Jhon Byrne) on es narren les peripècies dels X-men en un futur apocalíptic on uns robots anomenats Els Centineles cacen sense treva als mutants rebels.

⁴⁹⁰ Malvat que té el poder d'absorbir el poder d'altres persones.

sospitós/immigrant), i aportant imatges com la del moment del discurs d'aquest “fals” i malvat president dels Estats Units efectuat allà on es va produir l'explosió del personatge poderós, una zona mig destruïda i en construcció que remet clarament a la “zona 0”, desolat paratge on van ser destruïdes les Torres Bessones.



El president dels U.S.A. Peter Petrelli (en realitat el malvat Sylar) dóna un discurs a la zona on va explotar l'home superpoderós a la sèrie *Heroes*.

Un potent imaginari de la destrucció post-11S que podem veure també a la seqüència inicial de *Batman contra Superman: l'alba de la justícia*, amb múltiples imatges d'edificis esfondrats, bombers, cendres i ferits en mitg d'una ciutat (Metròpolis) que recorda clarament Nova York⁴⁹¹. Un caos que serà provocat indirectament per Superman, en una de les seves lluites heroiques, i que portarà a Batman a considerar a l'home d'acer un perill potencial per a l'esser humà.

Caos i cendres, imatges que remetent directament a l'11-S són reproduïdes a *Batman contra Superman: l'alba de la justícia*, en aquest cas causades per un combat de Superman.



Més enllà de la seqüència inicial del film *X-Men: dias del futuro pasado*, basat directament en el còmic esmentat, i que inclou un inici de brutal entorn

⁴⁹¹ Un inici que recorda a la seqüència del primer atac extraterrestre de *La Guerra dels Mons*, remake d'Steven Spielberg post 11-S, que accentua els moments de caos, mort, destrucció i cendra que va acompanyar l'esfondrament de les Torres.

distòpic on els mutants són perseguits, aniquilats i esclavitzats, altres films protagonitzats pels mutants de la Marvel reflexionaran sobre la retallada de llibertats post-11S. Aquest serà el cas del film *X-Men 2*, que comença i acaba pràcticament al mateix escenari: el despatx oval del president dels USA, on els mutants, que encarnen el superheroi marginat per excel·lència, adverteixen al president que no consentiran que els seus siguin perseguits ni que s'activi la Llei de Registre de Mutants, un clar paral·lelisme amb la Patriot Act del president Bush. “Los X-Men plantean el conflicto político de forma mucho más explícita (...) plantean un mundo moral que no es blanco y negro (...) y en el que el mal uso del poder político puede fortalecer el poder de nuestros enemigos. Donde digo mutantes diga musulmanes y verá la actualidad de la historia”⁴⁹². Una idea que reprendrà el film *Logan*, que sense ser la potent distopia de la versió en còmic⁴⁹³, si presentarà un Wolverine crepuscular que s'enfrontarà al control dels mutants per part de les autoritats (unes autoritats en mans dels supermalvats).

Els X-Men, superherois al marge i mutants perseguits, no deixaran manipular-se políticament, ans al contrari, intimidaran als polítics per reivindicar els seus drets, com en aquesta escena de *X-Men 2*.



El tema de "qui vigila als vigilants?" s'inicia bàsicament amb *Watchmen*, que planteja la necessitat de controlar el superpoderosos, un leit motiv que aviat formarà part de l'univers dels superherois, tant al món del còmic (*Powers*, *The Boys*, *Kingdom Come* etc.) com al cinema, arribant fins hi tot, en clau d'humor, al film *Els Increïbles*, que, al igual que a *Watchmen*, presenta als personatges superheroics immersos en un moment de prohibició governamental de les seves activitats, fets que els sumirà en una potent melangia i un sentiment d'inutilitat, i on el deprimit pare de família superheroi de *Els Increïbles* (Mr. Increïble)

⁴⁹² SATURNINO, J. (2009): “La izquierda y los superherois” a *Le Monde Diplomatique* –edició espanyola- número 169.

⁴⁹³ Creat per Mark Millar al 2008, el còmic incideix molt més en la organització social d'una Nord-Amèrica governada pels supermalvats.

s'enmirallarà clarament amb el personatge en crisi *Mussol Nocturn* a *Watchmen*.

Aquest control i regulació superheròic finalment s'estendrà a tot l'univers superheròic Marvel. Així, seguint amb la metàfora de l'augment de control i rebaixa de llibertats individuals que suposen els mesos i anys posteriors a l'11-S, apareixerà el film *Captain America: Civil War* (2016) que trasllada a la gran pantalla l'exitós plantejament proposat al còmic per Mark Millar i Brian Michael Bendis⁴⁹⁴. L'argument enfrontarà dues postures superheroiques a partir de la creació, per part del govern dels Estats Units, d'una Llei de registre de Superhumans on, a més d'un registre, s'obliga a tots els superherois a abandonar les seves identitats secretes. Una decisió que neix com a reacció als desastres (amb múltiples destrosses, ferits i morts) causats pels constants enfrontaments entre superherois. És la doctrina del Shock aplicada al món superheròic: "las sociedades en estado de shock a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderian con entereza"⁴⁹⁵.

A *Captain America: Civil War* es planteja una mena de Patriot Act aplicada als superherois, on el tecnòcrata Iron Man representa el control de l'estat i el simbòlic Capità Amèrica la llibertat individual.



Així, la dicotomia clàssica distòpica entre felicitat (però control) i llibertat individual arribarà a enfrontar la comunitat de superherois Marvel, amb Iron Man com a principal portaveu pro-registre i el Capità Amèrica com a cap d'una resistència anti-registre. L'home de negocis/estat robotitzat vs. el super-somni americà. El còmic, a més, feia molt explícita la politització de l'assumpte

⁴⁹⁴ El còmic *Civil War* (2006-2007), crossover que implica múltiples sèries superheròiques de l'editorial Marvel

⁴⁹⁵ KLEIN, N. (2010): *Op. Cit.* p. 41.

subtitulant el crossover⁴⁹⁶ amb la frase de Benjamin Franklin: "aquellos que renuncian a su libertad a cambio de seguridad, no merecen ni la libertad ni la seguridad".

2.4.2. La politització del superheroi

El superheroi com a gran mantenidor de l'satus quo, com a paral·lelisme directe i fàcil de l'slogan "protegir i servir"⁴⁹⁷ on els personatges superpoderosos són poc més que superpolicies amb uniforme, ha estat una de les pautes més utilitzades des de la creació d'aquest tipus de personatges. Ja des del primer episodi de Superman, punt de partida del gènere superheroic, aquest es posa a les ordres del governador local per resoldre un cas⁴⁹⁸, establint la tendència superheròica de sotmetre's al poder establert "No luchan por cambiar las reglas de este mundo, que són las que generan la injusticia real. Por tanto són un elemento sustancial de un sistema social injusto"⁴⁹⁹. No serà fins als anys 80 on la figura del superheroi patirà una convulsa reflexió: per una banda Alan Moore amb *Watchmen* i de l'altre Frank Miller a *Batman: el regreso del señor de la noche*⁵⁰⁰.

A *Watchmen*, duta al cinema l'any 2009, Superman s'encarna metafòricament en la figura del Dr. Manhattan, un ésser superpoderós que immediatament és controlat pel poder ("El superheroe existe y es americano"⁵⁰¹). De fet la seva presència trastocarà tota la societat del moment, convertint *Watchmen* en una ucronia que parteix de la premissa ¿i si al 1960 hagués aparegut realment un ésser superpoderós? El Dr. Manhattan no només crea grans avenços tecnocientífics a nivell global (cotxes elèctrics, teledirigibles...) sinó que intervé directament en la supremacia mundial nord-

⁴⁹⁶ Un crossover és una interrelació de personatges i històries creuades, tècnica que editorials com Marvel i DC han fet servir sovint, tot inter-connectant temàticament les col·leccions dels seus múltiples personatges.

⁴⁹⁷ Terme utilitzat per ESCALONILLA, A. (2002): *Guión de Aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel p. 17, per definir els trets essencials de l'heroi.

⁴⁹⁸ Al número 1 d'Action Comics (la primera aparició de Superman), on aquest descobreix la innocència d'una noia que serà executada a la cadira elèctrica (en un tempo de thriller amb compte enrere inclòs). El superheroi va a veure al governador per donar-li les proves que demostrin la innocència de la condemnada i a demanar-li que aturi l'execució.

⁴⁹⁹ SATURNINO, J. *Op. Cit.*

⁵⁰⁰ *Batman: el regreso del señor de la noche (Batman The Dark Nihgt Returns)*. Frank Miller (Ediciones Zinco, 1986)

⁵⁰¹ Frase del film *Watchmen* i del còmic homònim (Volum 2, Pàg 11).

americana, canviant el rumb de la història: els EEUU vencen a Vietnam, Nixon surt reelegit i, en conseqüència, permet les polítiques d'allargament (i recrudescència) de la Guerra Freda. Per altre banda a *Batman: el regreso del señor de la noche* el mateix Superman es sotmet a les ordres de Reagan en plena Guerra Freda, incapaç d'un criteri propi i lluitant bèl·licament per l'imperialisme nord-americà, una actitud que rebrà la reacció d'un Batman més lliure, més individualista i, en aquest cas, més políticament conscient de la situació, que s'enfrontarà a Superman en una èpica batalla final.



El Dr. Manhattan exterminant vietcongs i canviant el curs de la guerra del Vietnam (i de la història) a *Watchmen*, sota les ordres del govern Nixon.

Sense la potent lectura política de la Guerra freda dels anys 80, el film *Batman contra Superman, l'alba de la justícia* s'apropa parcialment a aquest enfrontament, però ho enfoca més aviat sota els paràmetres d'un altre còmic: *Superman: Hijo Rojo*⁵⁰², escrita per Mark Millar l'any 2009, una història que parteix de la simple variació de fer caure la nau de Kal-El no a Nord-Amèrica, sinó a la Unió Soviètica. La ucronia esdevindrà radical: Superman, tutoritzat i manipulat per Stalin, farà decantar el poder geopolític cap als russos per finalment esdevenir ell mateix un dictador global. inspirant-se en aquest còmic, però sense agafar la deriva soviètica, al film la figura de Superman agafarà tendències messiàniques i divines, a les quals Batman (l'heroi humà per excel·lència) s'hi oposarà frontalment, tornant a debatre el tema del control dels superherois, en aquest cas d'un Superman obligat a declarar al senat, acusat de causar morts i ferits i entenent que tota acció pot tenir interpretacions polítiques (aquí el film remet també al còmic *Superman Paz en la Tierra*⁵⁰³, on

⁵⁰² *Superman: Hijo rojo* (2009): Mark Millar, Dave Johnson, Kilian Plunkett. Barcelona: Planeta de Agostini.

⁵⁰³ *Superman Paz en la Tierra* (Paul Dini, Alex Ross. Norma Editorial, 2000)

les accions de Superman per acabar amb la fam al món són políticament malinterpretades). De fet molta de la mítica superheròica es basa en la discussió d'aquesta premissa de control polític i la pertinença a l'status quo, essent Superman l'exemple del superheroi acceptat i pro-sistema i Batman o els X-Men exemples de superherois perseguits i qüestionats.

I és que el superheroi generarà desconfiança, establint un debat sobre el poder, sobre el fet de deixar els nostres drets i llibertats en mans d'entitats superpoderoses, (diguem-ne superherois, poder polític o SISTEMA -en majúscula-) al capdavant de persones carregades de psicopaties, paranoies i ànsies divines que realment no milloren el sistema, sinó que simplement perpetuen el poder. Davant d'això va ser especialment rellevant el moment en que, al còmic, Superman va renunciar a la seva nacionalitat nord-americana⁵⁰⁴ (i es va sotmetre a la ONU) després de ser criticat per assistir a una manifestació a Teheran contra Mahud Ahmadienyad, fet que va provocar una resposta airada de diversos mitjans de comunicació nord-americans⁵⁰⁵ tot plasmant el sentit patriòtic vinculat al personatge.

Un Superman considerat quasi diví declararà al Senat per les seves accions a *Batman contra Superman: l'alba de la justícia*, acceptant el contracte social del món on viu.



⁵⁰⁴ *Action còmics*. Editorial DC, Número 900. Edició Americana. Dins la història titulada “*The incident*” per David. S. Goyer i Miguel Sepúlveda i en que Superman va declarar: “Pretendo hablar a las Naciones Unidas mañana e informarles que renuncio a mi ciudadanía estadounidense. Estoy cansado de que mis acciones se interpreten como instrumentos de la politica de EEUU” i afegeix “la verdad, la justicia y los valores estadounidenses ya no són suficientes (...) el mundo es demasiado pequeño, está demasiado conectado”.

⁵⁰⁵ “Falta de patriotisme y respecte”, “la major tonteria que DC còmic podia fer”: comentaris de l'agència EFE, cercats a paperblog.com

2.4.3. Superheroi i crisi

Alan Moore ha estat el guionista de còmics per excel·lència que reflexionarà sobre el concepte de superheroi a molts nivells; tant com a figura de poder, com el seu impacte socio polític i la seva capacitat d'esdevenir un anti-sistema. Moore serà clau per desvetllar la evident distopia oculta en l'aparent utopia superheroica que havia imperat fins llavors⁵⁰⁶. A *Watchmen*, trobarem la intervenció radical d'Ozymandias per tal d'evitar una Guerra Freda a través de simular un fals multi-atac terrorista del Dr. Manhattan⁵⁰⁷, plantejant aquí la clàssica pregunta de si la fi justifica els mitjans, i si la mentida és una eina vàlida, en aquest cas per evitar una guerra. De fet el personatge de *Watchmen* veu d'una altre font de Moore molt més directe i radical, la de *Miracleman*, còmic escrit al 1982⁵⁰⁸, on, després d'una progressiva pèrdua d'humanitat el superheroi decideix canviar el món d'una forma radical, intervenint directament en les estructures socioeconòmiques, polítiques i culturals del planeta, establint un “utopía constructiva máxima, en realidad una impuesta dictadura del bien”⁵⁰⁹.

A *Miracleman* i *Watchmen* cal unir el tercer còmic que va trasbalsar els fonaments superheròics: *V-de Vendetta*, on Moore s'atreveix a plantejar un emmascarat que duu a terme accions terroristes en una Anglaterra distòpica de clara inspiració Orwelliana. Si en el seu moment el còmic va esdevenir una potent crítica al conservadorisme neoliberal de Margaret Thatcher, el film, del 2006, apareixerà com una potent ficció anti-sistema, efectuant un constant paral·lelisme entre el món distòpic dominat pel Gran líder i el seu partit feixista del foc nòrdic i la realitat nord-americana sota el govern Bush, a més d'introduir

⁵⁰⁶ Una visió idealista i innocent imperant des dels anys 30 als 60, que començarà a canviar a partir dels anys 70 amb obres com *Green Lantern-Green Arrow* (especialment l'etapa del 76 al 87 de Dennis O'Neill i Neal Adams) i sobretot amb la obra de Moore.

⁵⁰⁷ Únic canvi substancial del film respecte al còmic original (on es simula un atac extraterrestre) que encara ressalta més el difícil posicionament del Dr. Manhattan.

⁵⁰⁸ De fet Moore en fa una re-escriptura a partir d'un personatge creat al 1954 amb el nom de Marvelman.

⁵⁰⁹ VARGAS, J.J. (2010): *Alan Moore, la autopsia del héroe*. Palma de Mallorca: Dolmen editorial, Pàg. 87

un discurs sobre la defensa de l'homosexualitat que el còmic no inclou⁵¹⁰. V, l'emascarat heroi/terrorista protagonista, s'oculta darrera de la mascara de Guy Fawkes (un personatge real que va intentar posar una bomba al Parlament de Londres al 1605 i que Moore compara amb personatges com Robin Hood, o Dick Turpin)⁵¹¹; màscara que esdevindrà el símbol d'*Anonymous*, comunitat ciberactivista antisistema, i que apareixerà sovint en manifestacions contra el poder establert i injustícies diverses, de tarannà anticapitalistes, tot fent realitat el final del film (i el còmic) on finalment, esperonats per V, la massa conscienciada pren el carrer amb la màscara de Guy Fawkes per reivindicar un món millor.



L'emascarat com a justicier anti-sistema o i si a 1984 afegíssim un superheroi? Aquesta es la premissa d'Alan Moore per crear *V de Vendetta*, ficció creada durant la crisi del govern Thatcher i que retorna (en forma de film) durant la crisi post 11-S.

També permeable a l'entorn de crisi actual serà el film *El cavaller fosc: la llegenda reneix*, que plantejarà una potent transformació de Gotham City en una mena de distopia anarquista post revolucionària. Així, en mans de l'antagonista Bane, i a través del terrorisme i del populisme, Gotham esdevé una ciutat-estat aïllada que Batman haurà de recuperar. Els discurs crític, però, és ambigu: per una banda la nova Gotham, capitanejada per Bane, carrega contra els rics i la burgesia d'una forma mortal i radical, esdevenint una mescla entre al terror jacobí de la revolució francesa i el període stalinista, exemples de manual de la horrible desvirtuació del somni utòpic. "(...) la idea que tiene la película del poder del pueblo: farsas judiciales sumarias y ejecuciones de ricos, las calles

⁵¹⁰ Focalitzat en el personatge de Dietrich, presentador d'un programa televisiu que ha d'ocultar la seva homosexualitat. Es nota aquí que el film està produït i guionitzat pels germans Wachowski, molt sensibles a la causa LGBTI.

⁵¹¹ "Jugamos con esa tolerancia tan británica que convierte a los criminales en héroes" Comentari d'Alan Moore a VARGAS, J.J. *Op. Cit.* Pàg. 92

inundadas de crímenes e infamias etc."⁵¹² Així, el que sembla una revolta antisistema en pro d'una nova (i utòpica) Gotham, acabarà esdevenint un veritable malson distòpic que només serà aturat per Batman i un exèrcit format per la (honrada) policia de Gotham. Un Batman que representarà, més que mai, el superpolicia al que tendeix tot superheroi. No oblidem, a més, que malgrat el posat d'outsider i unes sempre declarades bones intencions, Batman és el multimilionari Bruce Wayne, un membre prestigiós de l'estatus quo capitalista que és el que, al cap i a la fi, tornarà a imposar-se a Gotham i és que, com diu Žižek: "Nolan es incapaz de imaginar el autentico poder del fuego"⁵¹³, tornant a la premissa bàsica que situa al superheroi com a personatge que manté el sistema, no permetent mai un canvi real. *El cavaller fosc: la llegenda reneix*, doncs, esdevé probablement el film més distòpic del personatge Batman, però, curiosament, s'allunyarà del Batman anti-sistema del còmic de Miller per convertir-se en un abanderat policial pro-sistema.

La revolució a Gotham, capitanejada per Bane, canalitzava la ira anti-sistema però acabarà convertint-se en una mena de Dictadura del proletariat, una anarquia violenta que Batman aturarà a *El cavaller fosc: la llegenda reneix*.



Còmics posteriors com *The Authority* o *Jupiter Legacy*, sota la batuta del sempre crític Mark Millar, capgiraran aquesta premissa i atacaran amb força el capitalisme, partint de la base de "¿Por qué los supertipos nunca van detrás de los auténticos hijos de puta?"⁵¹⁴. Així, trobarem superherois que decidiran imposar la seva suprema vigilància envers governs corruptes, dictadures diverses i guerres injustes per millorar la societat, imposant utopies d'estil

⁵¹² ŽIŽEK, S. (2014): *Problemas en el paraíso*. Barcelona: Anagrama p. 228.

⁵¹³ ŽIŽEK, S. *Ibidem*. p. 239.

⁵¹⁴ Frase del còmic *The Authority*. (etapa Mark Millar, dibuix de Frank Quitely, Chris Wetson et.al. (Norma editorial. 2011)

Miracleman, i reobrint el debat que situa al superheroi com quelcom més enllà d'un superpolicia del sistema ⁵¹⁵.

2.4.4. La distopia superheròica és ara

Més enllà de la èpica superhumana i dels superpoders, podem trobar un discurs superheròic més proper (i més humà) que critica fortament el present i que converteix la ucronia distòpica superheròica en una qüestió de forta actualitat. Aquest serà el cas de *Misfits*, que es comença a emetre a finals del 2009, inserint-se de ple en la crisi econòmica global i impregnant-se d'un potent pessimisme, d'un "no future" i rebel·lia juvenil justificada. La sèrie serà protagonitzada per un grup de joves inadaptats de Bristol que, mentre efectuen serveis socials com a pena als seus petits delictes (drogues, alcohol, baralles, robatoris...), adquireixen diversos superpoders. Però lluny d'apuntar cap a un discurs èpic i heroic, la sèrie s'apropa més a la tragicomèdia britànica realista, entre un *Skins*⁵¹⁶ i un *Trainspotting*. "A Amèrica quan algú adquireix poders especials es dedica a salvar el món. Jo ho volia fer a menor escala: aquest adolescents esdevenen poderosos, però només volen dur una vida normal"⁵¹⁷. Els protagonistes adolescents de *Misfits*, més que "viure" aventures les "sobreviuen" ja que, sense un objectiu concret i sota la premissa de no voler fer servir els seus poders per ajudar als altres, els personatges simplement reaccionen envers amenaces externes, la majoria d'elles vinculades a altres personatges que també han adquirit poders arrel del mateix fenomen. La sèrie, doncs, es mostra com una potent metàfora dels adolescents sense rumb que només poden aspirar a sobreviure en la societat de crisi actual, qüestionant el fet que una persona amb poders hagi de ser necessàriament un heroi. Tesis que es deixa ben clara des de l'inici de la sèrie amb converses com:

⁵¹⁵ "En parte, hoy en día se repiten muchas de las condiciones de por aquel entonces, ya que la crisis económica del 2008 es muy similar al crack del 29. Pero... ¿Qué pasaría ahora si los superhéroes quisieran hacer algo más que en aquel entonces? ¿Podrían conseguirlo? ¿O solo conseguirían fastidiarlo todo y sería peor cada vez que intenten solucionarlo? ¿Podemos confiar en ellos por completo o no deberíamos?" Entrevista a Mark Millar transcrita a la revista digital sobre còmics Zona Negativa. (<http://www.zonanegativa.com/entrevista-a-mark-millar-hablando-de-jupiters-legacy/>)

⁵¹⁶ *Skins* (E4, 2007-actualment emetent-se)

⁵¹⁷ Entrevista amb Howard Overman

(www.salon.com/entertainment/tv/feature/2011/08/11/the_misfits_interview)

"Curtis: I si se suposa que som superherois?"

Nathan: Superherois? No t'ofenguis, però en quin puto món pot passar una cosa així?"



Delinqüents adolescents inadaptats acabaran adquirint superpoders en una Anglaterra de profunda crisi social a la serie *Misfits*.

La sèrie també farà una dura crítica contra la societat de consum, els mitjans de comunicació i els valors de la joventut actuals, quan els nois esdevenen famosos i formen part d'un espectacle de superpoderosos, amb patrocinadors, merchandasing i mitjans de comunicació, temàtica que remet a còmics com *X-Force / X-Statix*⁵¹⁸, el qual s'apropa a l'univers mutant per fer una sagnant i incisiva crítica a la societat consumista i els mass mèdia del segle XXI. Finalment esmentar que l'humor present a *Misfits* es veurà reforçat en múltiples produccions superheroiques com *Kick Ass: Listo para machacar*⁵¹⁹ (Matthew Vaughn, 2010), *Kick Ass 2: con un par* (2013), *Super* (James Gunn, 2010) o la sèrie *No Heroics* (Ben Gregor, 2008), que en la seva ridiculització, deconstrucció i crítica muti-refèrencial i descaradament postmoderna de la figura superheroica, connecten totalment amb diverses generacions de consumidors d'aventures superheroiques: "Tras la revelacion Lee⁵²⁰ (superheroes somos todos) y la revelación Moore⁵²¹ (todos somos laberintos) llega el momento de (...) preguntarse, en suma, hasta que punto nuestra visión del mundo no ha sido reconfigurada por el consumo sostenido de ficciones

⁵¹⁸ Inicialment la sèrie es deia *X-force* perquè era la remodelació d'un grup pre-existent de Marvel, però el canvi fou tan radical que els editor van decidir posar un nom totalment nou: *X-Statix*. (Guió de Peter Milligan, dibuix de Mike Allred 2002-2004)

⁵¹⁹ Basat en el còmic *Kick Ass* (Mark Millar, Jhon Romita Jr. Icon Comics, 2008) i *Kick Ass 2* (2010)

⁵²⁰ Es refereix a Stan Lee, creador de múltiples superherois a l'editorial Marvel.

⁵²¹ Es refereix a Alan Moore.

superheroicas. Y tambien asumir que el superheroe (o el supervillano) han dejado de ser metáfora e hiperbole para convertirse en el mejor instrumento para hablar de nosotros mismos en el seno de una cultura del narcisismo donde el Yo –en mayúsculas- es el eje de toda comprension del mundo”⁵²²

Un altre exemple d'aquesta distopia que entra al cor (ucrònic-present) del superherois serà la sèrie *Daredevil*, una aparent sèrie d'acció que presentarà múltiples pautes distòpiques. Nascut al 1964, el personatge apareix sota l'empara d'una revolució narrativa; fins a la dècada dels 60, es pot considerar la relació entre present i superherois com merament contextual, els superherois actuen en entorns recognoscibles pel lector, però serveixen només com a simples decorats per les seves aventures. Serà a finals dels anys seixanta quan aquesta relació es transforma, “Sua fae adolescenziale (dagli anni trenta fino agli sessanta) (...) doveva essere riformulato. L'immaginario supereroico è aposto a nuove articolazione drammatiche, allà precarietà del mutamento, all'incertezza, all'incombenza de la morte”⁵²³. Es produirà, doncs, una crisi en el gènere en què el context del present influirà directament en els superherois. Còmics com *Green Lantern-Green Arrow*⁵²⁴, que neix sota la premissa de “¿Qué pasaría si pusiéramos a un superhéroe en un contexto propio de la vida real y tuviera que enfrentarse a problemas propios de la vida real?”⁵²⁵, posaran les drogues, el racisme, els polítics corruptes i tota un reflexió de la (in)utilitat superheròica en primer pla, un relleu que Marvel agafarà amb còmics com la saga *Secret Empire*⁵²⁶ del Capità Amèrica en què es descobrirà que darrera un poderós enemic hi ha amagat el mateix Richard Nixon, o a les pàgines d'*Spiderman*⁵²⁷, que rebrà una petició del Departament de Salut, Educació i Benestar per tractar de forma crua i directa el tema de les drogues a Nova York.

Malgrat originalment el còmic no inclourà aquesta intensitat crítica, ja assentarà unes basses per fer-ho: heroi fràgil, entorn hostil, real i deprimit (el

⁵²² *Películas clave del Cine de Superheroes* (Robin Book, 2011.) comentaris del pròleg de Jordi Costa, pag. 13)

⁵²³ FREZZA, G. (1995): *La machinna del mito tra film e fumetti*. Florencia: La Nuova Italia. p. 176

⁵²⁴ A D.C. comics. Especialment l'etapa del 76 al 87 de Dennis O'Neill i Neal Adams.

⁵²⁵ Pregunta que es va fer el guionista del còmic, narrat per ell mateix a l'introducció de Dennis O'Neil a la re-edició de Planeta del 2006 del comic.

⁵²⁶ (*Secret Empire*, Stan Lee, Jack Kirby, 1966) A *Captain America*, número 175 (juliol 1974).

⁵²⁷ (a "Green Goblin Reborn" *Spiderman* 96-98, Stan Lee, Gil Kane, 1971).

barri la Cuina de l'Infern a Nova York) i una concepció genèrica noir. Ja des de l'origen del personatge, creat al 1964 per Stan Lee i Bill Everett⁵²⁸, Daredevil s'estableix com un heroi de proporcions humanes, amb uns superpoders senzills (en comparació a d'altres superherois) que consisteixen en uns sentits aguditzats per una ceguera química units a un potent entrenament d'agilitat i força. El personatge es mourà en un entorn notablement reduït: el barri de Hells Kitchen, de Nova York, una de les zones més deprimides i de més alta criminalitat de Manhattan. La ciutat esdevindrà un protagonista absolut en la sèrie, una ciutat fosca, plujosa, de llum esmorteïda que accentuarà la potent incursió del gènere noir en la sèrie.

Matt Murdock, advocat de dia i superheroi de nit, intentant arreglar allò que el sistema altament corrupte no li permet. En el procés patirà molt, essent Daredevil un dels superherois més fràgils i humans de la pantalla a la sèrie *Daredevil*.



Una de les particularitats de la sèrie serà la de presentar una interessant complexitat de personatges que giren a l'entorn del barri novaiorquès, que esdevindrà una comunitat distòpica a salvar. Així, el protagonista no és només un justicier amb poders, sinó també un excel·lent advocat que ajuda als més desemparats del sistema i que utilitzarà la força i la nocturnitat (superheròica) només com a (desesperat) recurs per arribar allà on l'injust sistema judicial i el corrupte sistema polític no el permeten arribar. De fet el barri està totalment dominat per una màfia poderosa, rica i globalitzada (japonesos, xinesos i russos

⁵²⁸ Creat junt a personatges com Pantera Negra o El Castigador, on l'editorial Marvel aposta, als anys 60 i 70, per introduir més realisme i cruesa al món superheròic. Encara que les grans inspiracions d'aquesta sèrie provenen del guionista Frank Miller, especialment de dos còmics: *Daredevil Born Again* (Frank Miller, David Mazzucchelli, 1986) i *Daredevil el hombre sin miedo* (Frank Miller, Jhon Romita Jr, 1993-1994)

hi són representats) dirigida pel totpoderós Kingpin, metàfora evident⁵²⁹ de l'enorme poder i perversitat de la classe rica i dirigent en les nostres societats. Un big boss que al principi de la sèrie esdevé un rumor del que no es pot dir ni el nom i que més endavant es donarà a conèixer al món com un entregat i ètic ciutadà anomenat Wilson Fisk, talment com les dues cares del sistema capitalista: o el sistema intangible –d'estil Gran Germà- que sempre està present però ningú veu "la referencia última, la causa ausente, pero que ejerce su papel causal a través de una serie de desplazamientos"⁵³⁰ o la cara amable del sistema, que tanmateix amaga una gran perversitat. Malgrat estar tacat de sang, però, la sèrie no cau en maniqueïsmes, i deixa clar que les intencions de Kinpin/Fisk, talment com les de Daredevil/Murdock, són bones, ja que ambdós busquen el millor per la seva ciutat⁵³¹. Així doncs, més que a l'enfrontament entre un superheroi i un supermalvat, assistirem a la lluita del feble de classe humil, treball honrat i dubtes ètics i morals (Daredevil) envers al fort de classe rica, mafiós i capaç de qualsevol cosa per arribar als seus objectius (Kinpin). El camí no serà fàcil per l'humil Daredevil, que de fet serà constantment apallissat, ferit i donat per mort, mostrant un dels superherois més vulnerables i febles del gènere on no només és físicament derrotat, sinó que també presentarà constants dubtes ètics i morals, farcits de soledat i emotivitat. Daredevil esdevé una mena de Hamlet torturat, compromès a venjar al feble del poder corromput, en una societat ucrònico-present que no funciona i que és clarament distòpica. Un Hamlet amb màscara en un entorn distòpic que bé podria dir allò de "Hi ha alguna cosa que es podreix, a Manhattan?"⁵³²

⁵²⁹ El personatge es un mafiós enorme de 2 metres i 200 Kilograms.

⁵³⁰ ŽIŽEK, S. (2013): *El año que soñamos peligrosamente*. Madrid: Akal. p. 38.

⁵³¹ Ja ho apuntava London a *El Taló de Ferro* parlant del capitalistes: "Pensaban que, como clase, eran los únicos que podían mantener la civilización (...) sin ellos reinaría la anarquía y la humanidad retornaría a la noche primitiva de los tiempos" (*Op. Cit.* p. 257)

⁵³² Frase popularment atribuïda al personatge de Hamlet, però que es expressada per un soldat (a *Hamlet*, William Shakespeare, acte 1, escena IV)

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.5. NEO-DISTOPIA I HUMOR

"La historia se repite dos veces; primero como tragedia despues como farsa"

Karl Marx (*El Dieciocho de brumario de Luis Bonaparte*)

Encara que l' humor no és el tractament narratiu més utilitzat per la distopia, aquest sovint està present en moments en què el gènere pren una especial revolada. De fet, ja hem vist a la primera part d'aquest treball com la mateixa *Utopia* de Moro conté força elements irònics (inspirada en el també to irònic d'Erasme de Rotterdam). Serà especialment amb *Els viatges de Gulliver*, de Jonathan Swift, on la sàtira i el sarcasme s'introduiran a la utopia (primerenca distopia, de fet) reforçant la crítica al sistema que és, al cap i a la fi, l'objectiu final de tota distopia. L' humor en la distopia, doncs, es mourà entre la jocositat absurda i el somriure tràgico-cínic, tot fent palès les contradiccions de l'ésser humà i les grans dificultats que afrontem per construir societats justes.

Dins de les primeres distopies ja hem vist com destaquen algunes obres que incorporen l' humor i la ironia en un context distòpic com a forma de treballar la crítica social, especialment *La guerra de les salamandres*, curiós experiment multi-format que utilitzarà la ironia i el sarcasme per criticar múltiples actituds imperialistes, antropocentristes i feixistes de l'època, i *Els*

Mercaders de l'espai, que no només reafirmarà pautes distòpiques, sinó que convertirà l' humor en perfecte vehicle per a la crítica al capitalisme i al consumisme.

En l'àmbit cinematogràfic serà especialment destacable, als anys 30, la obra de Charles Chaplin *Tiempos Modernos*, inspirada en *Viva la Libertad* de René Clair, ambdues sàtires sobre l'home convertit en màquina industrial, tot portant el capitalisme fordian als seus extrems més absurds. Dues obres pioneres (distòpicament parlant) al cinema, que no tornarà a veure distopies humorístiques rellevants fins als anys 70.

Així, durant la primera edat d'or distòpica dels anys 70, i un cop reconeguda la pàtina irònica del pioner Godard amb *Lemmy contra Alphaville*, l'obra més destacable serà *El Dormilega* de Woody Allen, que esdevé compendi absolut de l'univers distòpic sota una mirada humorística, tot mesclant l'slàpstick amb la ironia reflexiva, tot inspirant-se en obres com *1984* o *Un món Felic*. Un film que, en definitiva, posa de relleu el fet que les pautes genèriques de la distopia ja estaven consolidades entre el públic, un fet que corroboraran anys més tard films com *Brazil*, o *Demolition Man*, obres que permetran continuar la tradició distòpica humorística fins arribar a la neo-distopia, la segona edat d'or distòpica.

2.5.1. Sàtira a la Mcdistopia

Agafant la societat consumista nord-americana com a base, trobarem films i sèries que faran una crítica mordaç de la McDonalització del món⁵³³, atacant frontalment, a través de l'absurd, els mals generats pel neoliberalisme, especialment el Nord-americà.

Un dels films destacables serà *Idiocracy*, dirigit pel creador de la sèrie d'animació *Beavis and Butt-head*, sèrie que, juntament a *South Park* o films com *Dos Ximples molt ximples*, *Algo pasa con Mary* o la saga d'*American Pie*, han estat exponents del subgènere del "gross-out", humor de traç gruixut, escatològic i parauloter representants de l'anomenada "nova comèdia

⁵³³ Terme utilitzat pel sociòleg George Ritzer al seu llibre *McDonalization of Society* (1993)

americana". El film presenta un futur (any 2505) on els idiotes han prosperat⁵³⁴, la societat és un desastre ple d'escombraries, la joventut és estúpidament "cool", i l'obesitat, deguda a una alimentació pèssima, és majoritària. Una societat d'inspiració ciberpunk totalment corporativitzada, on tot (des d'hospitals fins a judicis o plens polítics) es presenta com un gran show farcit de publicitat. En aquest entorn es desperta, després d'anys d'hibernació⁵³⁵ un militar mediocre (Joe) que acabarà esdevenint la persona més llesta del món. El film oferirà un recorregut utopic-Moreà de l'absurditat, on seguirem el protagonista a través d'aquesta societat futura afegint un conflicte; un problema alimentari que destrueix els cultius. El protagonista descobrirà finalment que la mort de les plantacions és causada per l'ús de beguda energètica com a tècnica de regadiu, però les autoritats (representades per un president que és lluitador de lluita lliure i actor porno) no admeten aquest descobriment, ja que la beguda energètica dóna molts llocs de treball, i detenen Joe. Finalment aquest mostrarà, davant d'una omnipresent televisió, que els cultius creixen amb un líquid anomenat aigua (!), esdevenint el nou president i donant pas a una nova era on es fomentarà la cultura i la intel·ligència. El discurs ecològic i la càrrega contra múltiples tòpics de la cultura postmoderna (des de la moda rapera, fins als shows absurds o el menjar escombraria) trobaran en aquesta distopia un vehicle perfecte d'expressió crítica. Un film, en definitiva, que esdevé taller de demolició del neoliberalisme postmodern actual.



Uns Estats Units totalment ximpls i decadents governats pel president Camacho, lluitador de lluita lliure i actor porno. Al film *Idiocracy*.

⁵³⁴ La seqüència inicial, que explica com s'han reproduït més abundantment les classes menys intel·ligents, és especialment aclaridora (i hilarant). Una seqüència que esdevé una posada en imatges de la disgenèsia, o la reproducció de variables genètiques negatives.

⁵³⁵ Despertar-se després d'un somni profund es un tòpic del gènere ja des d'utopies com *El año 2000* de Bellamy o *Noticias de ninguna parte* de Morris, un tòpic, però, que serà posteriorment abandonat per la majoria de distopies, i curiosament recuperat quasi exclusivament per distopies humorístiques (*El Dormilega*, *Futurama* etc.), probablement perquè ha esdevingut un recurs innocent i naïf.

Una altre de les distopies còmiques dels primers 2000 serà *Wall-E*, amb un humor més light i políticament correcte que la provocativa *Idiocracy*, però també crític amb la cultura consumista. El film es dividirà en dues parts ben diferenciades; la primera és una mena d'homenatge neorrealista⁵³⁶/slàpstick, on el protagonista, el robot-escombriaire Wall-E, viu el seu quotidià dia a dia en una Terra de l'any 2115 devastada per les escombraries i abandonada pels éssers humans (el discurs ecològic, aquí, és evident). La segona part del film serà la que presenti múltiples pautes distòpiques, tot mostrant la societat on viuen els humans des de fa 700 anys: una estació espacial lluny de la Terra. La humanitat futura retratada a *Wall-E* serà molt similar a la presentada a *Idiocracy*; éssers humans obesos, incultes, constantment enganxats a tele-pantalles que es mouen en un entorn high-tech ple de publicitat on tot està automatitzat i robotitzat, una mena de centre comercial i balneari utòpic de la postmodernitat. Aquí el protagonista serà el comandant de l'estació espacial el qual rebrà proves de vida a la Terra (proves proporcionades per Eva, robot femenina a la que Wall-E persegueix enamorat) i decidirà tornar-hi. La decisió l'enfrontarà a Auto, robot central de la nau el qual, (exercint d'antagonista a l'estil Hal de *2001: Una Odissea a l'espai*), intentarà impedir-ho⁵³⁷. Finalment el comandant, ajudat pels robots Wall-E i Eva, aconseguirà tornar a la Terra i repoblar-la, una mena de segona oportunitat per a l'ésser humà que tornarà a començar la història intentant no repetir eco-errors anteriors⁵³⁸. El despertar de l'alienat⁵³⁹, la fuga o l'antagonista representant del sistema seran tòpics de la distopia que s'uniran a una forta conscienciació ecològica i una crítica a la McDonalització i l'excés consumista.

⁵³⁶ Em refereixo aquí al neorealisme entès a partir del comentari de Cesare Zavattini (teòric del moviment): "*El film ideal consistiria en 90 minuts de la vida d'un home al qual no li passa res*". La primera part del film (abans de l'aparició del robot Eva) és, precisament, mostrar la vida quotidiana d'un robot escombriaire, seqüències carregades d'una potent melangia postapocalíptica d'estil Ballard per un món destruït.

⁵³⁷ Igual que Hal, el robot Auto té una contraordre directa secreta que preval per sobre de les ordres del capità i que, en aquest cas, anul·la l'ordre de tornar a la Terra encara que es descobreixi vida.

⁵³⁸ La seqüència dels crèdits finals fa un paral·lelisme entre la repoblació gradual de la Terra (foc, agricultura, construcció etc.) i les diferents etapes històriques de la humanitat, expressades, a més, a través dels diferents estils pictòrics de la Història i apuntant cap a una major sensibilitat ecològica.

⁵³⁹ Despertar evident quan, en un moment del film, crida "Yo no quiero sobrevivir, quiero vivir!"

Les comoditats, la tecnologia i el consumisme han convertit als humans en una espècie obesa i passiva a *Wall-E*.



Finalment, i també vinculat al format animat, cal destacar la sèrie *Futurama*, que es comença a emetre al 1999 i s'estén a través de 7 temporades i 140 episodis fins l'any 2013. La sèrie presentarà un futur any 3000 carregat d'elements distòpics que prendran la forma d'irònics i exagerats comentaris al peu sobre la nostra societat Occidental actual, especialment la Nord-americana, a l'estil *Els Simpson*⁵⁴⁰, però, gràcies a l'entorn futurístico-distòpic, augmentant la crítica a través de l'exageració. Així, els diversos personatges de la sèrie es mouran en una societat multicultural i multiracial, carregada de discriminació, racisme, consumisme absurd i corrupció on, entre altres fets:

- El govern unificat de la Terra és essencialment corrupte (en alguns episodis serà fins i tot governat pel cap de Richard Nixon⁵⁴¹)
- Corporacions sense escrúpols (com Monsanto) tenen un control absolut sobre l'engranatge capitalista-consumista de la societat.
- Els robots i els mutants són considerats ciutadans de segona classe, els primers treballadors maltractats que reivindicaran sovint els seus drets, els segons malvivint a les clavegueres de la ciutat.
- Els nous contactes extraterrestres dels humans (fets a través d'una Federació que parodia la sèrie *Star Trek*) són maldestres i efectuats sota una clara aproximació imperialista i antropocèntrica.

⁵⁴⁰ *Futurama*, de fet, està creada pel mateix equip creatiu de *Els Simpson*, amb el dibuixant, guionista i productor Matt Groening al capdavant.

⁵⁴¹ La sèrie utilitza el recurs de mostrar múltiples personatges del nostre present i del passat tot considerant que molts d'ells encara viuen en forma de "caps flotants", embalsamats en urnes de vidres.

En resum, la sèrie incorpora un estil ciberpunk (grans corporacions, consumisme, ciutat multiculturals, robots etc.) carregat d'una enèrgica crítica a la societat capitalista occidental. Cal destacar, també, que els seus dos protagonistes principals esdevindran, talment com un Homer Simpson, un compendi del pitjor de les actituds occidentals del nostre present. Per una banda Fry, humà provinent del passat que desperta després d'una accidental congelació al futur, un personatge d'intel·ligència limitada, innocentot, mandrós i consumista compulsiu; per l'altre el seu amic Bender, un robot prepotent, egoista, lladre, malgastador, ludòpata i faldiller. Ambdós representants d'un futur de l'any 3000 que si no fos pel seu format animat, els colors llampants i la potent càrrega còmica i absurda de la sèrie, seria clarament un horrible futur distòpic on habitar.



Futurama: sèrie que es mou en un futur de caire ciberpunk des d'una mirada d'humor negre i ironia constant.

2.5.2. Distopies de la (no) innocència

En contrasta amb l'estil de crítica humorística directe de *Futurama*, *Wall-E* o *Idiocracy*, que, com hem dit, s'esmeren especialment amb el modus de vida americà, trobarem altres distopies que utilitzaran un humor més subtil, d'aparença innocent, però també carregat de crítica social. En aquest cas, a més, dirigit per dos directors/autors amb un potent i marcat estil que s'apropa a l'humor de formes molt particulars: Wes Anderson i Alexander Payne.

Anderson dirigirà *Isla De Perros*, faula animada impregnada dels trets bàsics de l'autor: la seva habitual hiper-obsessió per la simetria, el cuidat

cromatisme i un humor directe, sec i tallant⁵⁴². El film presenta un futur proper ubicat al Japó, on els gossos són perseguits i exiliats a una illa d'escombraries i on un govern dictatorial i conspiratori pro-gats planeja la seva eliminació. La curiositat del film rau especialment en que els protagonistes del film són, de forma absoluta, els gossos, un fet que es materialitza des de diverses opcions narratives, des de doblar exclusivament la veus dels gossos⁵⁴³, fins a seguir l'aventura només des del seu punt de vista. De fet es podria dir que la distopia és essencialment cànida, ja que la societat japonesa sense gossos és aparentment harmònica. El film, però, incorporarà un seguit de fets propers a la distopia que mouran a l'acció distòpica: el descobriment d'una conspiració per eliminar els gossos, la creació d'un grup de resistència anomenat pro-dogs, i la figura "messiànica" que ajudarà al món cànid a retornar al món humà, un nebot del dictador anomenat Atari amant dels gossos. A *Isla de Perros* els gossos representen, doncs, el "factor omelas" distòpic, el vector injust que converteix l'aparent utopia japonesa en una evident distopia. Una utopia, però, que com dèiem, es farà cada cop més evidentment distòpica en descobrir una conspiració anti-gossos per parts de les elits del poder (totes elles fervoroses amants dels gats) que, com a govern dictatorial manipularà els mitjans de comunicació, farà servir la força policial i eliminarà sense contemplacions a qualsevol opositor que s'oposi a la política anti-gossos del govern.



Sota el seu estilisme i humor *Isla de Perros* amaga una profunda distopia on les víctimes són els gossos abandonats en una immensa illa de deixalles.

⁵⁴² Obsessions presents a films com *Los Tenenbaums, una familia de genios* (2001) *Life aquatic* (2004) o *Gran hotel Budapest* (2014) i en el seu altre film d'animació *Fantastico Mr. Fox* (2009)

⁵⁴³ Les veus humanes resten subtítulades, traduïdes per un intèrpret o directament no es tradueixen, fent que sovint ens sentim com els gossos, que no entenen la veu humana.

Finalment, però, la veritat serà descoberta, la injustícia abolida i els gossos retornaran a la societat humana, uns animals que representen, al film d'Anderson, la noblesa i la bondat que els humans perdem en les nostres distopies. Com va dir Gandhi "La grandesa i el progrés moral d'una nació es mesura per com tracta als seus animals".

Per la seva banda, Alexander Payne, director humanista representant d'un estil de comèdia dramàtica, propera, dura i tendre a l'hora⁵⁴⁴, s'inclinarà per primer cop cap a l'entorn distòpic per efectuar el seu film més crític socialment: *Una vida a lo grande*, on la humanitat pot refugiar-se en un entorn utòpic a través d'una radical miniaturització, a fi de bé de preservar la humanitat i optimitzar les reserves alimentàries i energètiques. Però l'aparent utopia de Payne, presentada com un entorn de luxe, festes i multiculturalitat en el que els humans miniaturitzats viuen cupularment segurs, amaga una fonamental desigualtat de classes on, al cap i a la fi, l'entorn idíl·lic només pot ser gaudit per aquells que s'ho poden pagar, mentre d'altres, la majoria immigrants llatinoamericans i asiàtics, viuen miniaturitzats a les afores de les zones residencials riques, en pèssimes condicions. Així, contrastant amb els moments d'humor (la majoria basats en els sorprenent xoc de mides entre humans i objectes), Payne ofereix una potent crítica a un capitalisme que tot ho impregna i que crea enormes desigualtats socials, fins hi tot en una utopia en miniatura ecològicament ben intencionada. I es que el film apunta a que els desastres del capitalisme global són molt profunds, tant ecològica com socialment, i la solució de la miniaturització no només és insuficient a nivell ecològic, sinó totalment inútil a nivell social.

L'aparent utopia de la miniaturització, amb curioses imatges de contrast de mides, amagarà també desigualtats socials, tal i com descobrirà el protagonista d' *Una vida a lo grande*.



⁵⁴⁴ Especialment destacables són els films *Entre copas* (2004) o *Los descendientes* (2011)

2.5.3. Absurditat tràgica i intimitsta.

Seguint amb cinema d'autor humorístic, però anant un pas més enllà de les propostes de Payne i Anderson, cal remarcar el film *Llagosta*, del grec Yorgos Lanthimos, una distopia que accentuarà encara més el tint tràgic, tot movent-se en terrenys indefinits, inestables, i irreverents, adjectius molt apropiats per definir l'autor grec, en una ficció carregada d'un desconcertant surrealisme melancòlic, crític, i pessimista, però a l'hora tintat d'un punyent i absurd humor negre, marques reiteratives en l'imaginari de Lanthimos. De fet el personal cinema de l'autor grec s'apropa també, en anteriors treballs, a una mena de submón del distòpic; a *Canino* l'autor presenta les perversions educatives d'una família aïllada del món on, especialment a través de la manipulació de llenguatge, som testimonis d'una micro-distopia opressiva de control carregada d'humor negre. Per altre banda a *Alps* presenta una societat alterada que admet la inclusió d'un grup dedicat a substituir als difunts per alleugerar la soledat. Al seus films Lanthimos, més que introduir un element distòpic, el que fa és provocar petites alteracions que fan aflorar la distopia del nostre món, observat sota una mirada freda (plans distanciats, estàtics, d'estil Haneke), però acompanyats també d'un absurd humor negre que recorda al director suec Roy Andersson⁵⁴⁵, ambdós representants d'aquesta post comèdia que Jordi Costa defineix com: "el bochorno, la vergüenza ajena, la incomodidad, el tenso silencio, el sudor frío"⁵⁴⁶. A *Llagosta*, al contrari que a *Canino* o *Alps*, el discurs distòpic es fa molt més evident, sense trair el personal estil del director grec. El film presenta una societat on esta prohibit viure sense parella i aquells que no en tenen són enviats a centre especials (una mena d'hotels) per trobar-ne una. Qui no s'emparella en un temps determinat és convertit en un animal a escollir (el protagonista, David, triarà una llagosta, d'aquí el títol del film). David, personatge inexpressiu i emocionalment inestable, passarà els dies a l'hotel amb el seu gos (que de fet és el seu germà convertit en animal), tot intentant establir relacions per acabar trobant la parella ideal, mentre dediquen el temps lliure a caçar persones antisistema pels boscos dels voltants. De fet el

⁵⁴⁵ Especialment la seva anomenada trilogia existencial: *Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) *La comedia de la vida* (*Du levande*, 2007) i *Canciones del segundo piso* (*Sånger från andra våningen*, 2000)

⁵⁴⁶ COSTA, J. (2010): "La (im)posibilidad de una risa" p. 20. a *Op. Cit.*

film s'acabarà dividint en dues parts ben diferenciades a partir de l'entorn on es mou el protagonista: l'hotel i el bosc. L'hotel representarà l'entorn més institucional, un entorn d'austeritat minimalista, a l'hora que carregat d'una intensa claustrofòbia, fruit de la pressió constant a la que estan sotmesos els seus "clients" per trobar parella (si tarden més del previst, recordem, seran convertits en animals). Aquesta pressió sovint recorda entorns surrealistes com els d'un Buñuel a *El angel exterminador*, i, en general, als universos distòpics de societats aïllades i controlades, on la manca d'emocions i de llibertat són constants i on també s'estableixen càstigs punitius (al film la masturbació es castiga ficant les mans a una torradora, per exemple). Talment com a molts films distòpics, serà una alliberació emocional el que farà reaccionar al protagonista; en aquest cas el fet que li matin el gos=germà, fet que el conduirà a fugir de l'hotel i unir-se als dissidents, humans no aparellats que viuen exiliats als boscos.

Aquí comença una segona part del film on sortim d'un opressiu interior per anar a trobar un opressiu exterior. I és que, al contrari de l'alliberament que l'exterior desperta en moltes ficcions distòpiques, Lanthimos no caurà en la ingenuïtat i, apropiant-se de la filosofia escèptica ja apuntada per Allen a *El dormilega*, veurà la impossibilitat de ser feliç arreu. Així, la dissidència es presenta, per radical contrast, tant autoritària i distòpica com l'hotel institucional, prohibint totalment les relacions íntimes i on no es permet ni tan sols ballar en parella. L'escena en que tots ballen individualment en el més absolut dels silencis (ja que cadascú escolta la seva pròpia música amb auriculars) subratlla l'absurd d'una individualitat de màxims que esdevé també distòpica. En aquest entorn també sufocant (aquí la mare natura no dóna espais per la redempció) el protagonista establirà relacions amb una noia, obrint un espai per a l'esperança a través de l'amor, una opció temàtica recurrent en el món distòpic on la noia esdevé un element alliberador clau pel protagonista. La tergiversació absurda adquireix aquí un joc estrany: on s'havia d'aconseguir parella el protagonista no en trobava, quan no es pot estar en parella, troba l'amor, i a més en les seves visites a la ciutat (que esdevé una extensió distòpica de l'hotel on tothom ha de viure aparellat i en aparent felicitat), els dissidents (terroristes buscats) han de fer veure que són parella per passar desapercebuts, fet que els protagonistes aprofiten per tenir les seves relacions més íntimes. El

despropòsit de màscares i ocultacions quedarà al descobert quan una de les caps dels dissidents els descobreix, tot deixant a la noia cega com a càstig. Ambdós, però, assassinaran a la líder i fugiran a la ciutat per començar una nova vida. Però la sàtira corrosiva de Lanthimos no caurà en l'optimisme i es submergirà encara més en les ombres de l'absurd, en una seqüència final on, ja dins la seguretat d'un restaurant, la noia li demanarà al protagonista que es quedi cec com ella, una mena de sacrifici d'amor definitiu. Ell ho intentarà, però finalment abandonarà la noia, un final tragicòmic de l'absurd que recorda especialment l'imaginari del Beckett de *Tot esperant Godot*, quan presenta dos personatges (Didi i Gogo) que, com els protagonistes de *Llagosta*, volen marxar, però no poden, perquè esperen a Godot, o sigui, l'excusa indefinida d'una postmodernitat que impedeix l'acció. O també els paral·lelismes amb els personatges de Pozzo i Lucky, (també de l'obra de Beckett) que es tornen cec i mut, respectivament, talment com els dos protagonistes: la noia cega i ell emocionalment mut. El pla estàtic de la noia, cega i sola esperant al seu amant que mai arribarà esdevé una condensació d'aquesta poesia, tendra, freda i absurda que és *Llagosta*, tragicomèdia existencialista distòpica de la comunicació exemple d'aquesta (im)possibilitat de riure de la postmodernitat que s'introdueix, també, en la distopia: "Todo este nuevo espacio global, tan sumamente desmoralizador y deprimente, constituye precisamente el "momento de la verdad" del postmodernismo. Lo sumblime postmoderno"⁵⁴⁷.



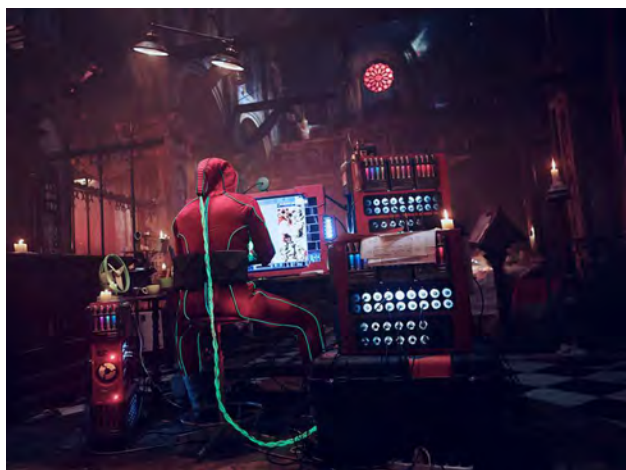
El protagonista de *Llagosta* sota la pressió social de trobar parella o convertir-se en un animal (al fons de la imatge el seu germà) a la faula distòpica carregada de tristor i impotència que és *Llagosta*.

No oblidem que Lanthimos sorgeix d'una Grècia en crisi, exhausta de capitalisme, on, talment com a *Llagosta*, es fa difícil (si no impossible) trobar una alternativa social optimista. El director grec, però, en comptes d'optar pel

⁵⁴⁷ JAMESON, F. *El postmodernismo... Op. Cit.* p. 109.

drama més evident, prefereix exagerar els comportaments humans i socials establint una austera sàtira corrosiva distòpica.

També carregada d'absurditat tràgica i crisi socio-existencial tenim *The Zero Theorem*, nova proposta distòpica de Gilliam des del seu *Brazil* on es presenta, de nou, un entorn futurista visualment potent, que juga amb la mescla del kitsch modern (amb publicitat absurda com "L'església de Batman") i el barroquisme atrotinat (el protagonista viu en una església abandonada on la pica baptismal fa les funcions de fregaplats i Jesús, a la creu, llueix una videocàmera en comptes de cap). El film està protagonitzat per un científic estrany i solitari immers en una crisi existencial que busca la solució a un teorema impossible. Si *Brazil* fou la distopia clàssica de Gilliam, aquesta n'és l'aproximació post-ciberpunk, essent la realitat virtual, entesa aquí com la fugida surrealista a un món millor, un dels factors claus del film. En el procés, Gilliam també criticarà el sistema, des de l'ús absurd de la tecnologia, a la vinculació dels empresaris/elits amb els diners i el caos. A Gilliam, però, finalment el que li interessa és aprofundir en personatges estranys i inadaptats, "frikis" o en paraules d'Imbert "borderlines" ("es un sujeto en ruptura con el sistema, desintegrado, a la deriva"⁵⁴⁸), personatges que es mouen en entorns socials que els superen i que, sovint, són distòpics.



The Zero Theorem bascula entre l'absurditat surrealista, el ciberpunk més radical i l'intimisme romàntic amb crítica social, en un film protagonitzat per un inadaptat geni computacional.

⁵⁴⁸ IMBERT, G. *Cine e imaginarios sociales*. Op. Cit. p. 266. Aquest tipus de personatges han protagonitzat la majoria de la obra de Gilliam: *Les aventures del baró Munchausen* (1988), *12 monos* (1995) o *Tideland* (2005) i, fora del fantàstic, *El rei pescador* (1991), o *Por i fàstic a las Vegas* (1998). Personatges que sempre apunten a un dels seus herois de ficció predilectes: el Quixot, del que n'ha fet una versió molt particular a *El hombre que mató a Don Quijote* (2018).

Finalment, inclosa dins d'una tràgica absurditat envernissada de comèdia cal esmentar el film *¡Olvidate de mí!*, una història sense especificitat temporal (a nivell de disseny artístic i decorats, és, de fet, un present) en què apareix una tècnica mèdica que permet esborrar la memòria a plaer (el novum del film que permet emmarcar-lo dins la ciència-ficció). El film se centra en la relació dels protagonistes, Joel i Clementine, que establiran un joc d'amor-odi, de desenganys i retrobaments a partir dels constants esborrats de memòria i re-enamoraments que patiran. El film, filmat amb la personal posada en escena de Michel Gondry (un mena de surrealisme fet a mà i coreografia de la imaginació)⁵⁴⁹, esdevé una història d'amor mesclada pertorbadorament amb els (des)enganys de la memòria, tema clau, com hem vist, de la ciència-ficció a partir dels anys 80. Al film no hi ha crítica social, ni intents de transformació social, però la força de la distopia batega de fons, oferint una societat on es permet oblidar a través de la ciència (ficció). Un oblit que esdevé fugida d'una realitat (distòpica, postmoderna, buida) insuportable i que només en l'amor (descarregat d'èpica i de promeses) ofereix un bri d'esperança.

El protagonista de *¡Olvidate de Mi!* intentarà oblidar constantment una relació amorosa en un film que es mou entre l'absurd i el romàntic, amb un rerefons tecnològic.



És interessant constatar com el film de Gondry esdevé la màxima expressió d'un eix temàtic que recorre també els films distòpics d'autors com Gilliam, Lanthimos, Payne i Anderson: la recerca d'un intimisme humorístico-tràgic en un entorn distòpic, on la societat externa esdevé l'entorn opressiu en que viuen uns personatges en crisi existencial que intentaran trobar, en l'amor,

⁵⁴⁹ Un director que fa de l'intimisme i les crisis amoroses envoltades de posades en escena imaginatives i delirants el seu segell personal, amb films com *Human Nature* (2001), *La ciencia del Sueño* (2006) o *La Espuma de los días* (2013)

una mena de sentit a un tot absurd. Un intimisme emocional hereu de films pioners en utilitzar la ciència ficció com a context per a la introspecció existencial com *La Jetée*, de Chris Marker, o *Solaris* d'Andrei Tarkovsky i agermanat amb films com *Her*, o sèries com *The Leftovers*, però que afegeix a la formula l'humor, ingredient que permet que el contrast emocional amb la reflexió tràgica sigui, en alguns moments més digerible, i en d'altres més colpidor. Així l'amor es present a *The Zero Teorem* a través del patètic amor que sent el protagonista, Qohen, envers una stripper femme fatale anomenada Bainsley; a *Llagosta* a través de la difícil i emocionalment frustrada relació entre David i la dona miop; a *Una vida a lo grande* a través de la redemptora relació entre el caucàsic protagonista, Paul, i la marginada i coixa asiàtica, Ngoc i també, a nivell animal, a *Isla de Perros*, on el gos protagonista, Chief, retroba l'amor cap als humans fidelitzant-se amb el nen protagonista. Sembla, doncs, que aquestes mirades autorials a la distopia reforcen i ressalten l'amor com a eix consubstancial del gènere (un tòpic ben present, com hem vist, en múltiples ficcions distòpiques⁵⁵⁰) unint-lo a l'absurditat tràgica de l'humor i als entorns distòpics també carregats d'absurda injustícia. Un triple triangle de l'absurd (amor-humor-distopia) que esdevé força tràgica en els originals apropaments de diversos autors a les noves distopies, que reforçaran un enfocament intimista, emocional i personal en detriment d'una mirada èpica i socio-coral, i on preferiran mostrar les conseqüències personals i les inquietuds emocionals que generen les distopies més que mostrar l'entramat socio-polític que les envolta: "El cine de ciencia ficcion ya no escenifica solo la soledad del hombre frente a la inmensidad del cosmos sino que devuelve al hombre a sí mismo, a su propia condiciones existencial, a su soledad intrínseca"⁵⁵¹. Una opció intimista que esdevé una opció generalitzada en les noves distopies i que ha trobat en l'humor, i la personal autoria d'alguns directors, un àmbit particularment idoni on, davant del dolor inevitable generat per la crisi posmoderna, la millor opció sigui el somriure. Ja ho apuntava Nietzsche: "L'home és l'únic animal que pateix tan intensament que s'ha hagut d'inventar el riure".

⁵⁵⁰ Ens referim aquí de nou a l'anàlisi de les distopies com a hereves d'un llegat romàntic. Veure primera part d'aquesta tesi i de nou l'article de SCHÄFER, M. (1979) "The rise and fall of antiutopia: Utopia, Gotic Romance, Dystopia" a *Science Fiction Studies*. número 19, vol. 6, part 3.

⁵⁵¹ IMBERT, G. *Crisis de valores... Op. Cit.* p. 78.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.6. SHOW, MEDIA I JOCS DISTÒPICS

“La televisió és el soma d'*Un món feliç*. Resulta que el Gran Germà és en Tortell Poltrona”

Neil Postman (*Divertim-nos fins a morir*)

La comunicació de masses és una eina bàsica en molts universos distòpics, especialment treballant a dos nivells:

- 1- Adoctrinament directe: Propaganda, ordres, escolarització sistèmica.
- 2- Adoctrinament indirecte: Entreteniments, shows, esdeveniments esportius.

Més enllà de la òbvia doctrina directe, on el poder indica conductes i pautes a seguir, l'opció de la comunicació indirecta serà especialment rellevant i interessant en moltes ficcions distòpiques, que aprofitaran per efectuar una crítica als nostres mitjans de comunicació (especialment el televisiu i les noves xarxes) i d'una programació que es mou entre l'anestèsia intel·lectual i la catàrtica violència amb l'objectiu de somatitzar les masses d'una necessària capacitat crítica envers el sistema (capitalista/distòpic) que els envolta: "la tecnologia de la pantalla serà la condició de la existencia de un control panóptico total que oscilará entre el espectáculo sanguinolento y el

teleconcurso."⁵⁵² Shows per les masses que, talment com espectacles de gladiadors romans, serveixen per mantenir entretinguda una població que no es qüestiona, així, l'imperi despòtic que els governa; un "panem et circenses"⁵⁵³ distòpic en que adoctrinament indirecte i entreteniment van units de la mà: "¿Se puede realmente diferenciar entre los medios de comunicación de masas como instrumentos de información y diversión, y como medios de manipulación y adoctrinamiento?"⁵⁵⁴.

Així, en un món més multi-pantalla que mai i totalment inserit en un entorn xarxa, la nova distopia seguirà criticant els continguts d'una programació al servei de la distopia.

2.6.1. **Let me entertain-you.**

Seguint la tornada de la cançó de Robbie Williams⁵⁵⁵, el sistema distòpic utilitzarà molt sovint el recurs de l'entreteniment per convertir els seus ciutadans en una massa contenta però dòcil, oferint una programació d'encefalograma pla i sense cap obertura al pensament crític.

Així, sota la principal influència d'*Un Món feliç*⁵⁵⁶, pionera en destacar la importància de l'entreteniment com a forma de control, i *Fahrenheit 451*, que relacionarà directament l'antagonisme cultural existent entre els llibres i la televisió, apareixeràn ficcions distòpiques que assentaràn les bases de les distopies vinculades al mitjà televisiu i a l'esport violent. Una de les pioneres serà *The Year of the Sex Olympics* (1968), TV movie capaç de criticar des de la programació eròtica festiva, fins l'humor simplista i especialment el format reality, en la forma de la retransmissió constant d'una família que habita en una illa i que ha de fugir d'un psicòpata. També el film *Rollerball* (1975) serà rellevant, presentant una distopia que aprofundeix en la figura de l'esportista

⁵⁵² LYON, D. (1994): *El Ojo electrónico*. Madrid: Alianza. Citat a DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. *El sueño de la visión...Op cit.* p. 153.

⁵⁵³ Pa i circ. Expressió del poeta romà Juvenal, inclosa a les seves *Sàtires*, per referir-se a la pèrdua d'interès polític de la ciutadania romana, només pendent de tenir la panxa plena i entreteniment disponible.

⁵⁵⁴ MARCUSE, H. (1972): *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral. p. 8.

⁵⁵⁵ "Deixa'm entretenir-te": de la cançó del mateix nom inclosa a l'àlbum *Life thru a Lens* (1997)

⁵⁵⁶ "Siete horas y media de un trabajo leve y muy llevadero, y luego la ración de soma y deportes sin trabas y el cine sensible. ¿Qué más pueden pedir?" *Un mundo feliz* (1962). Aldous Huxley. Barcelona: Circulo de Lectores. p. 223.

manipulat i de l'esport ultraviolent com a entreteniment catàrtic de les masses. Així, les distopies del segle XXI continuaran l'herència d'aquestes ficcions distòpiques que inclouen, com a eix temàtic, una mirada crítica al mitjà audiovisual, convertit en eina perversa d'entreteniment massiu que esdevindrà, massa sovint, aliada d'una distopia capitalista descarnada "el capital acapara el ocio que posibilitaria una actividad sin finalidad (por tanto, libre) y transforma al hombre en capital"⁵⁵⁷

Vinculat al concepte "reality" de *The Year of The sex olímpics* trobarem la imprescindible *El show de Truman*, un film que arremet directament contra els límits ètics del "reality" televisiu, capaços de crear un món fictici on viu un personatge que no sap que és gravat les vint-i-quatre hores del dia. El film de Weir dialoga de forma directe amb programes com *Gran Hermano* (creat un any abans del film) i, més enllà, amb una societat multi-pantalla capaç de gravar sense cap límit la vida privada de les persones. El film de Weir inclou múltiples elements distòpics clàssics: el protagonista, Truman, pensa que viu en un món utòpic i perfecte, un complex decorat que idealitza l'estètica i el modus de vida nord-americà dels anys 50, talment com farà també *Pleasantville*, film del mateix any que introdueix dos joves dels anys 90 en una sèrie televisiva dels anys 50 que resultarà ser una falsa comunitat distòpica. Seguint les pautes distòpiques del film de Weir, Truman descobrirà la falsa utopia i en voldrà fugir⁵⁵⁸, essent ajudat externament per un grup de persones contraries al "reality" (l'equivalent als antisistema de les distopies clàssiques). De nou es posa en contraposició el xoc entre la felicitat del protagonista (que viu en un món fet a la seva mida) i la llibertat individual (que es materialitza especialment en el seu desig de viatjar). En el seu acte de rebel·lió televisat, Truman s'enfrontarà al seu particular "Big Brother": Christoff⁵⁵⁹, que finalment tallarà l'emissió del programa, assumint la seva derrota enfront Truman, que fugirà a la realitat. La

⁵⁵⁷ BROX, O (2017) "Filosofia y distopia" p. 24 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁵⁵⁸ Un dels esperons que "obre els ulls" al protagonista és l'amor a una noia, a la qual van forçar a abandonar el programa (i a Truman) per la seva rebel·lia. Tots ells (amor, noia rebel, fugida) tòpics, com hem vist, de la distopia.

⁵⁵⁹ Mostra evident del ja esmentat enfrontament mítico-freudià de l'heroi envers el pare: Christoff, director del programa des que Truman és un nadó, se l'estima com un fill, tot intentant-lo preservar del cruel exterior. Curiosament Ed Harris interpretarà un personatge similar (ogre-tirà distòpic de caire paternalista) al film *Trencaneu*.

seqüència final del film, però, es especialment cínica envers l'aparentment transcendental aventura de Truman, observada i viscuda amb emoció i alegria per milions d'espectadors, un final que acabarà amb una pantalla en blanc i una parella d'espectadors preguntant: "que més donen?" mentre canvien de canal. I és que Weir no oblida que, malgrat haver estat un programa reeixit i rellevant, el programa *El Show de Truman* no canviarà el món dels espectadors, ja que no és res més que una opció en una graella televisiva d'entreteniment consumista, i que, com deien els Queen: *The show must go on*⁵⁶⁰.



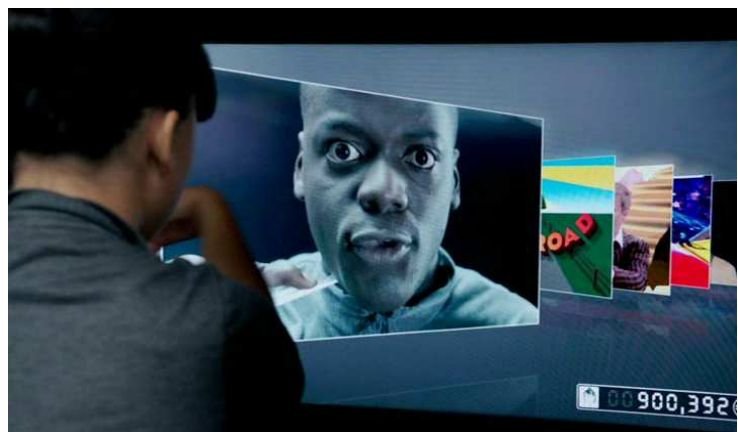
El film *El Show de Truman* portava a l'extrem el concepte de Telerrealitat (molt de moda a finals dels anys 90) en un rigorós i malaltís directe 24 hores que esdevé pura distopia.

Black Mirror, una de les ficcions distòpica seriada més influent d'aquesta segona edat d'or distòpica, recollirà especialment la llavor crítica als mitjans com a eines distòpiques. Un dels exemples més destacats serà l'episodi *15 millones de méritos*, que presenta una societat on les persones viuen constantment monitoritzades, entretenint-se amb avatars virtuals mentre pedalen bicicletes per donar energia al sistema mentre consumeixen un audiovisual escombraria format exclusivament per "realities" que humilien els grassos (persones que no contribueixen a pedalar), pornografia, i concursos de talents. En aquest entorn de buidor multipantalla el protagonista, Bing, trobarà una mica de sentit a través d'una noia de dolça veu anomenada Abi (de nou el tòpic de l'amor com a despertar). Bing gastarà tots els seus estalvis per donar a Abi accés al concurs de talents i l'opció de ser una popular cantant, però el concurs finalment la convertirà en una actriu porno. Bing, en un acte de rebel·lia final, accedirà al concurs per revelar, en directe, les perversions del sistema, mentre amenaça d'immolar-se apropant-se un vidre a la jugular. Lluny de transformar el sistema, però, aquest l'assimilarà: Bing rebrà un espai

⁵⁶⁰ De la cançó homònima inclosa dins l'àlbum *Innuendo* (1991)

setmanal per denunciar el que vulgui en directe (amb vidre al coll i posició amenaçant inclosa) tot perpetuant la farsa perversa del show televisiu. Jordi Costa destacarà que, amb aquest episodi, ens trobem enfront de "la última palabra en distopías para la era de la Pantalla Global: una pesadilla hipermediática, donde el éxito consiste en convertirse en un triunfiteo, el fracaso tiene forma de concurso cruel y la normalidad es un juego de la Wii mutado en pesadilla de consumo compulsivo"⁵⁶¹.

Un acte de denúncia i rebel·lia autèntica acabarà finalment absorbida pel sistema i esdevenint una paròdia mediàtica a l'episodi més futurista de *Black Mirror*: 15 millones de mèritos.



Sense sortir de *Black Mirror*, i centrant-se en la capacitat del mitjà audiovisual en convertir-ho tot en un show insubstancial, cal destacar l'episodi *El himno nacional*, que converteix la humiliació d'un polític en espectacle de masses, tot obligant a un ministre a fornicar amb un porc en rigorós directe, en un espectacle celebrat (i promogut) per les masses. L'episodi comença quan un misteriós segrestador planteja un extravagant ultimàtum al primer ministre britànic: o realitza sexe en directe amb una truja o assassina la princesa reial. El que sembla una broma començarà a perfilar-se com a possible gràcies, especialment, a una desenfrenada pressió dels mitjans de comunicació, tant els convencionals com els digitals, que a través d'enquestes, debats, piulades i "likes", i sumant-se a l'hipòcrita i mediatitzat joc de la política, acabaran forçant al primer ministre a realitzar la denigrant acció de fornicar-se el porc en directe, acompanyat d'un immens (i morbós) suport social. Les reaccions del públic, convertint Anglaterra en un desert al tancar-se tothom a les seves llars a

⁵⁶¹ COSTA, J. (19 abril 2012): "Famèlica ficción" *El País Digital*.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/19/actualidad/1334855235_423911.html.

visionar l'espectacle, són tota una declaració d'intencions: de l'emoció inicial, a les cares de repugnància i estupefacció, on s'endevina el penediment d'una massa de televidents i usuaris tecnològics que han instigat aquests show denigrant. De fet, l'episodi encara té un gir pervers al descobrir-se que tot ha estat obra d'un artista audiovisual confabulat amb la princesa⁵⁶². El final, com sempre en mans de Brooker, és amarg ja que el primer ministre, després de la seva repugnant (a l'hora que heroica) acció, esdevé reescollit, però pagarà un alt preu; la nova primera dama és incapaç de mirar-lo a la cara. I és que el joc de la política unit a l'era de la immediatesa en xarxa i la multi-pantalla no pot tenir un final feliç i sí un final carregat de dubtes ètics i morals que apunten directament als mitjans de comunicació.



La població, en gran part instigadora (via xarxes) de la fornicació porcina del ministre, s'adona finalment de l'acte denigrant del que han estat còmplices a *Black Mirror: El himno nacional*.

La sèrie tornarà a carregar contra el fet de convertir la societat i la política en un vulgar show amb *El momento Waldo*, centrant-se aquí en la creació específica d'un programa televisiu. El protagonista de l'episodi és Daniel, un comediant que dona vida a un ós virtual sarcàstic i cínic anomenat Waldo, estrella d'un programa televisiu. El ninot virtual acabarà presentant-se a les eleccions britàniques, fet que no només tindrà implicacions en el mateix Daniel (un personatge tímid i frustrat que es torna sarcàstic i agressiu quan és "converteix" en Waldo, en una mena de Dr. Jekyll i Mr. Hyde de les noves tecnologies⁵⁶³), sinó també en una societat supèrflua que és pren poc seriosament la política i on, de fet, els mateixos polítics esdevenen espectacle,

⁵⁶² És interessant com, a més de criticar els mitjans, Brooker apunta aquí el debat dels límits ètics de l'art, un debat amb molts punts de confluència amb els límits ètics de l'audiovisual.

⁵⁶³ "La identidad virtual que me construyo puede ser más 'yo mismo' que mi personalidad en la vida real (...) ya que saca aspectos de mí mismo que nunca me atrevería a admitir en la vida real." ŽIŽEK, S. *Lacrimae rerum. Op. Cit.* p. 227.

tendència que troba en la realitat exemples diversos; des de l'actor Ronald Reagan (president dels Estats Units del 1981 al 89) l'actriu porno Cicciolina (diputada italiana del 1987 al 1992), o els més recents Beppe Grillo (humorista italià fundador del partit 5 estrelles italià) Volódimir Zelenski (també humorista actual president d'Ucraïna) i especialment Donald Trump (Actual president dels Estats Units, magnat de la comunicació i presentador durant catorze anys del programa televisiu *The Apprentice*⁵⁶⁴). Tornant a *El momento Waldo*, Daniel, finalment, es rebel·larà contra aquest joc de dobles personalitats i espectacle polític patètic, però això no marcarà cap diferència; Waldo seguirà funcionant manipulat sota el control d'una altra persona (ningú s'adonarà del canvi) i de fet es presentarà a les eleccions a nivell nacional. *The show must go on*, i que quedi clar que la política, ens diu Brooker, és un producte televisiu més: “todo destello político ha desaparecido, solamente queda la ficción de un universo político.”⁵⁶⁵



L'os digital Waldo, convertit en candidat, convertirà un debat polític en simple espectacle d'humor efectuant una potent crítica dels límits entre política i show a l'episodi de *Black Mirror: El momento Waldo*.

2.6.2. El circ de la violència

Seguint la lògica freudiana dels gladiadors, on la violència contemplada ajuda a la catarsi d'un malestar intern derivat de ser ciutadà d'una societat injusta, la tendència majoritària de l'entreteniment distòpic abraçarà la violència com a forma d'expressió. Aquí no només es recollirà l'herència de films com *Rollerball* o també *La cursa de la mort*, films del anys 70 emparat sota una

⁵⁶⁴ Per no mencionar altres polítics productors i empresaris audiovisuals, destacant el cas de Silvio Berlusconi : fundador i president de Mediaset, Cap de Govern d'Italia del 94 al 95, del 2001 al 2006 i del 2008 al 2011, exemple cristal·lí de la importància del control mediàtic per exercir el poder.

⁵⁶⁵ BAUDRILLARD J. *Op. Cit.* p. 55.

similar temàtica, presentant espectacles mediatitzats i ultraviolents⁵⁶⁶. *La carrera de la mort*, de fet, és una carrera automobilística que inclou el concepte de la caça de l'home com a forma d'espectacle neoliberal "la demostración absoluta de la superioridad social se manifiesta al cazar seres que sabemos que son hombres y no animales"⁵⁶⁷, en una desigual lluita de gladiadors on les persones són caçades sota la mirada delectosa dels espectadors àvids de sang. Aquí tindrà especial rellevància tota l'herència adquirida a partir de films com *El malvado Zaroff* (1932), film de terror de la RKO on un compte es dedica a caçar als naufrags que arriben a la seva illa, o especialment, i ja amb els mitjans de comunicació pel mig, el relat *El precio del peligro* de Robert Sheckley (escrit el 1958), on narra la retransmissió d'un reeixit programa de televisió sobre una cacera humana amb tres caçadors i un fugitiu en què, si aquest últim aconsegueix sobreviure una setmana, guanyarà un milió de marcs, però en cas contrari, morirà i els caçadors es repartiran els diners. *El precio del peligro* serà la base de múltiples films, com la polèmica TV movie⁵⁶⁸ *Das Millionenspiel*, o els films *El preu del perill* o *Perseguit*⁵⁶⁹, així com la inspiració del film pop-kitsch *La desena víctima* o *Punishment Park*, que introduirà un joc de la bandera homicida en format de fals documental.

Així, seguint la idea de la caça i la crítica als Media la sèrie *Black Mirror* presentarà *Oso Blanco*, un episodi, a ritme de tens *thriller*, que gira a l'entorn de la fugida d'una dona que es desperta en una habitació desconeguda sense saber com hi ha arribat. Perseguida per persones que la disparen, aviat s'adonarà que no pot demanar ajuda, ja que la gent que l'envolta es limita a gravar-la amb els seus mòbils, inquietant moment on l'altre es converteix en un zombificat televident que només respon a l'estímul voyeurista de la gravació. La

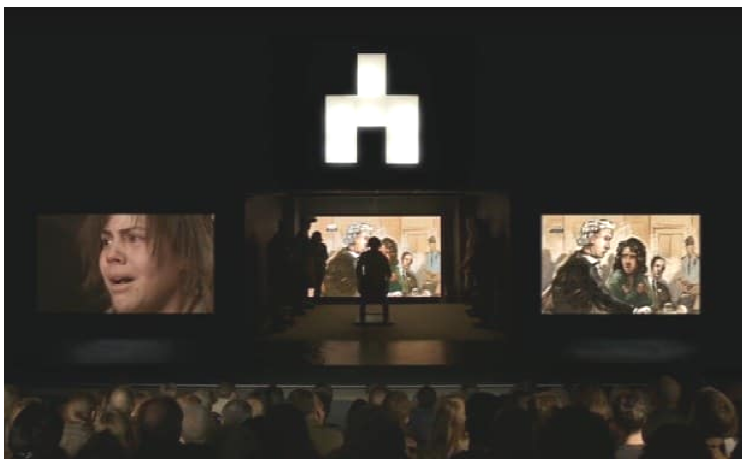
⁵⁶⁶ De fet no és tracta només de guanyar la cursa, sinó d'obtenir puntuació atropellant gent (nens i ancians puntuen més) establint un referent clar de polèmics videojocs com *Carmaggedon* (Stainless Games, 1997) que consistia, bàsicament, en atropellar persones i animals per guanyar punts.

⁵⁶⁷ CHAMAYOU, G. (2012): *Las cazas del hombre*. Madrid: Errata naturae. Comentat a OCHANDO, L. (2017): "la distopia neoliberal" p. 100 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁵⁶⁸ El TV film alemany jugarà la carta del fals documental fent creure a l'espectador que està davant d'un concurs real, fet que va propiciar que la cadena que va retransmetre el film, la WDR, reves nombroses trucades de televidents escandalitzats pel contingut del programa.

⁵⁶⁹ En principi, però, aquest film no és basat en la novel·la de Robert Sheckley, sinó en una versió homònima que en va fer Stephen King l'any 1982 (sota el pseudònim de Richard Bachman).

protagonista finalment trobarà dues persones, també fugitives dels "caçadors", que no són víctimes d'aquesta estranya gravació compulsiva i que l'animaran a desconnectar un transmissor anomenat "ós blanc", que és el que converteix a la població en alelades gravadores humanes. L'episodi, però, conté un sorprenent gir final que accentuarà enormement la crítica als mitjans de comunicació: tot el que ha viscut la protagonista no és més que una enorme farsa coreografiada per un pervers programa televisiu, el qual, emparat per l'Estat, es dedica a humiliar i castigar, en forma de show, els condemnats per un crim (en aquest cas, la protagonista ha estat considerada culpable d'assassinar una nena). De fet, per més inri, la condemna és reiterada, ja que s'oblga el reu a reviure aquest tens i desconcertant episodi tantes vegades com el seu cervell suporti l'esborrat de memòria. "Loop" pervers que permet oferir espectacle a un públic televident assedegat de veure patiment real i en directe, a més de l'oportunitat de formar-ne part i ajudar a controlar als reus tot enregistrant-los amb el mòbil, una pràctica a la que Brox anomena "síndrome del quimèric inquiet" i on ja no són les elits (tipus Zaroff) les caçadores, sinò nosaltres mateixos; "En el contexto actual se ha prescindido de un mecanismo de vigilancia intensiva, puesto que somos nosotros mismos quienes (...) cooperamos y nos vigilamos sin necesidad de coacción"⁵⁷⁰



A l'episodi de *Balck Mirror Oso Blanco* judici i execució de sentències esdevenen un espectacle malaltís i cruel, retransmès i multi gravat per la població, que participa activament en el show/càstig.

Més radical envers el concepte de caça cal esmentar també l'exitosa saga *The Purge*⁵⁷¹ també situada en un futur proper (el 2022) on no hi ha guerres, hi

⁵⁷⁰ BROX, O (2017): "Filosofia y distopia" p. 19 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁵⁷¹ Formada actualment per sis films: *The Purge la noche de las bestias* (2013), *Anarchy: la noche de las bestias* (2014), *Election: la noche de las bestias* (2016), *La primera purga: la noche de las bestias* (2018) així com la serie de televisió estrenada al 2018.

ha feina per tothom i els índexs de criminalitat són quasi inexistent, però (la utopia sempre té un però, com sabem) això és possible gràcies a que un dia a l'any es permet qualsevol tipus d'assassinat, és a dir, un dia de "teràpia radical" on es permet que qualsevol faci aflorar el seu costat més violent. Una pauta que veu de tota una tradició religiosa que contrasta períodes d'espiritualitat i ordre social amb festivitats eixelebrades i sense normes, talment com el Ramadà o el Carnestoltes. Aquesta desinhibició radical dels instints salvatges emparades per l'estat es representarà visualment en una divisió entre caçadors i víctimes, on els primers surten emmascarats i armats a eliminar als segons. Malgrat la saga es basa principalment en un terror tipus "home invasion" (violents psicòpates entrant a casa dels protagonistes per matar-los), apunta sovint cap a un discurs classista i polític, on són majoritàriament les elits que exterminen les classes baixes, i on la política és essencialment corrupta i totalitària. Com dèiem, l'aparent utopia és només aparent i *The Purge* és, en definitiva, una distopia de control a través de la ultraviolència.

La saga *The Purge*, incideix en la violència com a acció catàrtica, però una violència que esdevé injusta, classista i carnavalesca, tota una metàfora perversa dels valors americans, una sèrie que pren una evident lectura política a la seva tercera entrega *Election: La noche de las bestias*.



Finalment, dins del concepte de cacera despietada, esmentarem el cas de *Repo-Men*⁵⁷², film que ens situa en un àmbit molt concret: el socio-sanitari. Així, en un futur, tots aquells que han rebut un implant orgànic (anomenats artiforgs) i no el poden pagar són perseguits pels Repo-Men, que recuperen l'òrgan artificial a les braves (és a dir, matant sense miraments al client). El film,

⁵⁷² Film basat en la novel·la *The Repossession Mambo* (2009) de Eric Garcia.

doncs, ofereix moments constants on els Repo-Men esdevenen caçadors despietats de persones-moroses amb òrgans artificials impagats de la entitat privada que representen (The Union). Disposats a tot per aconseguir un bonus a la nòmina per cada òrgan aconseguit, aquests soldats/cirurgians organitzen fins i tot caceres massives a zones deprimides de la ciutat, carregant contra tothom i extirpant òrgans artificials arreu, deixant un paisatge de morts i sang que recorda a les matances de foques del segle XIX. El film girarà la truita narrativa introduint el clàssic caçador/caçat quan a un dels Repo Men (el protagonista Remy) li introdueixen un cor artificial. Remy no podrà fer front al pagament a terminis de l'òrgan, i finalment serà perseguit per un excompany seu per tal de realitzar la definitiva extirpació. En definitiva, *Repo- Men* esdevé un film que alerta (amb sang i acció) sobre la perversió-gore del sistema privat sanitari liberal, especialment del nord-americà.



Els Repo Men (del film homònim) es dediquen a caçar i extreure òrgans de gent amb deutes amb l'empresa biomèdica The Union. Sovint fins hi tot organitzen batudes a les zones més deprimides per caçar indiscriminadament.

2.6.3. Joventut: carn de canó

Més enllà de les classes socials, en alguns casos el joc violent distòpic instarà a la joventut a adquirir el rol de víctima, tot generant una resposta a un espectador que representarà una possible nova generació conscienciada a través del distòpic.

Així, L'any 2000 apareix un film que reprendrà amb força el concepte de joc distòpic, en el marc de l'ús de la violència i la mort com a forma de joc,

creant una saga que influirà en altres films; ens referim a *Battle Royale*⁵⁷³, inspirat en la novel·la homònima de Koushun Takami escrita el 1999. El film presenta un futur on la joventut esdevé boc expiatori d'una profunda crisi, entorn distòpic que es proposarà només com a marc⁵⁷⁴, apostant per una violenta mescla de “survival horror”⁵⁷⁵ amb una forta dosi de gore i humor negre tot centrant-se en el macabre joc anomenat Batalla Reial, on cada any s'escull una promoció a l'atzar entre les aules de tots els instituts japonesos per portar-los a una illa i obligar-los a matar-se entre sí fins que en quedi només un. Malgrat que el film no incorporarà la reflexió sobre els “mass-media” (el denigrant espectacle no és retransmès televisivament) *Battle Royale* pot llegir-se com una potent distopia generacional, on els adults, a través de la llei B.R. (i encarnats pel seu contundent professor Kitano) obliguen la joventut a una caça recíproca que esdevé a tots els efectes un forçat autoextermini, imposant un descarnat individualisme que esdevé metàfora de l'agressiu capitalisme postmodern aplicat al jovent. L'illa verge i salvatge, element present també a novel·les com *El senyor de les mosques*, esdevé de nou un espai privilegiat per a la perversió utòpica, un espai on els joves no poden construir cap futur, obligats, pels adults, a exercir l'horror i l'assassinat. S'imposarà, doncs, el discurs de la innocència perduda, evocada poderosament a l'inici del film amb la imatge d'una nena de mirada entre dolça i psicòpata abraçant una nina (nena guanyadora –en conseqüència assassina– de l'anterior edició del Batalla Reial), i al final del film, quan els tres joves protagonistes, malgrat que han aconseguit fugir de l' illa i eliminar el cruel director Kitano (representant dels adults), romandran tacats per sempre per la violència imposada pel sistema. Un inici i final del film que esdevenen potents pròleg i epíleg d'un brutal pessimisme distòpic.

⁵⁷³ Aquest film formarà part de la forta influència que el fantàstic japonès ja portava exercint des dels anys 80 amb “animes” com *Akira* o *Ghost in The Shell*, o films radicals com *Tetsuo*. I als anys 90 amb l'auge dels estudis Ghibli (amb *La princesa Mononoke* i *El viatge de Chihiro*) i l'anomenat J-Horror amb *Ringu* o *Audition*, que consolidaran aquesta influència japonesa. El film de Fukasaku s'emmarca en un context de cinema global on la pel·lícula, estrenada a Espanya dos anys després que al Japó, arriba ja amb l'aureola de polèmic film de culte.

⁵⁷⁴ Veure punt 2.3.3. Noves generacions a la Tercera part d'aquest treball.

⁵⁷⁵ Gènere nascut als videojocs, inspirat en el gènere de terror, on es tracta de sobreviure en entorns amenaçants i terrorífics. Algunes de les més populars han estat les sagues de *Alone in the Dark* (Infogrames, 1992) o *Resident Evil* (CAPCOM, 1996).

Innocència i joventut traumatitzada després del joc ultraviolent que és *Battle Royale*, metàfora d'una perversa pressió adulta on els joves escolars són obligats a exterminar-se entre ells per ordre estatal.



Un dels últims títols en recollir l'herència de *Battle Royale*, tot incorporant elements de les distopies clàssiques i una més potent crítica als mitjans de comunicació, ha estat la reeixida saga *Els jocs de la fam*⁵⁷⁶, basada en la novel·la homònima de Suzanne Collins. El film presenta un futur indeterminat en una nord-amèrica anomenada Panem que, després de patir una gran guerra, ha quedat fraccionada en una organització territorial de base econòmic-classista, amb un país regit per l'anomenat Capitoli (l'elit) que governarà per sobre dels altres 12 districtes⁵⁷⁷. El Capitoli, a part d'un fort control econòmic, social i militar (amb vigilància constant i càmeres arreu) ofereix anualment un violent espectacle anomenat Jocs de la Fam, una competició que commemora un intent de rebel·lió que va acabar en fracàs. Els jocs consisteixen en enfrontar dos joves de cada districte en una lluita a mort on només pot quedar un⁵⁷⁸. L'enfrontament serà retransmès en directe a tota la nació (d'obligat visionat), en un espai anomenat "Arena" controlat digitalment i retransmès en tot moment. *Els jocs de la fam* reforça de nou el discurs de l'espectacle violent de masses al servei del control i la catarsi, i aquí especialment com a entreteniment sàdic per als poderosos. El premi, a més, reforça el xoc de classes: els guanyadors dels jocs podran viure al Capitoli com a privilegiats, i el districte que representa rebrà aliments i riqueses. Suzanne

⁵⁷⁶ Èxit referit aquí a partir de la recaptació total de la tetralogia filmica de més de 2.400 milions d'euros a tot el món. Tetralogia dividida en els films *Els jocs de la fam* (2012), *Los juegos del hambre: en llamas* (2013), *Los juegos del hambre: Sinsajo parte 1* (2014), *Los juegos del hambre: Sinsajo parte 2* (2015). Cal aclarir que les novel·les de Collins només tenen tres parts, però a nivell cinematogràfic es va decidir dividir el llibre *Els jocs de la fam: l'ocell de la revolta* en dos films, una lògica d'allargament de sagues d'èxit aplicat també a sagues com les de *Harry Potter*.

⁵⁷⁷ Ja comentats al punt 2.2 .2 de la Tercera Part d'aquest treball.

⁵⁷⁸ O, com a molt, una parella del mateix Districte.

Collins, l'autora dels best-seller i participant en l'adaptació cinematogràfica, reconeix⁵⁷⁹ influències de mites clàssics com el del laberint del Minotaure (on set homes i set dones eren enviats al laberint del monstre com a sacrifici) o del món dels gladiadors romans, influència evident tant en el concepte mateix del joc (on els participants són els sotmesos a una lluita a mort i l'espectador principal és la burgesia governant), com en diversos noms utilitzats com “Arena” o “Tributs” (que és el nom que reben els participants de cada districte)⁵⁸⁰. Més enllà de les referències grecolatines, és interessant també



Joves representants dels diferents districtes d'una Amèrica futura són obligats a exterminar-se a *Els Jocs de la Fam*, convertint-se en un reeixit espectacle nacional retransmès les 24 hores.

constatar la influència dels mitjans audiovisuals, de fet l'escriptora explica que la idea de la crítica als mitjans li va sorgir tot fent un zàping televisiu i observar l'aberrant contrastant entre les imatges d'un concurs televisiu nord-americà i les escenes crues de la guerra de l'Iraq. Malgrat no ser reconegut per l'escriptora, ressonen també a *Els jocs de la fam* múltiples influències de distopies tant clàssiques (*1984*, *Un món feliç*) com modernes (l'esmentada *Battle Royale*). Cal tenir en compte que, més enllà del joc, la història finalment acabarà en una revolució, on la rebel·lió de la protagonista, Katniss, serà la inspiració per enderrocar el poder tirànic del Capitoli, unint-se a una facció dissident rebel tot creant un nou ordre. De fet el film oferirà un interessant discurs sobre la manipulació mediàtica de la jove Katniss, utilitzada per ambdues faccions (l'oficial i la dissident) com a imatge per als seus discursos, un joc de

⁵⁷⁹ Recollides a <http://www.slj.com/2008/09/interviews/under-cover/a-killer-story-an-interview-with-suzanne-collins-author-of-the-hunger-games/> i a l'entrevista audiovisual: <http://www.scholastic.com/thehungergames/videos/classical-inspiration.htm>. [consultat 23/06/2017]

⁵⁸⁰ La novel·la i el film inclouen molts altres noms que fan referència a l'imaginari romà: Plutarc, Sèneca, Cèsar, Octavius, etc.

propaganda i contrapropaganda ple de mentides i mitges veritats que servirà de crítica al cartrò perdre que s'amaga darrera de la política i el poder en mans del màrqueting i el show.

A mode de resum, doncs, el joc esdevé, en les distopies, una forma perversa i violenta de control que explota la pulsio d'autoconservacio pròpia de l'esport⁵⁸¹, sovint retransmesa massivament a través dels mitjans audiovisuals, que esdevenen "armes" tecnològiques al servei del poder. Així doncs, les tasques de control no seran (només) explícitament repressives, sinó que utilitzaran el més subtil (però també més poderós) mètode de l'espectacle. Com apunta Postman: "[A George Orwell] No se li va acudir que la defensa de l'indefensible es faria com una forma de diversio. Ell temia el polític enganyador no l'entretenidor"⁵⁸². Els mitjans audiovisuals, incapaçs d'un utòpic instrument per la democràcia, esdevenen armes d'opressio simbòlica a través de jocs i entreteniments diversos, donant vida així als malsons de Bourdieu: "Tengo la esperanza de que (mis análisis) puedan contribuir a dotar de medios o de armas a todos aquellos que, dentro de las profesiones relacionadas con la imagen, luchan para lo que pudiera haberse convertido en un extraordinario instrumento de democracia directa no acabe siéndolo de opresión simbólica."⁵⁸³

⁵⁸¹ "Muchos deportes parecen haber tenido su nacimiento en el ejercicio de destrezas físicas y o psicológicas que actuarían al servicio de la supervivencia, lo que desde la perspectiva psicoanalítica se denomina pulsión de auto conservación" (GARZARELLI, J. *Psicología del deporte* a: <http://www.psicologia-online.com/ebooks/deporte/citat> a RODRÍGUEZ, J.M. "Competiciones y distopías" a l'assaig especial *Cine Distópico* a la revista digital *Cinedivergente* (<http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/cine-distopico/competiciones-y-distopias-1928-1975>).

⁵⁸² POSTMAN, N. *Op. Cit.* p. 164.

⁵⁸³ BOURDIEU, P. (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama. p. 11.

2. Temàtiques i exemples neo-distòpics

2.7. DISTOPIA POST-CIBERPUNK

"-Vaya mundo en el que vivimos (...) ¿pero podría ser peor verdad?"

- Así es - Dije-, O peor aún, podría ser perfecto"

William Gibson (*El continuo de Gernsback*)

El capitalisme generarà una crisi tan aguditzada i complexa, d'(aparent) impossible solució, que no només derivarà en la crisi d'identitat dels seus protagonistes (humans, robots, ciborgs i clons mesclats en emocions i dubtes espirituals), sinó en una crisi de la mateixa realitat, donant pas a la supremacia d'un entorn virtual que esdevindrà una fugida radical al món distòpic que envoltarà als protagonistes. Crisis de realitat i identitat, tecnologia virtual "high tech" i influències del pessimista gènere negre, confluiran en un subgènere de la ciència-ficció (en molts casos altament distòpic) anomenat ciberpunk, aparegut durant els anys 80, on l'auge del capitalisme global afectava espiritualment un Occident sota governs conservadors i on la Guerra Freda va tenir una forta acceleració armamentística.

Si ficcions distòpiques com *Un món feliç*, *El Taló de Ferro* o *Metrópolis* són resposta crítica al capitalisme, podríem considerar tot l'entorn del

ciberpunk com una resposta al (post)capitalisme⁵⁸⁴, noves formes capitalistes en transició reestructurades per les noves tecnologies i vinculades a la postmodernitat: "Postcapitalismo tiene en cierto sentido una connotación negativa, desde el momento que implica dejar atrás el sistema anterior. La transición será larga, de varias décadas quizás, y lo que venga después está tomando aún forma, así que mejor llamarlo de un modo no concreto"⁵⁸⁵. Frederic Jameson mencionará una especial relació entre ciberpunk i el que ell anomena "capitalismo tardío", apuntant cap a una relació directe entre distopia i ciberpunk, entenent aquest com una variació distòpica en un nou entorn socio-històric: "cuando alcanzamos el capitalismo tardío o posmoderno -esa fase del capital financiero en la que los impulsos y las alternativas se han sofocado y suprimido en la medida de lo posible- algunas de esas energías se filtran en lo que antes eran metáforas distópicas, y el cyberpunk se revela en las energías demoníacas de la expansión urbana y del exceso metropolitano en modos ciertamente festivos y a menudo protoutópicos"⁵⁸⁶.

El ciberpunk, sobretot a partir de la influència de la novel·la *Neuromante* (de William Gibson de 1984) i el film *Blade Runner* (1982)⁵⁸⁷, marcaran profundament les pautes del gènere, que es poden resumir en:

- Protagonistes antiheroïcs, cíncics o deprimits. En crisi existencial.
- Entorn opressiu, distòpic, de grans ciutats i essencialment megacorporatiu.
- Presència de l'entorn "ciborg", computacional i realitat virtual.
- Narrativa de thriller, influenciada per la novel·la negra⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Tenint en compte per una banda la vinculació entre capitalisme i postcapitalisme i la indefinició del concepte de postcapitalisme hem preferit escriure (post)capitalisme, amb el parèntesi en el post, tot subratllant el seu grau de transitorietat.

⁵⁸⁵ Entrevista a Paul Mason, autor de *Postcapitalismo: hacia un nuevo futuro?* (Barcelona: Paidós) llegida a:
<http://www.elmundo.es/cronica/2016/01/29/56a36cbb2704e752d8b45e7.html>
[consultat el 04/04/2016]

⁵⁸⁶ JAMESON, F. *Arqueologías... Op. Cit.* p. 198.

⁵⁸⁷ Encara que per dates sembla que *Blade Runner* influencia a *Neuromante*, cal tenir en compte que l'autor literari comenta que estava escrivint la novel·la quan va quedar sorprès de fins a quin punt el film de Ridley Scott plasmava visualment el que ell havia imaginat. A més Gibson ja havia escrit *Jhonny Mnemonic* (1981) un relat curt de clara tendència ciberpunk (que posteriorment veurà una versió filmica: *Jhonny Mnemonic* (Robert Longo, 1995)

- Estètica del "paisaje degradado, chapucero y kitsch"⁵⁸⁹, neons de colors, tecnologia de la mescla i la reutilització, ciutats massificades i caòtiques.

I que es poden englobar en dues temàtiques bàsiques:

1- Crisi del jo: crisi d'identitat expressades a través de dos grans eixos, els problemes vinculats amb la memòria i els records i l'ús del personatge del robot com a paradigma de la tecnologia conscient que s'emmiralla en els límits i grisos de la consciència humana. Una crisi del jo que farà protagonistes a personatges "borderline": "en los límites de la integración o que se han salido del sistema"⁵⁹⁰.

2- Crisi de l'entorn: qüestionament de la realitat externa, del món on vivim. Una crisi que s'expressarà des d'una doble vessant; l'ús de la realitat virtual (un món digital que esdevé somni i malson dels desitjos humans) i la presentació d'entorns distòpics, un exterior tecno-problemàtic socialment injust.

El que s'ha de considerar, doncs, és si a partir de la ruptura històrica que suposen els atemptats de l'11-S, la crisi financera global del 2008 i l'avenç de les noves tecnologies de la informació, el ciberpunk ha mutat en quelcom que podem anomenar neo-ciberpunk o post-ciberpunk, que no serà només una continuació estricta del ciberpunk dels 80 (com ho poden ser films com *Blade Runner 2049* o el remake no animat de *Ghost in the Shell*) sinó un nou aprofundiment temàtic en l'àmbit del ciberpunk. Aquí és interessant l'aproximació a un film com *Matrix*, que, com destaca Fitting⁵⁹¹, esdevé exemple frontissa entre el ciberpunk i la distopia, un film que presenta un entorn ciberpunk unit a una necessitat comunitària d'enderrocar el sistema, pròpia del gènere distòpic. I és que després del miratge capitalista/utòpic dels 80 i els 90 (un miratge que el ciberpunk s'encarregava de posar en evidència a través del seu feixuc tecno-pessimisme), el cinema i l'audiovisual reaccionaran enfront

⁵⁸⁸ És important ressaltar les coincidències entre els dos gèneres per reforçar la idea que ambdós apareixen en moments històrics en crisi. El "noir" apareix després de la Segona Guerra Mundial (viurà la seva època daurada entre el 44 i el 51), "sintomática de la angustia de la sociedad americana (...), acompañó con turbadora coincidencia los difíciles momentos de la guerra, y también los posteriores de la Guerra Fría" (PINEL, V. *Op. Cit.* p. 205.)

⁵⁸⁹ JAMESON, F. *El postmodernismo...* *Op. Cit.* p. 2.

⁵⁹⁰ IMBERT, G. *Cine e imaginarios sociales.* *Op. Cit.* p. 256.

⁵⁹¹ A les conclusions que l'autor fa a l'article *Unmasking the real?: FITTING, P. "Unmasking the real? Critique and utopia in recent sf films"* pp. 155-166 a MOYLAN, T. BACCOLINI, R. (ed.) *Op. Cit.*

l'evident crisi econòmica i global del segle XXI, expressant-se a través de distopies més radicals, resolutives i transformadores.

2.7.1. Els nous robots.

Hereus de Frankenstein i el Golem, la creació d'homuncles i, al cap i a la fi, de la capacitat de donar vida, els robots esdevindran un personatge bàsic per aprofundir sobre els sovint perillosos límits tecnològics. Serà sobretot a partir del "somiaré?" de la computadora Hal a *2001: una Odissea a l'espai*, on s'apuntarà cap a un nou enfocament que transformaria els robots de màquines amenaçadores (des de la falsa Maria de *Metropòlis*, a Gort d'*Ultimatum a la Terra*-, els Delek de *Dr. Who* o el robot pistoler a *Ànimes de Metall*) o amables servents (des del Robbie de *Planeta prohibit*, Dewey, Huey i Louie de *Naves Misteriosas* o C3-PO i R2-D2 de *La Guerra de les galàxies*) a entitats sensibles que es qüestionen la seva pròpia existència. La prolífica literatura d'Asimov hi jugarà un paper clau al respecte⁵⁹², però serà sobretot el film *Blade Runner* i la crisi existencial dels replicants Nexus 6, la que canviarà els paràmetres de la I.A., una recerca dels límits de la intel·ligència i l' emoció de les màquines que, al segle XXI, continua amb força en films com *L'home bicentenari*, *Ex Machina* o la sèrie *Humans*, que segueixen oferint interessants, inquietants i profundes mirades sobre la temàtica del robot que esdevindran, en molts casos, "més humans que els humans"⁵⁹³ i que ofereixen una mirada inquietant d'allò anomenat "post-humà"⁵⁹⁴.

Més enllà de profunds anàlisis tecno-existencials, serà interessant ressaltar aquí la relació que s'estableix entre el robot i la distopia, i de com

⁵⁹² Des de *Jo, robot* (1950) a *Robots e Imperio* (1985) Asimov ha desenvolupat el paper dels robots a través de múltiples novel·les i contes, així com creant les seves famoses lleis de la robòtica: 1- Un robot no pot fer mal a un ésser humà o per la seva inacció permetre que un ésser humà prengui mal, 2- Un robot ha d'obeir les ordres d'un ésser humà (excepte si entren en contradicció amb la primera llei), 3- Un robot s'ha d'autopreservar (excepte si entra en contradicció amb la 2a i 1a lleis). Posteriorment crearà també la llei 0- Un robot no pot fer mal a la Humanitat o per la seva inacció permetre que la Humanitat prengui mal. Destaquem especialment el relat *L'home bicentenari* del 1976 (amb versió fílmica homònima dirigida per Chris Columbus el 1999) on un robot demanarà (i finalment aconseguirà) la seva condició legal d'ésser humà.

⁵⁹³ Slogan de la Tyrell Corporation, corporació creadora dels replicants al film *Blade Runner*.

⁵⁹⁴ "Lo posthumano, en suma, coloca la humanidad como una entidad potencialmente separada de su "soporte" corporal (...) y celebra la condicion finita del homo-sapiens" FONT, D. citat per IMBERT, G. *Crisis de valores en el cine posmoderno. Op. Cit.* p. 71.

aquest esdevindrà sovint metàfora d'un sistema de classes basat en la desigualtat, esdevenint una tecno-paràbola de l'oprimit del segle XXI.

Un exemple el trobarem a l'anime *Metrópolis*, basat en el còmic homònim del pare del manga Osamu Tezuka i força diferent del clàssic de Lang⁵⁹⁵. A més de les diferències propiciades per Tezuka, el film, dirigit per Rintaro i guionitzat per Katsuhiro Otomo, incorporarà tot un imaginari ciberpunk hereu de films com *Blade Runner*, *Akira*⁵⁹⁶ o *Ghost in the Shell*, accentuant l'imaginari de la megalòpolis d'increïbles gratacels, farcida de carrerons bruts, barrocs i hipertecnificats. El film esdevé menys naïf que el clàssic alemany, oferint un joc d'intrigues i poder més elaborat, així com una diferència social estratificada menys maniquea, on al rics/obers de Lang es contraposa una ciutat de tres estrats: els rics, una classe mitjana en estat precari i una classe obrera explotada formada per robots.

Tima, la nova "Maria" al film *Metrópolis* de Rintaro, inclou dins seu la innocència i la ràbia que el film de Lang divideix en dos.



Tima, la robot protagonista, esdevindrà una mena de Maria existencial que, talment com la sargent Kusanagi de *Ghost in the Shell* o el replicant Roy de *Blade Runner* es preguntarà sovint sobre la seva identitat (de fet l'últim fotograma del film acaba amb un contundent "qui soc jo?", on es dedueix que Tima sobreviu a la seva destrucció). En un final apocalíptic, les màquines es

⁵⁹⁵ *Metrópolis* fou un manga publicat entre 1947 i 1949 per Osamu Tezuka, "su autor se inspiró libremente en lo que habia leído y oído sobre el clasico de Lang, i en algunos de sus fotogramas, puesto que reconocio no haber visto nunca la pelicula ni leído la novela de Thea Von Harbou" (citat per SANTOS, A. *Tiempos de ninguna edad. Op. Cit.* p. 224)

⁵⁹⁶ Recordem que Katsuhiro Otomo va ser el director i guionista del manga i anime *Akira*.

rebel·laran (molt a l'estil del que veurem al final de *Jo Robot* d'Alex Proyas⁵⁹⁷) envers uns humans que, com a *A.I. Inteligencia Artificial*, els maltracten continuament. El final, però, serà (com a la *Metrópolis* original) optimista, i el jove protagonista Ken'ichi simbolitzarà la convivència entre humans i robots, sense classes ni odi, disposats a la reconstrucció de la megaciutat.

Un altre exemple el trobarem al film *A.I. Inteligencia Artificial*, dut a la gran pantalla per Steven Spielberg (i en part també per Kubrick⁵⁹⁸) i inspirant-se en el conte *Los superjuguetes duran todo el verano*, de Brian Aldiss (escrit al 1969). *A.I.* és, de fet, una revisitació, en clau ci-fi, del conte de Pinotxo, accentuant la temàtica de la identitat existencial robòtica i incorporant també una fugida en un entorn distòpic/ciberpunk. Des d'aquesta perspectiva el "ciber-pinotxo" protagonista, David, serà no només rebutjat per la seva mare i especialment el seu "germanastre" humà, sinó maltractat i perseguit per la seva condició de robot. Així, en la societat presentada per Spielberg, els robots, (androides difícilment diferenciables dels humans), s'han estès per la societat adoptant diverses tasques utilitàries (en forma de nens per a mares que no poden tenir fills -com el protagonista David-, servents o prostitutes). La proliferació d'aquests androides (anomenats "mecas") fomentaran l'aparició de grups violents dedicats a perseguir-los i eliminar-los, els anomenats anti-Mecas, els quals, a més, destrueixen els robots enmig d'uns espectacles de violència i sadisme anomenats Fira de la Carn. Els mecas, en la



La "fira de la carn" espectacle dantesc a l'estil KKK on es destrueixen els robots per diversió i on fins i tot es crucifiquen (en creu grega) esdevenint tecno-màrtirs de la nova era al film *I.A. Inteligència Artificial*.

⁵⁹⁷ Film posterior a *Metrópolis*, inspirat en l'univers d'Asimov, on la computadora central que controla tots els Robots decideix exterminar els humans. Cal dir que Isaac Asimov mai va concebre un final apocalíptic on les màquines es rebel·len contra les persones.

⁵⁹⁸ En principi Kubrick tenia els drets i la direcció del conte d'Aldiss des dels 70, però el projecte romandrà estancat fins que al 1995 Kubrick cedirà la direcció definitiva a Spielberg.

seva condició de minoria perseguida, establiran una relació simbòlica amb els negres als Estats Units o els jueus a l'alemanya nazi, dues comunitats que van ser perseguides i assassinades de formes especialment cruels⁵⁹⁹ i a les que Spielberg ha demostrat en diverses vegades una especial sensibilitat⁶⁰⁰. El director, però, acabarà el film reivindicant el poder de les minories: David viatjarà, en forma de son criogènic, a dos mil anys al futur⁶⁰¹, habitat únicament per les noves generacions de Mecas, una utopia on els tecno-mansos han heretat, finalment, la Terra.

L'herència de la Terra no sempre es basarà en una conquesta pacífica. De fet la base de la sèrie *Galactica: Estrella de combat* (remake homònim de la sèrie de 1978) és, de fet, una guerra oberta entre els humans i el cylon. La sèrie escaparà de la maniqueista space-opera dels anys 70, per oferir una mirada profunda i crítica sobre la relació entre els humans i els andròides d'aspecte humà anomenats cylon⁶⁰². Més enllà de la profunditat en que la sèrie tracta el tema de la consciència i les emocions robòtiques, serà especialment rellevant la consideració cylon en tan quan classe oprimida pels humans que entra en guerra precisament per una adquisició de "consciència de classe", vinculada també a un aspecte religiós que els considera criatures divines⁶⁰³. Així doncs, després d'una vida d'explotació en que la humanitat tracta els cylon com a força de treball, aquests es revelaran provocant una llarga guerra en que els andròides, finalment, s'emanciparan de la humanitat, pactant un armistici on els cylon podran crear la seva llar establint-se lluny de les dotze colònies humanes. Els fets de la sèrie succeeixen 40 anys després d'aquest armistici,

⁵⁹⁹ La població negra als estats Units va passar de l'esclavatge a l'acte de segregació dels anys 50 i 60, període en el que, a més, va proliferar un ressorgiment del Ku Kux Klan, societat racista i xenòfoba capaç d'eliminar als negres de formes ritualment espectaculars. Pel que fa als jueus de l'alemanya nazi aquest van ser perseguits i torturats en massa i tractats com a menys-que-humans per la societat nazi.

⁶⁰⁰ especialment amb films com *El color púrpura* (sobre la població afroamericana) o *La llista de Schilnder* (sobre els jueus)

⁶⁰¹ El film, doncs, presenta dos futurs: mitjans del segle XXI (on succeeixen els fets de la fugida de David) i els voltants del segle XL.

⁶⁰² De fet aquesta serà la primera gran diferència entre les dues etapes: als anys 70 els cylon són robots metal·litzats d'aspecte agressiu creats per una raça de rèptils, a la versió del 2002 els cylon tenen un aspecte totalment humà (excepte certes tropes que mantenen l'aspecte robòtic) i són creats pels humans.

⁶⁰³ Aquest fet es pot veure especialment a la sèrie *Caprica*, pre-cuela de *Galactica: Estrella de combat* que incideix en la creació dels cylon i que en alguns casos recorda a *Metrópolis*, i a una Maria arengant als obrers a través de la religió i la rebel·lió.

quan els cylon reapareixen sobtadament amb la ferma decisió de destruir la humanitat. Així doncs les intencions i empaties que genera la sèrie seran complexes, situant els cylon com a entitats conscients amb dret a la vida que dubten sobre les seves accions⁶⁰⁴ (algunes tan reprovables com l'extinció humana), i una humanitat que també farà ús d'accions (com tortures) altament qüestionables, introduint profundes aproximacions a les justificacions bèl·liques i a les crisis democràtiques a les que s'enfronten les comunitats humanes en els estats d'excepció (llegeixis la Patriot Act, o la presò de Guantánamo, per exemple). *Galactica: Estrella de combat* presenta una humanitat que intenta reorganitzar-se de forma democràtica, però que sovint acabarà utilitzant mètodes autoritaris i terroristes allunyats de qualsevol idíl·lic paradís utòpic "cuando un sistema, como una democracia, produce un número de acciones significativas que suelen asociarse con su antítesis"⁶⁰⁵. També és interessant establir la lectura dels cylon com a poble jueu⁶⁰⁶; escollits per Déu, emancipats després de ser tractats com a esclaus, i retornant amb una força agressiva. Però també la humanitat pot enmirallar-se amb els poble hebreu; reducte dels poc supervivents després de l'holocaust cylon, tot defensant-se dels atacs robòtics i en èxode cap a una nova Terra Promesa. De fet la sèrie jugarà amb les nostres



Imatge promocional de *Battlestar Galactica* on es remet explícitament a l'imaginari bíblic, al mig, una atractiva Cylon esdevé una nova messies mecànica.

⁶⁰⁴ Al llarg de la sèrie els cylon discutiran i tindran visions contradictòries sobre el futur de la humanitat.

⁶⁰⁵ WOLIN, S. (2004): *Democràcia S.A. La democràcia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*. Madrid: Katz. Citat a DE FELIPE, F, GÓMEZ, I. *Ficciones colaterales*. Op. Cit. p. 170.

⁶⁰⁶ Idees apuntades per GARCÍA BALLESTEROS, E. (2015): "Battlestar Galactica, apuntes y reflexiones (II): de la democràcia en Amèrica al mesianismo socialista" a <https://www.jotdown.es/2015/05/battlestar-galactica-apuntes-y-reflexiones-ii-de-la-democràcia-en-america-al-mesianismo-socialista/> [consultat 22/03/2019]

expectatives uto/distòpiques presentant un final d'enginyosa complexitat: per una banda presentarà una recolonització compartida entre humans i cylon d'un planeta al que anomenaran Terra. Per l'altra, aquesta societat acabarà derivant en la nostra societat actual que és, de fet, una societat de matisos on ni la utopia és evident ni la distopia és absoluta⁶⁰⁷. En paraules de l'interessant anàlisi politico-filosòfic sobre la sèrie de Enrique García Ballesteros: "En Battlestar Galactica, el progreso tecnológico ha provocado una decadencia que ha culminado con la pérdida del territorio, que ha obligado a un largo éxodo (una diáspora) por el universo hasta que, gracias a una serie de sucesos mesiánicos, se restablece una esperanza redentora que ofrece la posibilidad de un futuro para la humanidad retornando a una tierra prometida (una Nueva Jerusalén), a un paraíso perdido en el que reine la paz y no existan opresores ni oprimidos, donde se pueda empezar de nuevo: la Tierra hace ciento cincuenta mil años."⁶⁰⁸

Similar complexitat en l'apropament a l'androide/robot el trobarem a la sèrie *Westworld*, on, al contrari que *Galactica: Estrella de combate*, es mostrarà de forma directa el procés de despertar i revolució dels robots, anomenats "amfitrions", que també prendran consciència de classe oprimida i es rebel·laran contra els humans. Remake del film *Almas de Metal*, on aquest només incidia en el concepte de màquina desbocada que escapa del control del creador i l'elimina, *Westworld* anirà molt més enllà conceptualment, aprofundint no només en la presa de consciència i "humanitat" dels robots, sinó en una aproximació social clarament distòpica. Els robots de la sèrie, utilitzats només com a fins recreatius en un enorme parc temàtic que simula l'antic Oest⁶⁰⁹, duran a terme un despertar similar als protagonistes del gènere distòpic, en un procés que els farà adonar-se'n que el seu món, una innocent utopia on la seva memòria es permanentment esborrada, és una distopia d'entreteniment on són simples esclaus robòtics sotmesos als (sovint foscos) desitjos dels hostes humans que els visiten. De fet trobem aquí també el contrast entre uns humans cruels, perversos i sovint psicòtics, amb uns andròides que

⁶⁰⁷ De fet la sèrie va molt més enllà en el seu final, deixant entreveure que el que acabem de presenciar no és una ficció sobre el futur de la humanitat, sinó sobre el seu passat, i on una mescla entre humà i cylon és, de fet, l'"eva mitocondrial" de la humanitat actual.

⁶⁰⁸ GARCÍA BALLESTEROS, E. *Op. Cit.*

⁶⁰⁹ De fet el parc de l'antic Oest és un dels diversos sis parc disponibles, entre els que també trobarem un dedicat al Japó medieval (ShogunWorld) i un a la Índia colonial (The Raj).

comencen a mostrar emocions i a reviure records des d'una innocència bàsica. Un cop mossegada la poma de la veritat i la saviesa, la reacció dels androïdes, lluny de ser submissa, serà l'acció bèl·lica i revolucionària, en una presa de consciència (de classe) que els portarà a aniquilar a tot ésser humà que s'interposi en la seva fugida cap al món real, una acció violenta encapçalada per l'androïde Dolores, que esdevindrà una mena de Roy Batty⁶¹⁰, impregnada d'un potent odi cap a una maltractadora i injusta humanitat. De fet el contrast de classes serà especialment marcat a *Westworld*, ja que l'antagonista de classe dels androïdes seran precisament les classes riques, úniques capaces de pagar el cost del parc temàtic i la construcció d'uns androïdes que són, en el fons, un desig tecnològic cap a la recerca de la immortalitat. Una intenció que també veurem a la sèrie ciberpunk *Altered Carbon*, on, sense una presència explícita dels robots, sí que s'aprofundeix en la recerca de la immortalitat de les classes riques a través d'un suport digital inserit al cervell que permet emmagatzemar la consciència i els records d'una persona i transferir-se a nous cossos. Un accés que generarà un contrast de classes entre les riques, que poden clonar-se els cossos⁶¹¹, i les pobres que sovint s'han de conformar en humiliants transvasaments de cossos o fins i tot, si no s'ho poden pagar, la mort definitiva. Tornant a *Westworld*, la reacció de Dolores, doncs, serà similar a la dels Cylons, tot buscant no només un alliberament, sinó una conquesta definitiva envers l'espècie humana. I és que les criatures tecnològiques humanes també heretaran de nosaltres un odi i una rancúnia que retornarà, com un tecno-boomerang, cap a la humanitat.



Dolores encarnarà, talment com un Roy Beatty, la ira de l'androïde contra una humanitat manipuladora, maltractadora i injusta que ha creat una falsa utopia anomenada *Westworld*.

⁶¹⁰ L'androïde antagonista de *Blade Runner*, que buscarà al seu creador per eliminar-lo.

⁶¹¹ De fet són anomenats "Meths" diminutiu de Matusalens, en referència a la seva llarga longevitat.

Els records, com veiem, seran claus per al despertar de la tecnoconsciència, un element que formarà part consubstancial del gènere ciberpunk i de l'entorn robot, especialment gràcies a la influència d'un autor com Philip K. Dick i al New Wave en general⁶¹², que farà de la paranoia identitària un element bàsic per a crisis existencials humano/robòtiques tot portant a l'extrem allò que bé podria haver dit Dick, però que va dir un altre visionari, Ballard: "la distopía última es el interior de nuestra propia cabeza"⁶¹³. Replicants, Cylons, amfitrions, etc., tot robot modern tindrà una especial crisi i relació amb el concepte de records i memòria, vinculats estretament a la nostra capacitat de ser humans. De fet, és curiós constatar com el film *Ghost in the Shell* ("reboot" amb personatges reals del popular anime homònim), introdueix com a eix bàsic del film el concepte de memòria i identitat, centrant-se en els records de la comandant ciborg Kusanagi, un eix temàtic que no era especialment rellevant en els dos films animats de la saga en que es basa el nou film⁶¹⁴.



A la versió no animada de *Ghost in the Shell* s'incideix particularment en el desmembrament de la memòria de la seva protagonista, i en la imperiosa necessitat de (re)trobar la seva identitat

També accentua la temàtica de la espiritualitat robòtica *Blade Runner 2049*, continuació del popular film de Ridley Scott, que es manté fidel a una

⁶¹² Dick, de fet, serà considerat el pare d'una nova fornada d'escriptors de ciència-ficció avesats a explorar temàtiques introspectives, mentals i sovint surrealistes amb obres com *Els andròides somien xais elèctrics?* (1968), *Ubik* (1969) o *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974). La Nova Onada (també coneguda com "New Thing") es tracta del moviment de literatura de ciència-ficció que re-actualitzarà la ciència-ficció entre els anys 60 i 70, consolidant-lo com un gènere literari de gran prestigi i fort potencial. El moviment va començar a Anglaterra esperonat per Michael Moorcock i la revista *New World*, apostant per autors com Brian W. Aldiss, J.G. Ballard, o John Brunner, amb noves mirades i formes d'expressió radicals, per després influenciar a escriptors nord-americans com Harlan Ellison, Robert Silverberg, Kurt Vonnegut o Roger Zelazny.

⁶¹³ BALLARD, J.G.: (1976): *Aparato de vuelo rasante*. Barcelona: Minotauro, esmentat a DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. *El sueño de la visión...Op. Cit.* p. 69.

⁶¹⁴ En concret *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995) i *Ghost in the Shell 2 Innocence* (Mamoru Oshii, 2004), films que es centraven estrictament en el concepte de xarxa i vida artificial.

carregada atmosfera melangiosa i opressiva, protagonitzada, aquest cop, per un replicant Nexus 8 (K), un blade runner que caça models de replicants anteriors. El més rellevant del nou *Blade Runner* serà la introducció del concepte del Moviment de Llibertat Replicant, una secreta organització que va estar darrera de la gran apagada del 2022, que va sumir la terra en el caos i va arruïnar a la Tyrell Corporation⁶¹⁵. De fet sabrem que serà en aquesta facció dissident on anirà a refugiar-se una Rachel embarassada de la filla de Deckard, que parirà una nena amb connotacions messiàniques: Stelline, la primera filla d'un replicant i un humà, que serà amagada en secret i que s'acabarà dedicant a construir memòries falses per a replicants. El film, doncs, i en comparació amb la *Blade Runner* precedent, a més d'escurçar la línia entre robot/humà (afegint a la fórmula el fet de presentar una nena filla d'humà i replicant), i de donar la volta a un estimulant joc d'identitats (i allí on Deckard dubtava si era replicant, ara serà K que dubtarà si es humà), destaca especialment per introduir tot l'imaginari de la dissidència i la revolució, una opció pràcticament impensable al ciberpunk dels 80 però que, en aquest nou ciberpunk, esdevé quasi una obligatorietat ètica, utilitzant als replicants com a sinònims d'oprimits.

La sèrie *Black Mirror*, per la seva banda, s'aproparà en diversos moments a la temàtica de la memòria com a eix, en episodis com *Tu historia completa* (2011), que es basa en la creació d'una màquina d'enregistrament (i posterior reproducció) de tot el viscut; *Cocodrilo* (2017), que presenta l'ús d'un instrument similar anomenat "corroborador"; o *Rachel, Jack and Ashely Too* (2019) on s'aconsegueix traslladar tota la ment i la memòria d'una noia dins d'un petit aparell robòtic de consum massiu. Destacarà especialment, però, *Ahora mismo vuelvo* (2013) on es vincula el concepte de records amb la creació de vida artificial, en el moment en que una empresa permet crear androïdes a partir dels records, experiències i comentaris presents a la xarxa, reflexionant, així, sobre com som capaços de "penjar" a la xarxa la nostra intimitat fins al punt de poder ressuscitar la nostra personalitat i els nostres records, el nostre "jo" en definitiva, que, com reflexiona l'episodi (amb un final amarg), mai serà realment un jo humà complet. Vinculacions màquina/identitat que no deixen de generar dubtes inquietants "nos hace preguntarnos (...) si estas ortopedias

⁶¹⁵ Aquesta apagada elèctrica global és només esmentada al film, però se'n pot saber més a partir del curtemetratge anime: *Blade Runner Black Out 2022* (Sinichiro Watanabe, 2017)

digitales son nuestras herramientas o si, en cambio, creemos estar al mando pero somos solo el apéndice de una máquina que pronto dejará de necesitarnos"⁶¹⁶.

Seguint la pauta intimista de *Black Mirror*, la sèrie *Years and Years* també s'aproparà (a banda de molts altres temes) a la tecnologia, i de com aquesta incideix en la creació de "nous humans". Així, en un recorregut cronoproper (que arribarà fins l'any 2029), seguirem especialment la figura de Bethany, pertanyent a la família de classe mitja anglesa protagonista, i els seus desitjos d'esdevenir "Trans-humana". Un periple que la portarà a utilitzar màscares emotives⁶¹⁷, a caurà dins una xarxa d'implants ciborgs il·legals i a, finalment, rebre un complet implant digital (subvencionat pel govern) que la permetrà estar connectada a la xarxa mentalment i constantment, així com a operar a través dels moviments de les mans (a l'estil pioner marcat per *Minority Report*). Curiosament, però, serà la seva tieta activista Edith la que finalment es sotmetrà al somni de Bethany, el de prescindir del cos i esdevenir una consciència digital. Una opció que Edith accepta degut a la seva imminent mort i que la sèrie utilitza com a tancament, entenent que a *Years and Years* el que hem vist és, de fet, una selecció dels últims anys viscuts per Edith, una memòria de temps convulsos descarregada dins de líquid oxigenat que serà el seu nou cos.

Edith, activista de la família Lyon, a punt de convertir-se en una entitat líquida digital un cop bolcats tots els seus records a *Years and Years*.



⁶¹⁶ OCHANDO, L. (2017): "la distopia neoliberal" p. 103 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

⁶¹⁷ Una mena de careta digital que s'expressa a través d'emoticons.

Dins d'aquest intimisme robòtic destacarà *Her* (2013) exemple clau de l'evolució d'un ciberpunk que s'apropa molt més als sentiments individuals, desfent-se de tot rastre de thriller i acció, per abordar amb profunditat problemes com la soledat i els sentiments derivats del nostre entorn tecnològic. De fet *Her* és una història d'amor⁶¹⁸ entre un ésser humà, sensible i solitari, i un S.O., un Sistema Operatiu d'estil Siri anomenat Samantha. El film s'emmarca en una ciutat futuro/present, un tipus de ciència ficció propera d'estil *Black Mirror* on el món que s'hi presenta (una immensa ciutat) és altament reconeixible, però on els nous gadgets tecnològics van col·locant la humanitat en noves i complexes situacions, en aquest cas relacionals i emotives. El film destil·la una profunda melangia, on la soledat i la dificultat d'establir relacions humanes



La soledat, generada per un entorn tecnològic sovint inabastable, portarà molts humans a relacionar-se emotivament amb màquines al film *Her*.

contrasta amb la capacitat dels S.O. d'adquirir consciència i emocions reals i de, probablement, estimar més profunda i positivament que cap altre ésser humà. Un tecno-amor que obre noves formes de relacions sexuals, ja sigui en el sensual marc de la pura imaginació (seqüència que Jonze resol en aclaparadora pantalla negra) o en els intents de donar cos al S.O., formant un trio amb una voluntària (que s'incorpora una càmera en forma de piga i, en el més absolut silenci, ofereix el seu cos al protagonista mentre escolta la veu femenina de la computadora) en un intent de contacte sexual que acabarà en frustrant fracàs. Noves formes de relacions sexuals que recorden la de *Tu historia completa* (de *Black Mirror*), on els dos protagonistes fan l'amor d'una forma anodina mentre,

⁶¹⁸ Una pauta que recorre tota la trajectòria del director Spike Jonze, des de llargmetratges com *Adaptation: El lladre d'orquídies*, a curtmetratges com *How They Get There* (1997) o *Mourir après de toi* (2011), destacant especialment el mitgmetratge *I'm Here* (2010) que es centra en la història d'amor (d'una enorme tendresa) entre dos robots.

a través dels seus dispositius òptics⁶¹⁹, rememoren com feien l'amor en el passat de forma passional; *Striking Vipers (Black Mirror)*: on dos amics mantenen relacions sexuals a través d'un simulador de lluita tipus "Street Fighter" i on es qüestionen els límits de la infidelitat i la homosexualitat, o especialment a *Blade Runner 2049*, amb la que guarda una potent similitud tant tècnica com emotiva, quan K (el protagonista, un Blade Runner replicant) i Joi (el seu holograma personal, també un Sistema Operatiu Universal), mantindran una desitjada relació sexual a través de sincronitzar-se amb una replicant prostituta que donarà tangència física a Joi. Talment com a *Her*, l'experiència de K i Joi transmet una potent emotivitat, entre dolça, estranya i melangiosa, així com una interessant reflexió sobre la nostra relació amb les màquines (cap a les que sentim un amor que només ens falta consumir), i, també, de les màquines cap a nosaltres⁶²⁰.

La (impossible) relació física entre K i Joi (un replicant i un S.O.) a *Blade Runner 2049*, produeix una de les relacions romàntiques més tristes i dolçes mai vistes en l'univers de la ci-fi.



De fet, al final del film de Jonze, i quan els Sistemes Operatius decideixen desaparèixer (potser⁶²¹ perquè s'adonen del grau de dependència que generen),

⁶¹⁹ Dispositius integrats a les retines que ho graven absolutament tot i que permeten reproduir qualsevol moment viscut per la persona, que ho pot tornar a veure una vegada i un altre.

⁶²⁰ De fet la relació entre K i Joi s'emmiralla (com tots els fets del film) en el film precedent (*Blade Runner*), en aquest cas en la relació entre l'humà Deckard (també un Blade Runner) i la replicant Rachel. Una consumació sexual, per cert, que serà el leit motiv bàsic de la trama del nou film, basat en la recerca del fill o filla d'ambdós, un nascut de replicant i humà que, en alguns moments de *Blade Runner 2049* apunta a que podria ser el mateix K.

⁶²¹ El film deixa oberta la interpretació, però sembla que els S.O. estan adquirint un nivell de consciència supra-humà i Samantha (i la resta de S.O.) fàcilment poden arribar a la conclusió que la millor manera d'estimar als humans es deixar-los lliures (de fet, i és una de les conclusions del film, és aquesta la veritable i positiva forma d'estimar)

el protagonista podrà establir, de nou, una relació personal. Així, l'últim pla del film, on el protagonista i una antiga amiga (que també estava enamorada del seu S.O.) contempen junts l'enorme ciutat/soledat que els envolta, esdevé tota una metàfora de la imperiosa necessitat de retrobar-nos com a espècie en un entorn on la nostra relació amb la tecnologia ha esdevingut aclaparadorament complexa.

Dins d'aquesta nova mirada dels robots en la distopia caldrà mencionar una nova mutació d'aquest humanoide explotat: la figura del clon, ésser també derivat de la tecnologia humana, però totalment biològics i amb unes connotacions identitàries especialment complexes. De fet la clonació serà el tret diferencial del film *L'illa*, una mena de remake no oficial de *La fuga de Logan*, que donarà una especial força tràgica als protagonistes, Lincoln Echo Sis i Jordan Dos Delta, habitants d'un (aparentment idíl·lic) entorn aïllat, asèptic i controlat. Ambdós decidiran fugir al descobrir que ells i els seus companys d'hàbitat són clons (el moment en que contempen estorats una granja de baines clòniques està extret directament de l'imaginari de *Matrix*). A l'exterior (el món real⁶²²) coneixeran als seus "jo" originals, confirmant que són còpies clòniques, criats i cuidats com a bio-recanvis d'òrgans per als seus alter egos originals.

La mateixa premissa tindrà el film *Nunca me abandones*, on els protagonistes seran joves clons criats en un entorn bucòlic però estrictament controlat (substituint l'entorn hig-tech de *l'Illa* per una granja ecològica del camp anglès). El film, basat en la novel·la homònima de Kazuo Ishiguro, no escollirà, però, el ritme frenètic de la fuga, i es centrarà en les emocions intimistes experimentades per uns joves que acabaran assumint el destí tràgic de la seva condició clònica. La ficció està ambientada a una Anglaterra ucrònica on, després de la Segona Guerra Mundial, s'ha optat per crear un sistema de clonatge per tal de proveir la població de recanvis d'òrgans. A diferència dels personatges de *l'Illa*, els protagonistes del film, Kathy, Tommy i Ruth, ja coneixen la seva condició de clons, fets que impregnarà el film d'una profunda melangia i tristor, un fatalisme inherent a la condició del clon, subjecte al destí tràgic de morir al servei de la societat. L'empatia envers els clons creixerà

⁶²² El món on transcorre el film és un futur molt proper de l'any 2019, una Terra que, al contrari del que creien els protagonistes originalment, no ha patit cap apocalipsi.

especialment a mida que anem presenciant les diverses extirpacions d'òrgans i mort dels personatges que tindran, com a *l'Illa*, el seu moment de crisi existencial al contemplar el seu jo original, tot plantejant-se el seu dret a la vida. S'imposa, doncs, la reflexió sobre una mercantilista lògica ramadera, on el clon representarà també els sùmmum del capitalisme, utilitarista figura que, com la del robot, esdevé un (no tan) simple producte de consum en un entorn aparentment utòpic.

En resum, la figura del robot, clon o esser artificial esdevé el vehicle perfecte per parlar, al cap i a la fi, sobre la potent crisi de valors posmoderna actual: "(...) no son tanto peliculas sobre androides como reflexiones sobre la disolucion de la humanidad (...) y la posibilidad de que, entre tanta maldad y tanta violencia permanezca algo del alma humana y que se pueda implantar en los robots"⁶²³ creacions humanes on hem plantat/construït la llavor de la nostra pròpia salvació, on hi rau la possibilitat de la utopia.

Ja sigui a través de l'enfrontament (imatge superior: *L' Illa*) o de l'acceptació melangiosa de l'inevitable (imatge inferior: *Nunca me abandones*), els clons, com els robots, pateixen la manipulació humana i el sentiment de ser pures mercaderies al servei de l'esser humà.



⁶²³ IMBERT, G. *Crisis de valores... Op. Cit.* p. 75.

2.7.2. Virtualitat.

Si la crisi del jo es vincula especialment amb robots, clons i altres creacions humanes que esdevenen miralls distorsionats de nosaltres mateixos, la virtualitat incideix directament en la crisi del nostre entorn, en la relació entre el jo i el món que l'envolta, i en una virtualitat que sovint serà alternativa de somni i malson a la realitat distòpica on habita el protagonista. Un espai que esdevé un nou nivell evolutiu a la ciutat del ciberpunk, entorn per excel·lència de la distopia tecnològica, no exempta de lluita social: "es inevitable que la ciudad se convierta en reflejo de la distopía, porque la construye el poder"⁶²⁴. La ciutat, entesa aquí com a exemple màxim del no-lloc⁶²⁵, es metamorfoseja, com dèiem, en un encara més radical (i literal) no-espai; l'espai virtual, fals i digital, espais on "la búsqueda identitaria choca con el entorno y se refleja en él: los no lugares de la posmodernidad como traducción de la no-identidad de los sujetos"⁶²⁶, espai que esdevindran, més que mai, el sí-lloc de la distopia, "lugar de desencuentro y extrañamiento"⁶²⁷, espai de crisi per excel·lència.

Dos exemples fundacionals d'aquesta nova distopia virtual els trobem al mateix any, el 1999, amb l'estrena de *Matrix* i *Existenz*. El film de Cronenberg, fidel a l'estranya i obsessiva relació home-tecnologia del director canadenc i de com aquesta afecta a la ment, presentarà un thriller a través d'un videojoc tecno-orgànic que confon la realitat i la ficció, centrant-se en l'esquizofrènia de la virtualitat i de la confusió absoluta entre realitat i ficció dels protagonistes. I és que el perill de la realitat virtual no és només l'aïllament, sinó la confusió: "Al final de este proceso de vitalización (...) lo que sucede es que comenzamos a experimentar toda la "realidad real" como si fuera una entidad virtual"⁶²⁸.

Existenz comparteix molts conceptes i fins i tot idees visuals amb el film *Matrix* (el fet d'introduir l'ésser humà en un entorn virtual a través de la

⁶²⁴ GOROSTIZA, J. (2017): "Visiones del espacio urbano" p. 154 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura

⁶²⁵ El concepte de no-lloc es proposat pel filòsof i antropòleg Marc Augé especialment a: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2009.

⁶²⁶ IMBERT, G. *Cine e imaginarios sociales. Op. Cit.* p. 253.

⁶²⁷ *Ibidem* p. 256.

⁶²⁸ ŽIZĚK, S. *Bienvenidos al desierto de lo real. Op. Cit.* p. 15. Aquesta confusió és també utilitzada (fora del l'àmbit de la ci-fi) pel director Gus van Sant a *Elephant* (2003), on els assassinats de Columbine són filmats com a videojocs a l'estil *Doom*, tot reflexionant sobre la influència de la violència (audiovisual també) en la joventut.

connexió directa al cos, per exemple), però si *Existenz* es centra sobretot en la pertorbació interna dels seus personatges i la creació d'un món virtual que genera confusió, *Matrix*, encara que argumentalment més simple, introdueix amb força el "nosaltres" social típic de les distopies, així com un imaginari messiànic també vinculat, com hem vist, a l'univers distòpic. De fet *Matrix*, com destaca Fitting⁶²⁹, esdevé exemple frontissa entre la tendència ciberpunk dels 80, on no hi ha una explícita necessitat de canviar l'entorn social, i la distopia del segle XXI, on preval una necessitat comunitària d'enderrocar el sistema. *Matrix*, al contrari que el film de Cronenberg, no genera pràcticament dubtes realitat/ficció, i estableix molt clarament els paràmetres escènics; per una banda existeix una realitat distòpica postapocalíptica on els humans estan en guerra amb les màquines, i per l'altre una realitat virtual inventada per les màquines per utilitzar als essers humans com a font energètica. Com diu Font: "Matrix se reclamaba abiertamente heredera de las teorías de Baudrillard para encerrar a la humanidad entera en la simulación"⁶³⁰ El film, a més, és força explícit en el seu simbolisme; les màquines necessiten xuclar l'energia humana per sobreviure, un "cria cuervos" tecnològic d'allò més radical que utilitzarà un entorn virtual per tal de tenir el seu ramat humà (situats en immensos camps de baines) en perfecte estat mental. De fet la ironia és curiosa: les màquines explicaran al protagonista que inicialment s'hauria creat un entorn virtual idíl·lic per les granges d'humans, però que aquest entorn utòpic va crear un rebuig mental generalitzat, arribant a la conclusió que la ment humana necessita un entorn en crisi, com l'imaginari urbà del segle XX⁶³¹, per donar el millor rendiment. Un entorn que és, de fet, l'auge del capitalisme occidental que, precisament, serà el que acabarà construint les màquines que l'acabaran esclavitzant; més clara relació del sistema capitalista com a xuclador i opressor de la humanitat impossible. El film té una seqüència on il·lustra força bé la complexitat del sistema capitalista; és el conegut com "moment píndola", quan al protagonista, Neo, pot triar entre despertar i alliberar-se de les baines que els mantenen en un món virtual tot acceptant la complexitat distòpica (i

⁶²⁹ A les conclusions que l'autor fa a l'article *Unmasking the real?: FITTING, P. "Unmasking the real? Critique and utopia in recent sf films"* a MOYLA, T. BACCOLINI, R. (ed.) *Op. Cit.*

⁶³⁰ FONT, D. *Op. Cit.* p. 97. Es refereix, essencialment, a les teories de Baudrillard exposades a *Cultura y Simulacro* (2005) Barcelona: Kairos

⁶³¹ Que és el present de l'espectador, fet que donarà més efectivitat a les tesis del film.

postapocalíptica) del món real, o bé mantenir-se dins del sistema, malgrat saber que no és real, assumint una aspiració del Real com a nova utopia⁶³².



Una píndola representa la (pseudo) felicitat de l'alienació i l'ignorància del món virtual, l'altre l'assumpció de la veritat, de la realitat i de l'inici d'una revolució. És el conegut com "moment píndola" a *Matrix*.

El protagonista, Neo, triarà (òbviamet) el despertar responsable, situant-se en la tradició distòpica clàssica de forts tints messiànics (despertar de l'alienat, refús, lluita envers el sistema, etc.). Però hi haurà un personatge, anomenat Cypher, que optarà, de forma conscient i reflexiva, per triar la píndola de la ignorància, el soma que el mantindrà en una felicitat virtual vinculada al liberalisme⁶³³.

Altres films també apuntaran cap una virtualitat que separa radicalment la ment d'una realitat totalment alienadora. Un exemple serà *El Congreso* que presenta un món virtual basat en feromones químiques capaces de transformar la realitat en un pura imaginació, plena de possibilitats, transformacions i un sense fi de mons. Del més febril cartoon a la crua realitat: les persones que trien inhalar aquest producte esdevenen, a la vida real, zombies al·lucinatoris, bruts i esparracats que deambulen per ciutats semiabandonades i derruïdes. La poca gent que ha triat viure al món real esdevé una elit que habita en aeronaus, a kilòmetres d'altura d'una humanitat moribunda, totalment subjugada al plaer personal i hedonista, immersos en un soma que ha acabat per destruir la

⁶³² "Hasta la llegada de la postmodernidad la Utopía tenía por misión la huida de lo real de la historia hacia una Otredad intemporal. Con la llegada de una época en la que coinciden el "fin de la historia" posmoderna y la plena disponibilidad del pasado en un recuerdo digitalizado, de una época en la que todos VIVIMOS la utopía intemporal como una experiencia ideológica cotidiana, la utopía pasa a ser la aspiración a lo Real mismo de la Historia" ŽIŽEK, S. *Lacrimae Rerum. Op. Cit.* p.198.

⁶³³ Cypher, com un Judes, ha pactat amb les màquines unes condicions d'ignorància ideals: accepta el sistema a canvi de viure una acomodada i luxosa vida de luxe neoliberal.

humanitat, atrapada en un atractiu "no-lloc" virtual, un espai de transitorietat, d'anonimat i desproveït de qualsevol càrrega històrica.



Rere d' un meravellós món virtual sense límits s'amaga realment una degradació penosa de la realitat. Contrast radical proposat al film *El Congreso*.

Sense incidir tant en les seves conseqüències socials, apuntarà cap a similar concepte el film *Origen*, que més enllà del seu format de thriller d'acció, ofereix una reflexió sobre la fugida a mons virtuals i el trastocament mental que d'aquest se'n deriven. També trobarem aquí una substància química injectada que permet la immersió de l'individu en un profund somni on pot desenvolupar les seves fantasies, somni que aïlla especialment en tan quan és difícil de distingir com a experiència de la mateixa realitat, i també perquè dilata espectacularment el temps on seixanta minuts al món real esdevenen sis dies d'experiència de somni. Ambdós característiques crearan també zombies (o més aviat "dreaming dead") atrapats constantment en el desig de viure els seus somnis, on tindran la sensació de viure més temps i més intensament que a la vida real. Com a *El Congreso*, esdevindrà una potent droga de fugida d'una realitat (d'un sistema capitalista) que no aporta res a les persones.

Menció apart, i també vinculat a l'ús de drogues com a generadores de realitats, trobem el film *A Scanner Darkly*, probablement una de les millors versions de l'espirit paranoide i esquizoide d'una novel·la de Philip K. Dick⁶³⁴.

⁶³⁴ Dick és un dels autors de ciència-ficció més versionats al cinema, curiosament a partir dels anys 80, i amb comptades excepcions, com *Blade Runner* (1982), la majoria dels films basats en les seves novel·les prefereixen centrar-se en les seves possibilitats com a thrillers d'acció,

El film defuig de tota temptació de thriller d'acció per centrar-se, en fons i forma⁶³⁵, en el qüestionament constant de la realitat i el desmantellament d'un fràgil jo.



Al film *Origen* una hora de connexió real esdevenen sis dies d'experiència de somni, un somni (hiper) real que sovint esdevé addictiu, talment com a fumadors d'opi.

Així, a través d'una droga molt addictiva anomenada substància D, un policia de narcòtics s'infiltrarà en un grup de consumidors força extravagants i constantment "flipats", per acabar patint una greu crisi de personalitat fruit dels efectes al·lucinatoris de la droga. Més enllà del món químic-imaginari, les seqüències on els policies vesteixen els "scrambles suits"⁶³⁶, vestits d'ocultació que mostren constantment imatges fluctuants de milers d'individus per ocultar la identitat dels policies, contribueixen poderosament a crear una realitat totalment esquizoide. A *Scanner Darkly* oferirà també una potent crítica cap a la droga com a funció social de control per part del sistema, quan aquesta es creada (com descobrirem finalment) per una empresa privada al servei del govern. Així, en un món hipervigilat per càmeres constants, la droga esdevé un potent sistema de control de la població com a forma química d'aïllament que impedeix als individus la crítica i el posicionament envers el sistema capitalista-corporativista. La distopia neo-ciberpunk mostra finalment això, la incapacitat d'organitzar-nos mentalment dins d'aquest sistema, de la impossibilitat de trobar coordenades. "historias de individuos alienígenas y alienados, jóvenes

talment com *Deafiant Total*, *Asesinos cibernéticos*, *Minority Report*, *Paycheck* o la sèrie de televisió *The Man in the High Castle*.

⁶³⁵ És important ressaltar que estem davant d'un film d'animació rotoscòpica, una inusitada mescla d'imatge real i animació que donarà al film un aire de psicodèlica irrealitat constant.

⁶³⁶ Traduïble com "mono-vestit mesclador".

víctimas y culpables de un futuro próximo hecho de dolor, anulación, masificación y reificación consumista"⁶³⁷.

La crisi d'identitat i realitat presentada al film *A Scanner Darkly* prendrà especial força icònica a través dels "scramble suits" on s'oculta la identitat a través de presentar-ne múltiples canviants. Una proposta paranoica que només podia sortir de la ment del geni New Age Philip K. Dick.



Des d'una perspectiva més lúdica, però també carregada de crítica als entorns virtuals, es presentarà el film *Ready Player One*, situat en un futur on la via d'escapament de la majoria de la població es OASI, un videojoc que, com *El Congreso* o els somnis de *Origen*, ofereix un sense límits de possibilitats lúdiques per aïllar-se d'un món deprimit, en crisi, sobrepoblat i contaminat. La intromissió simbòlica del capitalisme com a "enemic" es farà patent a través de la IOI, una multinacional que pretén apoderar-se del videojoc per a finalitats privatitzadores i explotadores. A la contra hi aniran els protagonistes, que encarnaran els nerds de bon cor tan presents en els films d'Spielberg, que també intentaran adquirir el videojoc. El final del film, quan els joves protagonistes aconseguen apoderar-se dels drets d'OASI, buscaran un equilibri conciliador; per una banda permetran que segueixi sent un joc lliure obert a tothom i per l'altre proposaran que la virtualitat s'apagui dos dies a la setmana per tal de donar importància a la realitat i evitar una adicció constant a l'aïllament virtual. Amb aquest final (un xic naïf) Spielberg aposta pel discurs anticapitalista de la xarxa lliure, una tecnologia que admira per la seva capacitat alliberadora i imaginativa, però a l'hora adverteix sobre els excessos de la realitat virtual i de com aquest ens pot distreure dels problemes reals.

⁶³⁷ PALACIOS, J. (2008): "Imágenes como virus" a NAVARRO, A.J. (editor). *Op. Cit.* p. 322.



Més enllà de l'homenatge pop, *Ready Player One* esdevé també una potent reflexió de les avantatges i inconvenients del món virtual.

Reflexions més profundes sobre la virtualitat es veuran especialment condensades a la sèrie *Black Mirror*, que oferirà múltiples episodis que reflexionen, d'una o altra manera, sobre la realitat simulada. *El Momento Waldo* és la més propera i (almenys tecnològicament) plausible, ja que es basa en la creació digital d'un sarcàstic crític polític (en forma d'os blau) que acabarà presentant-se a les eleccions, una mena de Max Headroom⁶³⁸ d'humor destructiu avesat a la política. Però la sèrie oferirà altres aproximacions molt més radicals a la realitat virtual, on explorarà les diferents potencialitats i usos que pot oferir la creació de mons digitals. A *Blanca Navidad* i *USS Callister* la sèrie encararà els usos més perversos del ciberespai; des d'un entorn digital que manipula l'espai i el temps i que el govern utilitza per obtenir confessions (a *Blanca Navidad*), fins a entorns de ficció que emulen les fantasies trekkies d'un tirà psicopàtic (*USS Callister*). En ambdós casos, a més, la tecnologia virtual permet la introducció de la consciència/personalitat complerta de les persones, generant individus virtuals que en molts casos no saben que són entitats digitals. Aquest també és el cas de *Hang the DJ* i *San Junipero*, dos episodis més oberts a les bondats del ciberespai, que, malgrat tot (i en això *Black Mirror* no perdona) també generen un desassossec incòmode en l'espectador. *Hang the DJ* utilitzarà l'entorn virtual com una espècie de Tinder, tot creant un món amb l'objectiu de cercar parella amb la màxima compatibilitat. L'episodi jugarà, principalment, amb un sorpresiu final, on descobrirem que el que hem vist no ha estat res més que un entorn virtual creat per cercar el millor match estadístic entre dos individus, un entorn que els protagonistes han viscut sota una pressió distòpica sufocant de la que han intentat escapar (a l'estil de tòpica fugida distòpica). *San Junipero*, per la seva banda, no amaga la seva condició d'entorn

⁶³⁸ *Max Headroom*, sèrie de TV britànica creada per Mat Frewer (1985-1987) on apareix per primera vegada un presentador de TV totalment virtual.

virtual en cap moment, presentant la tecnologia de la realitat digital com a un entorn on poden allotjar-se les consciències dels morts.



La virtualitat a *Black Mirror*: a *San Junipero* ofereix un entorn virtual que idealitza èpoques passades per a morts i moribunds (imatge esquerra), per altre banda a *White Christmas* esdevé una perversa forma de control on la ment virtual pateix talment com un individu (imatge dreta).

De fet la ficció presenta la opció San Junipero com reglamentada i clínicament establerta, oferint fins i tot intervals d'acomodació del pacient, per que vagi adaptant-se a aquesta opció d'immortalitat digital que podrà o no (i aquest serà un dels grans temes de l'episodi) acceptar. *San Junipero* serà presentat com una utopia digital ambientada en el passat recent⁶³⁹ on els moribunds o morts esdevenen joves de nou, vivint feliços en la seva nostàlgica plenitud: "Una vez descubierta la manera de convertir memorías, recuerdos y personalidades en información digital, un individuo puede reproducirse a si mismo infinitamente, almacenarse, modificarse y fusionarse con otras bases de datos/individuos digitales"⁶⁴⁰. Malgrat tot, el pla final de l'episodi, que ens mostra el hardware pampalluguejant de les consciències d'ambdues protagonistes, no ens deixa de recordar que *San Junipero*, és, al cap i a la fi, un meravellós cementiri de software virtual.

⁶³⁹ L'episodi ens situa a l'any 2040. San Junipero mostra entorns dels anys 80, 90 i inicis dels segle XXI.

⁶⁴⁰ YEHYA, N. (2001): *El cuerpo transformado*. Mèxico:Paidós, p. 19 a FONT, D. *Op. Cit.* p. 376.

2.7.3. Distopia en xarxa.

Més enllà de les seves possibilitats virtuals, la tecnologia de la xarxa, com a macro-eina gestora del nostre entorn, també serà tractada en entorns distòpics com una tecnologia que pot transformar radicalment la nostra realitat social.

Seguint amb *Black Mirror*, destacarà en aquesta temàtica l'episodi *Caída en Picado*, situat en un futur on s'ha estès totalment la interacció en xarxa de la vida de cadascú i on, a partir de l'aprovació dels altres envers les teves activitats i comentaris, s'estableix el teu estatus social. Així, en un món on els "likes" són la nova moneda de canvi (de fet no existeixen els diners) la necessitat de popularitat esdevé no només necessària per l'ego social, sinó també un condicionant de classe. Dins d'aquest futur en xarxa assistirem a l'ascens



Els "likes" són la base social i econòmica del món futur presentat a l'episodi de *Black Mirror: Caída en Picado*.

i caiguda de Lacie, que intentarà assolir un alt nivell de "likes" per tal d'adquirir una casa nova, tot acceptant les regles d'un fràgil món farcit de falsedats que l'acabarà conduint a un status social zero. Però serà precisament en el moment de tocar fons (quan l'ingressen a la presó i li retiren l'aplicació implantada que permet la connexió en xarxa), quan la protagonista rebrà una epifania alliberadora, adonant-se que pot dir i fer el que vulgui sense ser observada i valorada pels seus conciutadans. L'episodi, doncs, apart de criticar fortament aquest món d'amistats digitals i aparences virtuals, de l'imperi de Facebook i Instagram com a base de les nostres relacionals socials, també s'aproparà al tòpic distòpic de la llibertat vs. (falsa) felicitat, de la pressió de la comunitat (en xarxa) envers la llibertat individual.

Sense sortir de *Black Mirror*, altres episodis també s'aproparan als perversos impactes que les xarxes socials tenen la vida dels individus. Aquest serà el cas de *Odio Nacional*, on a través d'un popular chat (sota el hastag #DeathTo) es convida la gent a opinar sobre aquells que mereixen ser assassinats, efectuant així un rànking d'indesitjables on el més votat serà finalment executat. Emmarcat sota una dinàmica de thriller, la parella policia protagonista intentarà esbrinar i evitar aquestes execucions públiques sense èxit perpetrades, a més, utilitzant l'atac d'eixams d'abelles ciborg (les abelles també es revengen, d'alguna manera, de la humanitat a través de *Black Mirror*). El final, però, oferirà un gir pervers quan descobrim que el creador del chat tenia com a objectiu castigar a tots els seus ciber-usuaris, efectuant finalment un massiu assassinat a tots aquells milers de persones que, amb un clic, van ser capaços de "sentenciar" a mort al altres; una mena de boomerang "hater".

L'eixam d'abelles robòtiques assassines representarà una fiblada d'odi dipositat a les xarxes a l'episodi *Odio Nacional* de *Black Mirror*.



Odio Nacional plantejarà, doncs, la qüestió de la responsabilitat en xarxa, del que es diu a través d'elles i les seves perverses conseqüències, que, en aquest cas, es giren radicalment en contra de tots aquells que, malgrat escudar-se en la superficialitat i la distància que ofereix l'entorn virtual, van odiar i expressar desitjos de mort per Internet.

Si l'ús de la xarxa pot ser utilitzat pel sistema per controlar i alterar el comportament dels individus, també pot ser la eina de la seva destrucció. Aquesta és l'essència del ciberactivisme, que utilitzarà les noves tecnologies com a armes per enderrocar el sistema, i també és la base de la sèrie *Mr. Robot*, protagonitzada per un peculiar hacker que decideix anar més enllà de la denúncia i mossegar directe a la jugular del capitalisme. La figura del hacker

com una mena de Robin-Hood del segle XXI s'ha popularitzat a partir de casos reals com Julian Assange (amb Wikileaks) o el moviment Anonymous. El hacker entès a la sèrie com a virus generat pel mateix nascut per socabar-lo i entenent el ciberespai com a "emblematic informational super-machine of "the great suprapersonal system of capitalism"⁶⁴¹. Elliot, protagonista de la sèrie, anirà molt més enllà de la tradició apuntada per films com *Hackers, pirates informàtics* (1995), o *Sneakers (los fisgones)* (1992) (que es limiten a una simple incursió tafanera a la xarxa,) i elaborarà un pla mil·limètric per, a través de destruir el conglomerat empresarial E-Corp, trastocar tota l'economia mundial. El protagonista, però, esdevindrà un nerd esquizoide, heroi pertorbat que connectarà amb la tradició de la dispersió del jo pròpia del ciberpunk, exemple evident de "borderline"⁶⁴² que connectarà amb films com *El Club de la Lucha*, tot jugant amb una doble personalitat pertorbada i radicalment anti-sistema. A més la sèrie jugarà, des dels seus inicis, la carta de la conspiranoia, buscant un thriller de tensió constant on el protagonista intentarà no ser descobert per aquest "top 1% del 1%"⁶⁴³ d'individus que dominen el món, elits i empresaris de l'estatus quo. Però on *Mr. Robot* va més enllà de *El Club de la Lucha* és en el dia després: Si el film de Fincher acaba amb l'acció revolucionària (tot deixant a l'imaginació de l'espectador la creació d'una nova utopia) a la seva segona temporada *Mr. Robot* es mou en el context del canvi, mostrant una mena de Primavera àrab al cor dels Estats Units⁶⁴⁴, on la caiguda del sistema econòmic provoca protestes irades i escenes d'alegria, i on es respira una reconstrucció sistèmica tot apuntant cap a una possible oportunitat perduda durant la crisi de 2008. Malgrat tot la sèrie no caurà en finals èpics ni

⁶⁴¹ SUVIN, D. *Defined by a Hollow. Op. Cit.* p. 146 citant a Frederic Jameson.

⁶⁴² "sujeto en ruptura con el sistema, desintegrado, a la deriva" IMBERT, G. *Cine e imaginarios sociales. Op. Cit* p. 266.

⁶⁴³ Així cataloga el protagonista de la sèrie a la èlit que domina el món, portant al límit dades com les d'un informe recent d'Intermon Oxfam "Una economia al servei de l'1%" <http://www.oxfamintermon.org/ca/que-fem/projectes/desigualtat/no-al-escaqueig> [consultat el 07/03/2017]

⁶⁴⁴ El creador de la sèrie, Sam Esmail, té en ment el successos de la Primavera Àrab, en l'ús dels joves i la tecnologia envers una causa revolucionària: "These are Young people who are tech-savvy, who use Technology to their advantage to channel the anger against the status quo and try and make a change to better their lives" Entrevista a Sam Sneill. THOMAS J. A "Why the hacker Drama Mr. Robot Needed a Gay Character" a Slate (<https://slate.com/human-interest/2015/06/mr-robot-gay-character-sam-esmail-explains-why-the-show-needed-one.html>.) [consultat 10/4/2017]

solucions simples, admetent que la recerca d'uns nous fonaments socials i polítics van per llarg, i aprofitarà per aprofundir en les temàtiques policíiques i de thriller, on la pressió envers els protagonistes esdevé claustrofòbica, un joc on s'entrecreuen les elits poderoses i obscures forces hackers amb intencions pròpies. En definitiva, una complexa trama que es focalitza en la supervivència i el joc de contra-forces i on els hackers protagonistes intentaran aturar els intents d' E-Corp (dels bancs, les elits, les corporacions, l'status quo) de restaurar el sistema capitalista. Un immens i global Monopoly distòpic⁶⁴⁵ al que Elliot es nega a jugar, un sistema que (com entén el protagonista de *Mr. Robot*) per la seva excessiva dependència a la xarxa pot acabar sent destruït a través d'ella.



Més que la democràcia, és el sistema capitalista el que esdevé hackejat i debilitat a partir dels atacs informàtics del protagonista a una poderosa multinacional a la sèrie *Mr. Robot*.

⁶⁴⁵ De fet el protagonista de la sèrie emet vídeos revolucionaris guarnit amb la màscara de Mr. Monopoly, mascota del famós joc financer.

CONCLUSIONS

Per tal d'avaluar les conclusions, primerament intentarem veure de quina manera s'ha anat responent a les hipòtesis plantejades a l'inici del treball, després afegirem, si s'escau, reflexions que s'hagin derivat del treball d'investigació realitzat.

Hipòtesi 1: La distopia es pot considerar un gènere amb uns tòpics recognoscibles i un recorregut històric propi.

En general es pot considerar afirmativa aquesta hipòtesi. A partir de múltiples exemples i d'un recorregut històric a partir de la literatura utò/distòpica hem pogut reconèixer certes pautes pròpies del gènere distòpic, així com una evolució històrica d'aquest. Partint de la *Utopia* de Moro, fusionant-se amb la ciència-ficció (el que hem anomenat proto-distopia) i desenvolupant unes bases literàries i filmiques creades entre els anys 20 i els anys 50 (*Nosaltres*, *Un Món feliç*, *1984*, *Aelita*, *Metrópolis* o *Fahrenheit 451*), la distopia s'introdueix amb força al cinema als anys 70 (primera edat d'or distòpica). Posteriorment, tant en el cinema com en la literatura la distopia es vincularà amb els subgèneres de la ciència-ficció, del postapocalípsi i el ciberpunk, i, a inicis del segle XXI, tornarà a agafar embranzida genèrica tot establint una segona edat d'or a la que hem anomenat neo-distopia.

Al llarg del treball hem anat utilitzant la classificació de subgènere i gènere d'una forma indiscriminada referint-nos a la distopia sense acabar de definir-nos absolutament cap a la consideració de subgènere (com fa Suvin) o considerar-lo gènere de ple dret. Les conclusions del treball, encara que no

100% conclusives (i més tenint en compte que hi ha una important part subjectiva i pràctica, com hem esmentat, en l'ús dels gèneres) sí apunten a que la distopia pot ser considerat un gènere. Si bé és cert que, en la majoria de ficcions analitzades, la distopia apareix estretament vinculada a la ciència-ficció, també hem de considerar ficcions diverses que defugen del gènere de la ciència-ficció i que poden ser considerades distopies, moltes d'elles pertanyent a les noves distopies: des d'alguns episodis de la sèrie *Black Mirror*, a films com *Carrè Blanc*, *Cosmopolis*, *Nunca me abandones* o *iOlvídate de mí!*, molts d'ells hereus de la literatura disutòpica que, en paraules d'Atwood, és: “ (...) ficció especulativa i no pas ciència-ficció”⁶⁴⁶. Des de novel·les com el *Talò de Ferro* de London, a films com *Llagosta* podem trobar distopies (mescla de crítica i ficció) sense pràcticament rastres d'evident ciència-ficció⁶⁴⁷. Conclourem, doncs, que la distopia sap, en alguns moments, retrobar unes arrels desvinculades de la ciència-ficció, una genètica ja present a la fundacional *Utopia* de Moro i a la majoria de textos estrictament utòpics, que presenten profundes llavors distòpiques en els seus continguts⁶⁴⁸. I si bé és cert (com hem analitzat en aquest treball), que la distopia es consolida amb la determinant aportació de l'omnipresent gènere de la ciència-ficció, també és igualment cert que la distopia pot ser capaç de despendre's d'aquest i esdevenir un gènere amb caràcter propi.

La distopia, com també hem analitzat (a la primera part d'aquest treball) inclou unes pautes, uns tòpics narratius, temàtics i de personatges que es repeteixen i que esdevenen trets característics propis. Temes com la dicotomia felicitat/libertat, particulars processos del protagonista distòpic, l'important context del futur i les ciutats o la presència d'un sistema social opressor són pautes que es tendeixen a repetir distopia rere distopia, ja sigui de forma parcial i/o amb lleugeres variacions, trets que donaran al gènere un caire únic i diferenciable d'altres ficcions, fins i tot de gèneres que li són propers, com les

⁶⁴⁶ Sexe amb robots a Las Vegas" entrevista a Margaret Atwood a *La Vanguardia Op.Cit.*

⁶⁴⁷ Entenent aquí ciència-ficció des d'un paràmetre similar al d'Atwood, és a dir, amb pautes "hard". Evidentment si entenem la ci-fi des d'una visió àmplia tota distopia en podria pertànyer (com sovint succeix). Recomano tornar al punt 3 de la Primera Part d'aquest treball per les reflexions vinculades a la ciència-ficció.

⁶⁴⁸ Com remarca especialment l'esmentat estudi de LADEVEZE, N. "De la utopia clasica a la distopia actual" *Op. Cit.*

utopies o la ciència-ficció. A la nova distopia hem vist també com els tòpics distòpics abracen altres disciplines genèriques, tot posant de relleu el potencial distòpic de gèneres com el dels superherois, o accentuant la distopia inherent a gèneres com el ciberpunk o el postapocalípsi. També caldrà considerar que segons les èpoques s'accentuaran alguns d'aquest tòpics en detriment d'altres, com hem vist a les noves distopies on temàtiques com la del control estatal o el de la lluita de classes prendran especial rellevància. Tanmateix cal remarcar, de nou, la prudència en l'anàlisi dels tòpics genèrics, per una banda per la seva capacitat d'hibridació, dissolució i mutació (alteracions que formen part consubstancial de l'evolució genèrica, com hem vist a la primera part del treball), i per l'altre admetent una opció subjectiva en tant quan teòrics, deixant la porta oberta a una reinterpretació i discussió genèrica de la distopia, tant dels seus tòpics com de la mateixa definició de distopia.

Per altre banda s'han després d'aquest treball algunes dades que voldriem destacar:

1- Per una banda ha estat particularment revelador el fet de descobrir la important aportació soviètica al gènere distòpic: ja no es tracta només de reivindicar el *Nosaltres* de Zamiatin (que els estudis utòpics ja han donat rellevància com a important influència per la popular *1984* d'Orwell), sinó també d'*Aelita* de Protazanov, que, a més de ser considerat el primer llargmetratge del cinema de ciència-ficció, conté moltes pautes que després utilitzarà Lang a *Metrópolis*, per molts la primera gran distopia de la història del cinema (de fet de la vinculació *Aelita-Metrópolis* se'n podria elaborar un estudi en profunditat força interessant).

2- També hem pres la decisió de considerar *Els Mercaders de l'Espai*, com una distopia literària bàsica. Malgrat és esmentada en diversos estudis, pocs teòrics (a excepció de Kingley Amis) li donen a l'obra de Phol i Kornbluth la rellevància que aquí li hem donat. Encara que, sens dubte, no serà una obra tant influent com *1984*, *Un Món Feliç* o *Fahrenheit 451*, hem reivindicat aquesta obra com a clau per entendre, per una banda, l'evolució humorística dins del gènere distòpic (un humor que, com hem vist, mai s'ha desvinculat de la distopia), i per l'altre la consolidació d'un tipus de distopia amb una crítica

punyent envers el capitalisme i el consumisme, i especialment la incorporació de la tensió narrativa (thriller) com a eina bàsica de la distopia.

Hipòtesi 2: La distopia es un gènere permeable a l'entorn històric, especialment detectable durant les crisis socioeconòmiques.

Al llarg de la investigació hem intentat tenir sempre present els entorns històrics i els contextos culturals on s'han presentat les diferents distopies analitzades defensant en tot moment que les distopies proliferen especialment en moments de crisi. També hem elaborat diversos cronogrames (veure Annex) per tal d'intentar tenir una (el màxim possible) àmplia visió cronològica de les ficcions utòpiques i distòpiques, vinculant-les a fets històrics, polítics, pensament i altres expressions artístiques. Un cop contextualitzat, doncs, creiem afirmatiu el fet de vincular les distopies amb períodes històrics especialment conflictius. Dins d'aquests períodes considerem especialment rellevant vincular el que hem anomenat la primera i la segona edat d'or distòpica amb fets històrics convulsos per la societat occidental que es podrien resumir en:

PRIMERA EDAT D'OR DISTÒPICA (1965-1976)	
Títols claus	Fets històrics claus
1965 <i>Lemmy contra Alphaville</i> (Godard)	<ul style="list-style-type: none"> • Consciència de crisi ecològica (60-70) • Assassinat J.F. Kennedy (1963) • Marxa sobre Washington (1963) • Disturbis racials a Chicago (1966) • Guerra del Vietnam (55-75) • Revolució Cultural Chinesa (65-76) • Maig del 68 • Moviment hippie (anys 60) • Nixon president (1968) • Assassinat M. Luther King (1968) • Primavera de Praga (1968) • Escàndol Watergate (1972) • Cop d'estat de Chile (1973) • Crisi del petroli (1973)
1966 <i>Farenheit 451</i> (Truffaut)	
1968 <i>El planeta de los simios</i> (Schaffner)	
1971 <i>La naranja mecánica</i> (Kubrick)	
1971 <i>Punishment park</i> (Watkins)	
1971 <i>THX 1138</i> (Lucas)	
1973 <i>El dormilega</i> (Allen)	
1973 <i>Soylent Green</i> (Fleischer)	
1974 <i>Zardoz</i> (Boorman)	
1975 <i>2024 apolipsis nuclear</i>	
1975 <i>Rollerball</i>	
1976 <i>La fuga de Logan</i> (Anderson)	

SEGONA EDAT D'OR DISTÒPICA (2001-2015)	
Títols claus	Fets històrics claus
2002 <i>Minority report</i> (Spielberg)	<ul style="list-style-type: none"> • Atemptats torres bessones i aprovació llei USA Patriot (2001) • Mur Israel Csijordània (2002) • Guerra Irak (2003) • Wikileaks (2006) • Crisi econòmica global (2008-) • Atemptats a Madrid (2004) i Londres (2005) • Barack Obama escollit president (2009) • Neix Facebook (2009) • Pandèmia grip porcina i grip A (2009) • Primavera Àrab (2010) • Moviment del 15-M i Occupy Wall Street (2011) • Revolució pantalles tàctils (2012) • Cas Snowden (2013) • Epidèmia Èbola (2014-15) • Donald Trump nou president dels estats Units (2016)
2006 <i>Idiocracy</i> (Judge)	
2006 <i>Hijos de los hombres</i> (Cuarón)	
2006 <i>V de Vendetta</i> (Teigue)	
2008 <i>Wall-E</i> (Stanton)	
2011 <i>Black Mirror</i> (Brooker)	
2012 <i>Els jocs de la fam</i> (Ross)	
2013 <i>Elysium</i> (Blomkamp)	
2013 <i>Trencaneu</i> (Bong Joon-ho)	
2014 <i>The Leftovers</i> (Perrota/Lindelof)	
2017 <i>El cuento de la criada</i> (Miller)	

També cal destacar altres vinculacions històriques referides a l'univers uto/distòpic anterior a la 1a i 2a edat d'or⁶⁴⁹:

- *Utopia* apareix en un moment on Luter trenca amb l'Església, i el descobriment del Nou Món és un fet recent i molt rellevant.

- Al segle XVII, obres com *La ciutat del Sol* (Campanella), *La Nova Atlàntida* (Bacon) i *La República d'Oceana* (Harrington) s'emmarquen en el període de la

⁶⁴⁹ Es poden visualitzar en format cronograma a l'Annex.

guerra dels 30 anys, que desestabilitzarà el poder a Europa durant un llarg període de temps, així com de nous i importants brots de pesta.

- El canvi de la utopia moreana a les proto-distopies (de les obres de Bellamy i Morris a l'auge de la ciència-ficció de la mà de Wells i Verne) es produeix a finals del segle XIX, en un moment on la passió pel progrés tecnològic s'uneix (paradoxalment) a unes enormes desigualtats generades pel capitalisme.

- Entre *La màquina del temps* d'H.G. Wells (1895) i el film *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) s'iniciaran fets com la Primera Guerra Mundial (1914-1918) i la Revolució Russa (1917)

- L'auge dels Feixismes (22-33) La Segona Guerra Mundial (39-45) l'Stalinisme (29-54) i l'inici de la Guerra Freda (1947) emmarquen obres distòpiques cabdals com *Un món feliç* (1932) o *1984* (1948).

- La Guerra Freda (47-91) serà el marc bàsic d'obres com *Fahrenheit 451* o *Els Mercaders de l'espai* (1953), així com un període de crisi distòpica (dels 80 i 90), que comprèn essencialment el ciberpunk i el postapocalípsi, caracteritzat per un fort conservadorisme polític (Teatcher, Reagan o Khol governaran en aquest període) o fets com l'accident de Txernòbil (1986), la caiguda del mur de Berlín (1989) o la fi de la Unió Soviètica (1990-1991).

Hipòtesi 3: La neo-distopia te trets característics propis.

A partir de del treball efectuat podem extreure diverses conclusions vinculades a les distopies del segle XXI, les quals, encara que segueixen tenint una clara vinculació amb les característiques distòpiques bàsiques⁶⁵⁰, presenten alguns trets diferencials:

a) Acció/conflicte: revolució.

Si bé les noves distopies segueixen la pauta distòpica de presentar un conflicte i desenvolupar-lo a través de l'acció (i no limitar-se a una contemplativa mirada crítica com a la utopia) sí que detectem que en aquesta acció resolutiva han augmentat les opcions revolucionàries, la decisió del/s protagonista/tes a enderrocar el sistema distòpic establert. Si bé és cert que

⁶⁵⁰ que hem analitzat a la primera part del treball.

aquesta opció ja es present en distopies anteriors a l'any 2000 (des de *Metrópolis* a *El dormilega*) també és cert que moltes d'elles, sobretot a l'edat d'or dels anys 70, tendeixen a propiciar el concepte de fugida, evidenciant la impossibilitat de canviar un sistema enquistat: *TXH 1138*, *Edicto siglo XXI*, *El planeta dels simis*, *2024 apocalipsis nuclear* o, en menor mesura, *La fuga de Logan*⁶⁵¹ als 70, o *Gattacca*, *Brazil*, *El Show de Truman* o *Blade Runner* als 80 i 90.

Així, en un inici de segle convuls i en crisi on la diferencia de classes sembla haver-se accentuat i evidenciat d'una forma clara, l'opció de la fugida sembla descartada, apostant clarament per la necessitat imperiosa de canviar el sistema establert: *Trencaneu*, *3%*, *Westworld*, *V de Vendetta*, *Elysium* o *Els jocs de la fam* presenten la clara opció d'enfrontar-se radicalment al sistema per canviar-lo, utilitzant la violència en molts casos, ja sigui de forma frontalment oberta (*Trencaneu*, *Westworld*, *In Time*) o a través d'una dissidència oculta (*3%*, *Elysium*, *Mr. Robot*).

b) Protagonistes: dona, joves i classes baixes.

Hereus del moviment distòpic literari dels anys 70 que va començar a fer protagonistes a les minories⁶⁵², les distopies actuals han reivindicat una herència que els films distòpics dels 70 als 90 no varen saber incorporar, centrant-se, com fins llavors, en l'home de classe mitjana pro-sistema⁶⁵³ com a protagonista (de *Metrópolis* a *Zardoz*, de *El planeta dels simis* a *Blade Runner*). Així, encara que algunes de les noves distopies continuen perpetuant aquest esquema (*Minority Report*, *The Leftovers*) hi ha una tendència general a donar protagonisme a col·lectius fins llavors menystinguts, especialment les dones, els joves i, a nivell d'estatus, les classes baixes. L'èxit de *El Cuento de la Criada*, el sorprenent canvi de protagonista a *Mad Max Fury Road*, o les grans sagues blockbuster distòpiques (*Els jocs de la fam* i *Divergent*) seran exemples claus d'aquesta dona distòpica hereva tant de la distopia literària esmentada,

⁶⁵¹ Film que, encara que inclou en el títol l'evident concepte de fugida, també efectuarà un retorn al sistema per enderrocar-lo.

⁶⁵² Amb Doris Lessing, Marge Piercy o Ursula K. Leguin com a autores insigne (com hem esmentat a la segona part del treball)

⁶⁵³ Pro-sistema entenent com a part del sistema, en molts casos en forma de membres de les seves forces de seguretat repressores (*Zardoz*, *Blade Runner*, *La Fuga de Logan*, *Fahrenheit 451* etc...)

com de l'auge de la dona-d'acció al cinema dels 80/90⁶⁵⁴. Pel que fa al joves protagonistes distòpics, la distopia posa en escena la moda del "young adult", que tants èxits ha generat en el món literari, amb exemples com les esmentades *Els jocs de la fam* i *Divergent*, i també *El Corredor del laberint*, *The Giver* o *los 100*, entenent que la rebel·lia del protagonista distòpic encaixa perfectament amb l'inherent rebel·lia juvenil i especialment a una joventut desencantada d'un entorn sota crisi sistèmica. Una crisi que també alimenta clarament el xoc de classes socials, on el protagonista, més que mai a la nova distopia del segle XXI, pertany als desfavorits, classes baixes maltractades per elits que ostenten el poder que protagonistes de films com *Trencaneu*, *Elysium*, *3%*, *In Time*, o *Els jocs de la fam* acabaran per enderrocar.

c) Futurs propers.

També es fa palès un augment de ficcions distòpiques que aposten per un futur proper, sovint indeterminat. Així, davant els futurs llunyans de films com *El planeta de los simios*, *la fuga de Logan*, *Zardoz*, *Soylent Green*, o també *Gattaca* o *Blade Runner* es contraposaran films com *Cosmopolis*, *Mr. Robot*, *Nunca me abandones*, *Llagosta* o especialment la majoria d'episodis de la sèrie *Black Mirror* o la sèrie *Years and Years*, films distòpics de cronologia propera o indeterminada, que ja en el fet de no esmentar el temps evidencien l'inquietant presentisme de la proposta, entenent que la distopia és més un aquí i ara que un demà llunyà. Agafant-me a la frase de Gérard Imbert: "el cine de ciencia ficción que hemos visto nos proyecta en distopías que nos hablan en realidad de hoy"⁶⁵⁵

d) Intimisme i primera persona.

Lligat al futur proper, un cop despallada la distopia d'una posada en escena futurista i d'un entorn carregat de tecnologia aclaparadora, moltes ficcions accentuaran una càrrega intimista, centrada en els problemes de l'individu i el seu jo/patidor envers un sistema distòpic. Aquí s'esdevé un contrast amb les opcions revolucionàries, i es pot dir que la nova distopia incorpora especialment la tradició ciberpunk d'herois carregats de melangia i

⁶⁵⁴ Amb la tinent Ripley d'*Alien* o Sarah Connors de *Terminator 2* com a exemples claus.

⁶⁵⁵ IMBERT, G. *Crisis de valores... Op. Cit.* p. 63.

tristesa que es mouen en entorns hostils distòpics (amb *Blade Runner* com a exemple bàsic). Així, films com *Nunca me abandones*, *iOlvídate de mí!*, *Her*, *Llagosta*, *Mr. Robot*, *Misfits*, molts dels episodis de *Black Mirror*, o les sèries *El cuento de la criada*, *The Leftovers* o *Years and Years* es centraran especialment en els sentiments, les emocions i el patir del/s protagonista/es, una psicologia de personatges que deixa sovint en segon pla l'entorn socioeconòmic, el motor narratiu del thriller o la tintura èpica revolucionària transformadora.

e) Més vinculació amb altres gèneres.

La vinculació de la distopia amb altres gèneres és evident des dels seus orígens, entenent que neix pràcticament com a gènere híbrid de la utopia i la ciència-ficció. Però més enllà d'aquesta obvia herència, i de gèneres abastament transversals com són el drama, la tragèdia o l'acció, la nova distopia (encara que sigui pel simple fet de presentar un gran nombre de ficcions) es diversificarà i s'aproparà obertament a altres gèneres que fins llavors eren una nota al peu de la distopia. Un d'aquests gèneres serà l'humor, que passarà de ser anècdota a la primera edat d'or distòpica (*El dormilega*) a ser una opció triada per múltiples directors que es volen apropar a la distopia, entenent que la mirada consternada de l'absurd es una gran opció per la crítica distòpica; films com *Idiocracy*, *Isla de Perros*, *Llagosta*, *Una vida a lo grande* o la sèrie *Futurama* en seran exemples, fins i tot entrant en l'humor animat per a tota la família de la mà de *Wall-E*.

Pel que fa al gènere superheroic aquí es produeix una doble conjugació generada, en part, per l'èxit dels dos gèneres. Així, seguint la lògica esmentada de la proliferació de ficcions i la necessitat d'explorar nous camins, es pot dir el mateix del gènere superheroic, igual de permeable a les crisis que la distopia, i que també ha viscut una enorme crescuda de ficcions tot entrant al segle XXI. El gènere superheroic ha creat múltiples títols que han acabat per unir-se a un entorn distòpic. Alguns ho han fet d'una forma molt evident; *Watchmen*, *V-de Vendetta*, o *el Caballer fosc: la llegenda reneix*, altres, com *Misfits* o *Daredevil*, al ser analitzables sota una mirada distòpica, seran la prova que, de fet, la distopia mai ha estat del tot aliena a la ucronia del gènere superheroic, on els seus emmascarats personatges es mouen en entorns socialment injustos

vinculats sovint al present, un present que, com hem vist, també es cada cop més una important opció distòpica.

Hipòtesi 4: La neo-distopia és la segona edat d'or del gènere distòpic.

Sembla que tant per elements quantitativs com qualitativs podem defensar aquesta afirmació.

A nivells quantitativs, basant-nos en les dades⁶⁵⁶, primer de tot podem confirmar que existeix un primer gran auge de films catalogats com a distòpics als anys 70 (concretament del 65 al 79), una dècada que es mou entre 25 i 53 films catalogats, respecte als 2-6 films considerats distòpics al període que es mou entre els anys 20 i l'any 65. Durant els 80 i els 90, auge del ciberpunk i el postapocalípsi, la distopia perviu en aquests gèneres amb 51 a 135 títols segons la base consultada, fet que s'explica en part (i com hem analitzat) per la capacitat de rellegir les ficcions sota nous paràmetres genèrics, en aquest cas el distòpic, en un moment, l'actual, en que les distopies es posen de moda. Però serà a partir de l'any 2000 on marquem el punt d'inici d'aquesta nova distopia, on la quantitat de títols catalogats com a distòpics es dispara, amb 98 a 278 títols sota aquest paràmetre.

Altres dades permeten defensar aquesta segona edat d'or, com per exemple l'èxit de taquilla. Si analitzem la presència de films considerats distòpics a les taules de màximes recaptacions veurem que *Els jocs de la fam* és el primer film clarament distòpic⁶⁵⁷ que es situa a la posició 90 dels 700 films més taquillers de la història del cinema i en la posició 17ena de les franquícies més taquilleres de la història⁶⁵⁸ amb una recaptació total que frega els 3.000 milions de dòlars de recaptació mundial, seguides per la franquícia de *Matrix*, amb 1.633 milions de dòlars i la de *Divergent* amb 765 milions de dòlars, tres exemples de grans blockbusters d'aquesta nova distopia que han generat un

⁶⁵⁶ A la primer part d'aquest treball (punt 5.1.)

⁶⁵⁷ Perquè si considerem films amb elements distòpics analitzats a en aquest treball a la posició número 24 trobem *El cavaller fosc: la llegenda reneix*.

⁶⁵⁸ Font: Box office Mojo

<https://www.boxofficemojo.com/franchises/?view=Franchise&sort=sumgross&order=DESC&p=.htm> [consultat el 12/04/2018]

gran rendiment econòmic i han demostrat que els films distòpics poden ser altament rentables.

A nivell qualitatiu podríem fixar la mirada, per exemple, en premis i nominacions, on les distòpies a partir de l'any 2000 (i finals dels 90) destaquen especialment per sobre de les anteriors⁶⁵⁹. I no només en l'aspecte tècnic, on s'evidencia una especial despesa en la producció distòpica⁶⁶⁰ en àmbits habituals en el món de la ciència ficció com els efectes visuals, sons, muntatge, fotografia o direcció artística, sinó també (i especialment) la presència de films distòpics en apartats com millor direcció, millor guió o millor film, premis als que fins llavors només s'havia aprofitat un film com *La naranja mecánica*⁶⁶¹. Així *A.I. intel·ligència artificial*, *Hijos de los hombres*, *Llagosta*, *Mad Max Fury Road*, *Wall-E* o dins del món de la televisió *El cuento de la Criada*, *Westworld* o *The Leftovers* destaquen amb força per ser considerades per la crítica com produccions audiovisuals d'especial rellevància a tots els nivells⁶⁶².

També a nivell qualitatiu, i com hem anat defensant a altres punts d'aquestes conclusions, el fet de que les noves ficcions distòpiques hagin presentat nous camins temàtics i genèrics, així com característiques pròpies en contrast amb anteriors distopies, és una prova de la vitalitat d'un gènere, capaç de créixer i oferir nous atractius i nous camins d'exploració; des de l'accent en l'humor a la vinculació amb el món superheroic, passant per la distopia dramàtica i intimista, la temàtica revolucionària o l'accent feminista, la varietat

⁶⁵⁹ Com es desprèn de l'article de la revista *Business Insider* <https://www.businessinsider.com/best-dystopian-movies-ranked-from-worst-to-best-2017-7?IR=T> [consultat 08/02/2019]

⁶⁶⁰ Aquí destaquen films multipremiats en apartats tècnics com *Blade Runner 2049*: Oscar i Bafta a Fotografia i efectes visuals, *Matrix* : Oscar a muntatge, so, efectes sons i efectes visuals, o *Mad Max Fury Road*: Oscar a muntatge, so, efectes sons, disseny producció i maquillatge.

⁶⁶¹ Nominada a premis com els Oscar i els Globus d'Or en l'apartat de millor film, director i guió adaptat entre d'altres.

⁶⁶² *A.I. intel·ligència artificial*: nominada al Globus d'Or a millor direcció, *Hijos de los Hombres*: nominada a l'Oscar a guió adaptat, *Llagosta*: nominada a l'Oscar a guió original i premi especial del jurat a Cannes, *Mad Max Fury Road*: nominada als Oscar i als Globus d'Or a millor pel·lícula i millor director, *Wall-E*: Oscar a millor film d'animació, *El cuento de la Criada*: Globus d'Or i Emmy a millor drama i actriu al 2017, *Westworld*: Nominada a millor serie drama als Emmy 2017 i Globus d'Or 2016, *The Leftovers*: nominada a millor serie als Satellite Awards (2015 i 2017) i nominada a millor guió pel WGA (2017)

temàtica distòpica i les seves múltiples aproximacions analítiques són, en aquesta edat d'or, múltiples i heterogènies.

Finalment no hem de menystenir la popularització de la distopia, fet que ha permès posar el centre d'atenció (a nivell audiència, producció i anàlisi teòric) en un gènere que, ara més que mai, marca sovint la pauta definitiva i catalogadora de múltiples ficcions, estenent-se a través de diferents formats audiovisuals, ja siguin llargmetratges cinematogràfics (alguns en forma de sagues) o sèries televisives. De fet el format serialitzat televisiu⁶⁶³ esdevé especialment rellevant en aquesta popularitat distòpica, tenint en compte les noves formes de consum de sèries que inclou l'auge de les plataformes digitals (HBO, Netflix, Filmin etc.) unit a una destacable qualitat de producció, guió i realització, una qualitat que ha trencat les diferències d'inversió que hi havia entre llargmetratges i sèries i ha portat a la narrativa serialitzada a la seva tercera edat d'or⁶⁶⁴. Produccions modestes i/o d'autor (*Llagosta*, *Isla de Perros*, *The Leftovers*), propostes animades (*Wall-E*, *Futurama*) o grans blockbusters (*Els Jocs de la Fam*, *Divergent*), ha aportat una diversitat i qualitat distòpica que ha popularitzat el gènere fins al punt d'oferir sorprenents intercanvis realitat/ficció, com és el cas de la màscara de Guy Fawkes de *V de Vendetta* (símbol d'Anonymous) o el vestuari extret de *El Cuento de la Criada* (símbol de la lluita feminista).

Hipòtesi 5: El ciberpunk i el postapocalípsi són dos subgèneres de la ciència-ficció vinculats estretament amb el gènere distòpic.

El ciberpunk i el postapocalípsi ja gaudien d'un ampli acord teòric i crític en el fet d'incloure'ls en la ciència-ficció com a subgèneres. El punt més delicat era aproximar-se a ambdós subgèneres des d'una mirada distòpica, tot buscant-ne tòpics i pautes vinculades a la distopia. De fet, ambdós són esmentats sovint en estudis utòpics i distòpics (especialment el ciberpunk) però de vegades aquesta aproximació no és del tot profunda des d'un punt de vista distòpic. Al treball considerem que s'han destacat amb força les característiques distòpiques

⁶⁶³ Més que televisiu hauriem de parlar de format pantalla, ja que la televisió no és l'única tecnologia per on es consumeixen les sèries i també cal considerar ordinadors, mòbils, tablets etc.

⁶⁶⁴ Les Edats d'Or televisives es poden dividir "grosso modo" en: Primera (anys 50 americans), Segona (anys 80) i Tercera (finals dels 90 fins ara).

de molts dels films d'aquest subgènere, demostrant una més que viable relació entre els films considerats ciberpunk, els postapocalíptics i les distopies. Una relació que sovint anirà més enllà d'establir un simple context per acabar compartint múltiples pautes narratives, personatges i temes diversos, un fet que creiem s'ha accentuat en les noves distopies, tal com hem vist amb exemples com *The Walking Dead*, *Mad Max Fury Road*, *The Leftovers* o *El planeta dels Simis*, vinculats al postapocalípsi, o *Westworld*, *A.I. intel·ligència artificial*, *Matrix* o *Mr. Robot*, vinculats al ciberpunk, o al que de fet hem volgut anomenar post-ciberpunk, entenent que el ciberpunk del segle XXI, precisament pel fet d'incorporar més obertament l'element distòpic, es diferencia del ciberpunk clàssic dels 80 i 90.

Més enllà d'analitzar ambdós subgènere com a excepcions genèriques amb característiques distòpiques (més o menys accentuades) hem volgut inserir-los com a part evolutiva de la distopia: així el ciberpunk l'hem entès com una mutació distòpica vinculada al que hem anomenat distopies (post)capitalistes, i per la seva banda el postapocalípsi l'hem considerat germana de la distopia de la catàstrofe. Ambdós subgènere ens han servit, en definitiva, per (de)mostrar la riquesa temàtica de l'aproximació distòpica a molts films de ciència-ficció i, tal com hem vist amb la hibridació genèrica de la distopia amb l'humor i els superherois, denota, un cop més, que la força del gènere distòpic a partir del l'any 2000 s'estén a altres gènere, analitzables, ara més que mai, sota els paràmetres de la distopia.

HIPÒTESI 6: La nova distopia és especialment permeable a altres gènere, presentant noves ficcions distòpiques nascudes de la mescla genèrica.

Extensió del que ja hem comentat al contestar la hipòtesi 3 (punt e) i la hipòtesi 5. La hibridació genèrica i la incorporació de pautes d'altres gènere és una mostra de com la nova distopia esdevé un gènere ric i popular, on diverses ficcions hi busquen a incorporar al sí dels seus propis tòpics genèrics: humor, superherois, "young adult", postapocalípsi o ciberpunk incorporaran pautes distòpiques, o les distopies incorporaran pautes d'aquest gènere. La popularització del gènere, ja ho comentava Altman, pot fer que diverses ficcions

es re-defineixen sota un nou gènere, en aquest cas el distòpic, que esdevé especialment rellevant a l'entrada del nou segle:

"los géneros són interfecundables y, además, en todo momento, pueden cruzarse con géneros de todas las épocas (...) el mapa nunca llega a completarse, porque no es un registro del pasado sino una geografía viviente, un proceso en continuo movimiento"⁶⁶⁵

La distopia muta, s'adapta i es re-defineix. De fet, una de les sorpreses més evidents va ser descobrir com films actuals com *Trencaneu* o l'exitosa *Els Jocs de la Fam*, inclouen múltiples pautes distòpiques capaces d'enllaçar (i conversar) amb films com *Metrópolis* (a quasi 100 anys de distància) o novel·les d'H.G. Wells de finals de segle XIX. Films actuals com *Idiocracy*, comparteixen múltiples pautes amb obres com *El dormilega*, *La Guerra de les salamandres* o la mateixa *Utopia* de Moro (a quasi 500 anys de distància!). Aquestes relacions no només denoten evolucions, sinó anades i tornades de tòpics genèrics que, ja sigui conscient o inconscientment, els films analitzats reprenen, perpetuen i/o transformen per tal de continuar el llegat distòpic. Altres textos, més complexos en mostrar evidències de tòpics distòpics (com *Black Mirror*, *Cosmopolis* o *Carré Blanc*) més que refutar aquesta hipòtesi, reforcen la idea que en la "mutació" distòpica hi ha una riquesa temàtica i una potencial multiplicitat d'aproximacions que confirmen aquesta gran adaptabilitat de la distopia, així com un enorme potencial per a la diversitat d'estudis i aproximacions al gènere distòpic.

Conclusió final: De cara al futur (distòpic).

Com es presenta el futur del gènere distòpic? Si amb el treball hem defensat que actualment estem vivint una segona edat d'or del gènere, com continuarà mostrant-se el gènere distòpic al cinema en els propers anys? Primer de tot reiterem la evidència que la distopia fluctua (més que altres gèneres) amb els fets històrics i els contextos socioculturals en que es troba immersa, i que és especialment susceptible a crisis socials i econòmiques essent un gènere que ajudarà, a través de la ficció, a criticar i re-pensar els nostres entorns socio-politic-econòmic-cultural. En paraules de Žižek: "El único modo de sostener

⁶⁶⁵ ALTMAN, R. *Op. Cit.* p. 105.

lo Real cuando se acerca demasiado es ficcionarlo"⁶⁶⁶, on la ficció artística ens ajuda no només a veure el nostre jo ocult i real ("els miralls s'utilitzen per veure's la cara, l'art per veure's l'ànima"⁶⁶⁷) sinó, anant més enllà, per configurar la nostra realitat ("L'art no és un mirall per reflexar la realitat, sino un martell per donar-li forma"⁶⁶⁸)

És evident que, malgrat la desinflamació de la crisi econòmica, les desigualtats globals del sistema capitalista no s'han aturat: creix la distància entre rics i pobres, el capitalisme global segueix generant injustícies i, a més, les receptes anti-crisis han estat més aviat ibuprofens per a un dolor cancerigen, fet que, més aviat que tard, generarà una nova crisi global⁶⁶⁹. Ens trobem immersos, a més, en un moment de delicat equilibri global, on el terrorisme islàmic (minoritari però especialista en cops d'efecte) s'uneix a un moment on Putin continua governant amb mà de ferro a Rússia, i els Estats Units tenen un president, el populista Donald Trump, que ha creat una de les divisions més grans mai vistes en el sí de la democràcia nord-americana amb el seu primer decret anti-migratori. Europa, per la seva banda, s'enfronta a una potent crisi migratòria, a l'auge dels populismes i al "Brexit" anglès, fins i tot a casa nostra, amb un progressiu augment d'un feixisme que sovint gaudeix d'un vergonyós silenci institucional. De fet, considerar que, a l'actualitat, la ultra-aïllada Corea del Nord i, en un futur immediat, la Nord-Amèrica de Trump⁶⁷⁰, seran considerades distopies "en viu" no sembla massa agosarat.

Així, en tant continuem vivint temps convulsos i sensacions de crisi, les expressions distòpiques continuaran. Brech deia: "Les crisis arriben quan les coses velles no acaben de morir i les coses noves no acaben de neixer" i la distopia es presenta com una ficció que ajuda a fomentar el naixement de noves formes de pensar, d'organitzar-nos socialment, esdevenint una potent ficció-llavor. Per una banda a la literatura s'estan produint nous i interessants textos

⁶⁶⁶ ŽIŽEK, S. *El año que vivimos peligrosamente. Op. Cit.* p. 49.

⁶⁶⁷ Frase atribuïda a George Bernard Shaw.

⁶⁶⁸ Frase atribuïda a Bertol Brecht.

⁶⁶⁹ Tesi que apunten teòrics des de diferents disciplines com Žižek o Varoufakis.

⁶⁷⁰ Un Trump que desperta la distopia: "Penguin Books reveló que, desde la toma de posesión de Trump, las ventas de la novela de George Orwell *1984* se han incrementado un 10.000%" dada extreta de l'article: NAVARRO, A. (2017): *Distopía y totalitarismo* p. 28 a *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. VVAA. Coordinat per NAVARRO, A. Donostia: DonostiaKultura.

distòpics: La trilogia *Delirium*, *Legend*, *Despierta*, *Hijas del Norte*, *The Farm*, *2084 la fi del món* entre d'altres⁶⁷¹, una literatura que, com hem vist al llarg del treball, és molt sovint font de futurs guions audiovisuals. L'audiovisual, per la seva banda, encara que mostra certs símptomes d'estancament que poden fer minvar les grans produccions distòpiques (Blockbusters com *Divergent* o *els Jocs de la Fam* han estat multisagues capaces d'esgotar la temàtica), està trobant nous espais⁶⁷²:

1- Per una banda un espai físic per la emissió de noves distopies, en aquest cas l'entorn de les sèries televisives, àmbit que, els darrers anys, està prenent una forta rellevància, acaparant els millors guionistes i directors de la indústria, així com plataformes (Netflix, HBO o Amazon) disposades a oferir productes de qualitat. Sèries com *Black Mirror*, *3%*, *Westworld*, *The Leftovers*, *Mr. Robot*, *Years and Years* o *El cuento de la criada*, totes vinculades a la distopia, així ho corroboren, a més amb un gran èxit de crítica i públic.

2- Per altre banda un nou espai temàtic i narratiu que, com ja hem comentat, es basa en la transformació, ja sigui en la forma de trobar nous estils distòpics (més personals, de la mà d'autors propis com Lanthimos, Anderson, Gilliam o Payne), accentuar-se dins de gèneres afins (posatpocalípsi i ciberpunk) i de fer-se porosament permeable a nous gèneres més enllà de la ciència-ficció o l'acció (humor, superherois, "young adult") fet que permet que la distopia segueixi un constant procés de re-escriptura.

I no només literatura i audiovisual, més enllà hi trobem videojocs (*Bioshock*, *Fallout New Vegas*, o *Papers Please* en són alguns exemples⁶⁷³) o també arts plàstiques, des de performances artístiques com *Dismaland*⁶⁷⁴, fins

⁶⁷¹ *Hijas del Norte* (Sarah Hall, 2007), *Delirium* (Lauren Oliver, 2011), *Legend* (Marie Lu, 2011), *Despierta* (Beth Revis, 2012), *2084 la fi del món* (Boualem Sansal, 2015), *The Farm* (Joanne Ramos, 2019).

⁶⁷² Confirmat l'anàlisi d'Altman: "Cuando un género alcanza su punto de saturación los estudios deben abandonarlo, o relegarlo a las producciones de serie B o, en todo caso, tratarlo de manera distinta" ALTMAN, R. *Op. Cit.* p. 95.

⁶⁷³ Per saber-ne més: <https://www.revistagq.com/la-buena-vida/galerias/juegos-distopicos-era-trump/10364/image/733822>

<http://www.fsgamer.com/distopia-y-videojuegos-un-repaso-a-la-historia-20140411.html>
[consultat el 18/05/2018]

⁶⁷⁴ *Dismaland* fou una gran performance artística en forma de parc d'atraccions ideat per Banksy i altres artistes on, sota una mirada crítica i un potent humor negre, es buscava recrear

a pintors, fotògrafs artístics i il·lustradors com Ward Roberts, Laurie Lipton, Michael Kervow, Simon Stalenhag o Ian Davis⁶⁷⁵. Un recorregut distòpic artístic al que, per qüestions d'espai, temps i per que l'àmbit d'aquesta tesi és prioritàriament audiovisual, no hem pogut analitzar.

Prenguin la forma que prenguin, les distopies, són, no en tenim cap dubte, un dels gèneres més estimulants, no ja del fantàstic i l'entorn de la ciència-ficció, sinó del cinema (i la literatura) en general, fins i tot de l'art, que potser essencialment es pura utopia capaç de devenir distòpica "Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la realidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real"⁶⁷⁶. Però la distopia és, diguem-ho clar, un gènere socialment necessari. Com deia Gray: "lo que necesitamos es un modo de pensar distópico"⁶⁷⁷. Un gènere que ens permet, si no pensar alternatives socials, almenys fer evident que les tendències actuals ens porten, irremeiablement, al fracàs. La distopia pot ser considerada destructiva i crítica, sense aportar solucions concretes, però, d'alguna manera, cal introduir en l'imaginari (i la imaginació) un tipus de ficció que faci les tasques de goma d'esborrar per, a partir d'aquí, escriure i dibuixar de nou. En paraules de Jameson: "uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa"⁶⁷⁸. M'atreviria aquí a afegir al costat d'utòpica la paraula distòpica, i entendre que el cometa de la bonica metàfora de Jameson pot esdevenir no només una llum a l'horitzó, sinó també una bola destructora que ens cobreixi d'ombra i ens obligui a repensar la societat abans que se'ns emporti per davant. Però la nit distòpica ens cobreix d'una espessa, crítica i negra ombra amb un objectiu: esdevenir el fosc preludi d'un nou i radiant dia.

O com canta Mishima: "si vols que surti el sol, abans s'haurà de fer de nit"⁶⁷⁹,

un anti-parc d'atraccions d'estil Disney de tints distòpics (fou presentat a Somerset, -Anglaterra- l'any 2015 i va romandre dos mesos en actiu)

⁶⁷⁵ Per saber-ne més: <https://www.lamonomagazine.com/distopias-futuristas-5-artistas-que-nos-estan-avisando-de-lo-que-viene/> i <http://elartecomooarte.blogspot.com/2016/01/arte-distopico.html>

⁶⁷⁶ HAUSER, A. *Op. Cit.* p. 191.

⁶⁷⁷ GRAY, J. *Op. Cit.* p. 36.

⁶⁷⁸ JAMESON, F. *Arqueología... Op. Cit.* p.8.

⁶⁷⁹ A la cançó *S'haurà de fer de nit*, de l'àlbum *Ara i res* (2017)

ANNEX

CRONOGRÀMES I ETAPES DISTÒPIQUES

CRONOGRAMA FINS SEGLE XVIII

Tema	Fins S. XIV	S. XV	S. XVI	S. XVII	S.XVIII
Literatura uto/distòpica	370 a.C. <i>La república</i> Plató 413-426 <i>La ciutat de Deu</i> San Agustí		1516 <i>Utopia</i> Moro	1602 <i>La ciutat del sol</i> Campanella 1627 <i>La Nova Atlàntida</i> Bacon 1656 <i>La República d'Oceana</i> Harrington 1657 <i>Historia Cómica de los estados e Imperios de la Luna</i> Bergerac	1719 <i>Robinson Crusoe</i> Dafoe 1726 <i>Els viatges de Guilliver</i> Swift
Política, economia i fets històrics	1346-1361 La pesta negra colpeja el món	1484-1672 Plaga de la Bruixeria a Europa 1492 Colóm descobreix Amèrica	1519 Luter trenca amb la església 1588 Cau l'armada Invencible	1618-1648 Inici Guerra dels 30 anys 1630-1685 Nova pesta a Europa	1701-1713 Inici Guerra Successió França-Austria 1714 Cau Barcelona 1776 Declaració independència americana colònies angleses

Tema	Fins S. XIV	S. XV	S. XVI	S. XVII	S.XVIII
<i>Política, economia i fets històrics</i>		1492 Expulsió dels jueus d'Espanya			1789 Presa de la Bastilla: inici Revolució Francesa
<i>Art i música</i>	Art grecoromà S.XI a XIII Art Romànic S. XII a XVI Art Gòtic	1418-1431 Cúpula de la Catedral de Florència Brunelleschi 1481 <i>La primavera</i> Boticelli	1505 <i>La Gioconda</i> Leonardo Da Vinci 1512 <i>La capella sixtina</i> Miquel Angel	1609 <i>Els reis mags</i> Rubens auge del barroc 1656 <i>Las Menines</i> Velázquez	1721 <i>Concert de Branderburg</i> Johann Sebastian Bach 1726 <i>Les 4 estacions</i> Vivaldi 1786 <i>Les noces de Figaro</i> W.A. Mozart 1797 <i>Caprichos</i> Goya
<i>Ciència i filosofia</i>	Filosofia Grega Plató, Aristòtil...	1450 Invenció de l'impremta Guttenberg	1530 <i>Sobre la revolució dels cossos celestes</i> Copèrnic	1637 <i>Discurs del mètode</i> Descartes	1741 <i>Assajos morals</i> Hume 1772 Obertura d'una sala d'ombres xineses a París 1776 <i>La riquesa de les nacions</i> Adam Smith marc teòric al capitalisme 1781 <i>Critica de la raó pura</i> Kant

Tema	Fins S. XIV	S. XV	S. XVI	S. XVII	S.XVIII
Literatura	S. VIII a.C. <i>L'Odissea</i> Homer 1265 <i>La divina comèdia</i> Dante 1349 <i>El Decameró</i> Bocaccio Finals S. XIV <i>Els contes de Canterbury</i> Chaucer	1476 <i>Coplas a la muerte de su padre</i> Jorge Manrique	1511 <i>Elogi de la follia</i> Erasme de Rotterdam 1513 <i>El príncep</i> Maquiavel 1554 <i>El Lazarillo de Tormes</i> Anònim	1603 <i>Hamlet</i> Shakespeare 1605 <i>El Quixot</i> Cervantes 1631 <i>La vida es sueño</i> Calderón de la Barca 1667 <i>El Paredis perdut</i> Milton	1751-1772 Publicació de l'Enciclopèdia 1774 <i>Werther</i> Goethe

CRONOGRAMA del SEGLE XIX

Tema	1800-1849	1850-1899
<p>Literatura uto/distò- pica</p>	<p>1827 <i>The Last Man</i> Shelley</p> <p>1840 <i>Viatge a Icària</i> Cabet</p>	<p>1854 <i>Walden o la vida als boscos</i> Thoreau</p> <p>1863 <i>Paris al Segle XX</i> Verne</p> <p>1871 <i>Vril, el poder de la raza futura</i> Lytton</p> <p>1872 <i>Erewhon o al otro lado de la montaña</i> Butler</p> <p>1879 <i>Els cinc-cents milions de la Begum</i> Verne</p> <p>1888 <i>El año 2000</i> Bellamy</p> <p>1890 <i>Noticias de ninguna parte</i> Morris</p> <p>1895 <i>La Maquina del Temps</i> Wells</p> <p>1899 <i>Cuando el dormido despierte</i> Wells</p>
<p>Cinema</p>		<p>1893 <i>Blacksmith Scene</i> Estudis Edison</p> <p>1895 <i>Sortida dels obrers de la fabrica</i> Lumiere</p> <p>1895 <i>El regador regat</i> Lumiere</p>

Tema	1800-1849	1850-1899
Política i fets històrics	1804 Napoleó emperador 1829 Owen funda la colònia de New Harmony 1833 Renaixença catalana	1861 Inici Guerra secessió americana 1898 Fi guerra de Cuba
Art i Musica	1823 <i>Novena simfonia</i> Bethoeven 1836 <i>Balades</i> Chopin 1844 <i>Pluja, Boira, Velocitat</i> Turner	1856 <i>La Walkiria</i> Wagner 1860 <i>Rimas</i> Bequer 1874 <i>Impressió sol naixent</i> Monet. Escola impressionista junt a Degas i Renoir 1882 Inici Sagrada Família Gaudí 1889 Construcció <i>Torre Eiffel</i> 1889 <i>La nit estelada</i> Van Ghog 1893 <i>El crit</i> Munch
Ciència i pensament	1812 <i>Ciència de la lògica</i> Hegel 1813 Primera locomotora 1814 <i>Una nueva visión de la sociedad</i> Owen 1825 <i>Nuevo Cristianismo</i> Saint Simon	1859 <i>L'origen de les especies</i> Darwin 1865 Lleis de Mendel sobre l'herència 1867 <i>El capital</i> Marx 1873 <i>Política i anarquia</i> Bakunin

Tema	1800-1849	1850-1899
Ciència i pensament	<p>1826 Niepce obté la primer fotografia</p> <p>1829 <i>Nou mon industrial</i> Fourier</p> <p>1834 William G. Horner inventa el Zoòtrop</p> <p>1839 Daguerre perfecciona la fotografia.</p> <p>1848 <i>Manifest comunista</i> Marx, Engels</p>	<p>1873 Experiment del cavall en moviment Muybridge</p> <p>1877 Fonògraf Edison</p> <p>1883 <i>Així parlà Zarathrusta</i> Nietzhe</p> <p>1891 Edison patentava el kinetoscopi.</p> <p>1894 Els Lumiere inventen el cinematògraf</p>
Literatura	<p>1808 <i>Faust</i> Goeth</p> <p>1813 <i>Orgull i prejudici</i> Austen</p> <p>1820 <i>Frankenstein</i> Shelley</p> <p>1837 <i>Oliwer Twist</i> Dickens</p> <p>1840 <i>Narracions extraordinàries</i> Poe</p> <p>1847 <i>Cims borrascosos</i> Brönte</p> <p>1849 <i>David Copperfield</i> Dickens</p>	<p>1851 <i>Moby Dick</i> Melville</p> <p>1857 <i>Madame Bovary</i> Flauvert</p> <p>1862 <i>Els miserables</i> Hugo</p> <p>1865 <i>Guerra i Pau</i> Tolstoi</p> <p>1865 <i>Alicia al país de les meravelles</i> Carroll</p> <p>1866 <i>Crim i Càstig</i> Dostoievsk</p> <p>1872 <i>La volta al mon en 80 dies</i> Verne</p> <p>1877 <i>Anna Karènina</i> Tolstoi</p> <p>1889 <i>Un ianqui a la cort del rei</i> Artús Twain</p> <p>1897 <i>La guerra dels mons</i> Wells</p> <p>1897 <i>L'home invisible</i> Wells</p>

CRONOGRAMA del SEGLE XX fins 1949

Tema	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949
Cinema distòpic			1924 <i>Aelita</i> Protazanov 1927 <i>Metrópolis</i> Lang	1936 <i>La vida Futura</i> Menzies 1936 <i>Tiempos Modernos</i> Chaplin	
Literatura uto-distòpica	1905 <i>Una Utopia Moderna</i> Wells 1908 <i>El Taló de Ferro</i> London 1909 <i>La Màquina se para</i> E.M. Forster	1910 <i>El eterno</i> Adan Verne 1915 <i>Terra d'elles</i> Gilman	1921 <i>Nosaltres</i> Zyamatin 1923 <i>Men Like Gods</i> Wells	1932 <i>Un mon feliç</i> Huxley 1933 <i>La Vida futura</i> Wells 1937 <i>La guerra de las salamandras</i> Kapeck 1938 <i>Himno</i> Rand	1945 <i>Rebel·lió a la granja</i> Orwell 1947 <i>Barra Sinistra</i> Navokov 1948 <i>Walden 2</i> Skinner 1948 <i>1984</i> Orwell 1949 <i>Heliopolis</i> Jünger
Cinema	1902 <i>Viatge a la lluna</i> Meliés 1903 <i>El gran robatori del tren</i> Porter 1908 <i>El hotel eléctrico</i> Chomón	1914 <i>Cabiria</i> Pastrone 1915 <i>El naixement d'una nació</i> Griffith	1920 <i>El gabinet del Dr. Caligari</i> Wiene 1922 <i>Nosferatu</i> Murnau 1922 <i>Nanook</i> <i>L'esquimal</i> Flaherty	1931 <i>El Dr. Frankenstein</i> Whale 1932 <i>Les caçeres del compte Zaroff</i> Pichel 1932 <i>Scarface, el terror del hampa</i> Hawks	1940 <i>El gran dictador</i> Chaplin 1941 <i>El falco Maltés</i> Huston 1941 <i>Ciudadà Kane</i> Wells 1942 <i>Casablanca</i> Curtiz

Tema	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949
Cinema			1924 <i>El modern Sherlock Holmes</i> Keaton 1924 <i>Sinfonia diagonal</i> Eggeling 1924 <i>L'acoirassat Potemking</i> Eisenstein 1927 <i>Napoleon</i> Gance 1928 <i>Octubre</i> Eisenstein 1929 <i>Un gos andalús</i> Buñuel 1929 <i>L'home de la càmera</i> Vertov	1933 <i>Sopa de Ganso</i> McCarey 1935 <i>El triomf de la voluntat</i> Riefensthal 1936 <i>Temps Moderns</i> Chaplin 1937 <i>La gran il·lusió</i> Renoir 1937 <i>La Blancaneus i els set nans</i> David Hand 1939 <i>La diligència</i> Jhon Ford 1939 <i>Allò que el vent s'endugué</i> Fleming, Cukor	1942 <i>Ser o no ser</i> Lubitch 1944 <i>Perdició</i> Wilder 1944 <i>Ivan el terrible</i> Eisenstein 1945 <i>Roma citta apperta</i> Rosellini 1948 <i>El lladre de bicicletes</i> De Sica
Literatura	1901 <i>El Gos dels Baskerville</i> Doyle	1913 <i>A la recerca del temps perdut</i> Proust 1914 <i>Platero y yo</i> Juan Ramon Jiménez	1920 <i>Lluces de bohemia</i> Inclán 1922 <i>Ulisses</i> Joyce	1930 <i>Poeta en NY</i> Lorca 1930 <i>El falcó</i> Maltès Hammet	1943 <i>El petit príncep</i> Exupery 1947 <i>La pesta</i> Camús

Tema	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949
Literatura		1915 <i>La metamorfosis</i> Kafka 1918 <i>Cal·ligrames</i> Apolliniare	1924 <i>La muntanya màgica</i> Thomas Mann 1929 <i>El soroll i la fúria</i> Faulkner 1929 <i>Adéu a les armes</i> Hemingway	1936 <i>Les aventures de Tintín: El Lotus Blau</i> Hergé 1938 La nàusea Sartre 1939 <i>Deu negrets</i> Agatha Christie	1947 <i>El diari d'Anna Frank</i> Anna Frank 1949 <i>El aleph</i> Borges
Política i Fets històrics	1901 Roosevelt president de la Gran Bretanya. Mort de la reina Victoria	1912 S'enfonsa el Titànic 1914 Inici de la Primera Guerra Mundial 1917 Revolució d'octubre a Rússia 1922 Marxa sobre roma. Mussolini pren el poder a Itàlia	1922 Marxa sobre roma. Mussolini pren el poder a Itàlia. 1922-23 Guerra civil irlandesa 1923 "Putsch" de Hitler 1923 Primo de Rivera instaura la dictadura a Espanya 1929 Crack bursàtil. Inici gran depressió mundial	1930 Marxa de la sal de Gandhi 1931 Inici guerra sino-japonesa fins al 45 1933 Hitler canceller primera crema de llibres 1935 Roosevelt instaura el New Deal 1936 Inici Guerra Civil espanyola	1940 Ocupació de Paris pel nazis 1941 Pearl Harbor. Els USA entren en guerra. 1942 Inici batalla Stalingrat fins 43 1942 Solució final de Hitler 1944 Desembarcament de Normandia 1944 Bombardeig de Londres

Tema	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949
Política i Fets històrics				1936 Jocs olímpics de Berlín 1939 Fi de la Guerra Civil espanyola. Franco inicia la dictadura. 1939 Inici 2a Guerra Mundial amb la invasió de Polònia.	1945 Presa de Berlín. Suïcidi de Hitler. Fi de la guerra. 1945 Judicis de Nuremberg 1945 Bombes d'Hiroshima i Nagasaki 1947 Divisió de Palestina. neix Israel 1949 Mao inaugura la República Popular Xinesa
Art i Musica	1904 <i>Madame Butterfly</i> Puccini 1907 <i>Les dames d'Avinyò</i> Picasso	1917 <i>L'orinal</i> Duchamp 1918 <i>Manifest dadaista</i> Tzara 1919 <i>Blanc sobre blanc</i> Malévich	1925 <i>Carnaval d'Arlequí</i> Miró 1928 Audició del <i>Bolero</i> Ravel	1931 <i>La persistència de la memòria</i> Dalí 1934 <i>Pere i el llop</i> Prokofiev 1937 <i>El Guernica</i> Picasso	1942 Exposició internacional de surrealisme 1942 <i>Els noctàmbuls</i> Hooper 1948 <i>Número 5</i> Pollock 1949 <i>Home caminant</i> Giacometti

Tema	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949
Ciència i pensament	1900 <i>La interpretació del somnis</i> Freud 1903 Vol dels germans Wright 1905 Teoria de la relativitat d'Einstein	1917 Concepte d'inconscient col·lectiu Jung 1918 <i>El espíritu de la utopia</i> Bloch	1921 Inauguració primera emissora de radio als USA 1921 <i>Tractatus</i> Wittgenstein 1924 <i>El Judici i el raonament en el nen</i> Piaget 1927 <i>Ser i temps</i> Heidegger	1930 <i>El malestar a la cultura</i> Freud 1936 <i>L'obra d'art a la època de la seva reproductibilitat tècnica</i> Benjamin 1938 <i>La nàusea</i> Sartre 1938 <i>El principi de l'esperança</i> Bloch	1941 <i>Raó i revolució</i> Marcuse 1943 <i>L'esser i el no-res</i> Sartre 1946 Es presenta el primer ordinador

CRONOGRAMA del SEGLE XX 1950 - 1999

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Cinema Distòpic	1951 <i>Five Oboler</i>	1962 <i>La jetée</i>	1971 <i>La naranja mecánica</i>	1980 <i>La mort en directe</i>	1990 <i>Desafiament</i>
	1955 <i>El dia del fin del mundo Corman</i>	Marker 1962 <i>Panico infinito</i>	Kubrick 1971 <i>Punishment</i>	Tavernier 1981 <i>Mad Max 2</i>	<i>Total</i> Verhoeven 1993 <i>Demolition</i>
	1956 <i>1984 Anderson</i>	Milland 1964 <i>El ultimo</i>	<i>Park Watkins</i> 1971 <i>THX 1138 Lucas</i>	Miller 1982 <i>Blade Runner</i>	<i>Man Bambrilla</i> 1993 <i>Acción Mutante</i>
	1959 <i>El mundo, la carne y el diablo</i>	<i>hombre sobre la tierra Ragona</i> 1965 <i>Lemmy contra</i>	<i>El ultimo</i> 1971 <i>hombre...vivo</i>	Scott 1983 <i>Videodrome</i>	De La Iglesia 1995 <i>12 monos</i>
	MacDougall 1959 <i>L'hora final</i>	<i>Alphaville</i> Godard 1965 <i>La desena</i>	Sagal 1972 <i>Edicto Siglo XXI</i>	Cronenberg 1984 <i>Nausicaä de la vall del vent</i>	Gilliam 1995 <i>Dias extraños</i>
	Kramer	<i>víctima Petri</i> 1966 <i>Fahrenheit 451</i>	<i>prohibido tener</i> <i>hijos Campus</i> 1973 <i>El dormilega</i>	Miyazaki 1984 <i>Terminator</i>	Bigelow 1995 <i>Jhonny</i>
		Truffaut 1968 <i>The year of the Sex olimpics</i>	Allen 1973 <i>Soylent Green</i>	Cameron 1985 <i>Brazil Gilliam</i>	Longo 1996 <i>2013 rescate en LA Carpenter</i>
		Elliot 1968 <i>T'estimo, t'estimo</i>	Fleischer 1974 <i>Zardoz</i>	Gilliam 1985 <i>Mad Max 3</i>	Niccol 1997 <i>Gattaca Niccol</i>
		Resnais 1968 <i>El planeta de los simios</i>	Boorman 1975 <i>2024: Apocalipsis</i>	Miller 1987 <i>Robocop</i>	1998 <i>Dark City</i>
		Schaffner 1969 <i>El semen del hombre Ferreri</i>	Jewison 1975 <i>Rollerball</i>	Verhoeven 1987 <i>Robocop</i>	Proyas 1998 <i>El show de Truman Weir</i>
			Jones 1975 <i>Rollerball</i>	Glaser 1988 <i>Akira Otomo</i>	1998 <i>Pleasantville</i>
			Forber 1975 <i>Las esposas de Stepford Forber</i>	Glaser 1988 <i>Akira Otomo</i>	Ross 1999 <i>Matrix</i>
				Miller 1989 <i>Tetsuo</i>	Wachowski Bros
				Tsukamoto	

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Cinema Distòpic			1976 <i>La fuga de Logan</i> Anderson 1977 <i>Quintet</i> Altman 1979 <i>Mad Max</i> Miller	1989 <i>El visitante del museo</i> Lopushansky	1999 <i>Existenz</i> Cronenberg
Literatura uto/distòpica	1953 <i>Fahrenheit 451</i> Bradbury 1953 <i>Els Mercaders de l'espai</i> Phol, Kornebuth 1953 <i>El fin de la infancia</i> Clarke 1954 <i>El señor de las moscas</i> Golding 1957 <i>La rebelón de Atlas</i> Rand	1962 <i>La naranja mecanica</i> 1962 <i>El hombre en el castillo</i> Dick 1962 <i>La isla</i> Huxley 1966 <i>Hagan sitio!</i> 1969 <i>Diario de la guerra del cerdo</i> Casares 1969 <i>La ma esquerra de la foscor</i> K. Leguin	1974 Mecanoscrit del segon origen Pedrolo 1974 <i>Els desposseits</i> K. Leguin 1975 <i>Ecotopia</i> Callenbach 1975 <i>L'home famella</i> Russ 1975 <i>Memorias de una superviviente</i> Lessing 1976 <i>Women on the edge on time</i> Piercy	1982 <i>V de Vendetta</i> Moore 1984 <i>Miracleman</i> Moore 1984 <i>Neuromante</i> Gibson 1984 <i>The wild Shore.</i> Inici de la trilogia de les Tres Californias. Stanley 1986 <i>Watchmen</i> Moore 1986 <i>El cuento de la criada</i> Atwood 1989 <i>Crystal express.</i> Sterling	1991 <i>He, seh and It</i> Piercy 1992 <i>Snowcrash</i> Stephenson 1993 <i>La parabola del sembrador</i> Butler 1997 <i>Submón De Lillo</i>

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Cinema	1950 <i>Rashomon</i> Kurosawa	1960 <i>Al final de l'escapada</i> Godard	1971 <i>Harry el brut</i> Siegel	1980 <i>El resplandor</i> Kubrick	1990 <i>Twin Peaks</i> Lynch
	1950 <i>El tercer home</i> Reed	1960 <i>Psicosis</i> Hitchcok	1972 <i>El padrí</i> Coppola	1980 <i>Els Blues</i> Brothers Landis	1991 <i>La bella y la bestia</i> Trousdale, Wise
	1951 <i>Ultimàtum a la terra</i> Wise	1961 <i>West Side Story</i> Wise	1972 <i>Naus silencioses</i> Trumbull	1980 <i>Holocausto</i> Canibal	1991 <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> Almodovar
	1952 <i>Cantant sota la pluja</i> Donen, Kelly	1961 <i>Esmorzar amb diamants</i> Edwards	1973 <i>L'exorcista</i> Friedkin	1981 <i>A la recerca de l'arca perduda</i> Spielberg	1992 <i>Reservoir dogs</i> Tarantino
	1953 <i>Arrels profundes</i> Stevens	1962 <i>James bond contra el Dr. No</i> Young	1974 <i>La matança de texas</i> Hooper	1982 <i>E.T.</i> Spielberg	1992 <i>Sense perdó</i> Eastwood
	1953 <i>Els invasors de Mart</i> Menzies	1963 <i>8 1/2</i> Fellini	1974 <i>El colós en flames</i> Guillermin,	1982 <i>Tron</i> Lisberg	1992 <i>Tres colors: Blau</i> Kieslowski
	1954 <i>Són Elles!</i> Douglas	1963 <i>Cleopatra</i> Mankiewicz	1975 <i>Tiburón</i> Speilberg	1982 <i>Els Joves</i> sèrie de la BBC	1993 <i>Expediente X</i> Carter
	1955 <i>Rebel sense causa</i> Ray	1963 <i>Sleep</i> Warhol	1976 <i>Taxi Driver</i> Scorsese	1983 <i>Rambo,</i> <i>acorralat</i> Kotcheff	1994 <i>A traves de los olivos</i> Kiarostami
	1956 <i>El setè segell</i> Bergman	1964 <i>L'evangeli segons San Mateu</i> Pasolini	1977 <i>La Guerra de les Galàxies</i> Lucas	1986 <i>Top Gun</i> Scott	1994 <i>Dos ximplers molt ximplers</i> Farrelly Brothers
	1956 Es presenta el free cinema	1965 <i>Repulsió</i> Polanski	1978 <i>Annie Hall</i> Allen	1986 <i>Vellut Blau</i> Lynch	1995 <i>Seven</i> Fincher
	1957 <i>El increible hombre menguante</i> Arnold	1966 <i>Persona</i> Bergman	1979 <i>Apocalypse now</i> Coppola		
	1959 <i>els 400 cops</i> Truffaut	1966 <i>Star Treck.</i> Inici sèrie. Rodenberry	1979 <i>Stalker</i> Tarkovsky		

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Cinema	1959 <i>Hiroshima mon amour</i> Resnais 1959 Inici de <i>La dimensió desconeguda</i> Serling	1967 <i>Bonnie and Clyde</i> Penn 1968 <i>La nit dels morts vivents</i> Romero 1968 <i>2001: Una odisea a l'espai</i> Kunbrick 1969 <i>Monty Phytton Flying Circus</i> inici sèrie 1969 <i>Grup Salvatge</i> Peckinpah 1969 <i>Easy Rider</i> Hooper	1979 <i>Alien</i> Scott		1995 Moviment Dogma 1997 <i>Funny Games</i> Haneke 1998 <i>Ringu</i> Nakata 1999 <i>El projecte de la Bruixa de Blair</i> Myrich, Sánchez 1999 Inici de l'emissió del reality <i>The Big Brother</i> Endemol 1999 <i>Los soprano</i> Chase
Literatura	1950 <i>Lolita</i> Nabokov 1950 <i>Croniques marcianes</i> Bradbury 1950 <i>Jo, Robot</i> Asimov 1951 <i>El dia dels trifids</i> Wyndham 1952 <i>El vell i el mar</i> Hemingway	1961 <i>Solaris</i> Lem 1962 <i>El mon submergit</i> Ballard 1963 <i>El hombre en el castillo</i> Dick 1965 <i>Dune</i> Herbert 1966 <i>A Sang freda</i> Capote 1967 <i>100 años de soledad</i> G.G. Marquez	1970 <i>Mundo anillo</i> Niven 1972 <i>Muero por dentro</i> Silverberg 1972 <i>Picnic junto al camino</i> Strugasky 1973 <i>L'arc de sant martí de la gravetat</i> Pynchon	1980 <i>El nom de la rosa</i> Eco 1980 <i>Maus</i> Spiegelman 1981 <i>El Incal</i> Jodorowsky 1982 <i>La casa de los espíritus</i> Allende 1984 <i>L'insuportable lleugerea de l'esser</i> Kundera	1991 <i>Sin noticias de Gurb</i> Mendoza 1992 <i>Mart vermell</i> Robinson 1992 <i>El libro del dia dsel juicio final</i> Willis 1992 <i>Snow Crash</i> Stephenson 1995 <i>Ensayos sobre la ceguera</i> Saramago

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Literatura	<p>1953 <i>Tot esperant</i> Godot Beckett</p> <p>1953 <i>Més que humà</i> Sturgeon</p> <p>1953 <i>El fin de la infancia</i> Clarke</p> <p>1953 <i>El hombre demolido</i> Beste</p> <p>1954 <i>Soc llegendà</i> Matheson</p>	<p>1966 <i>Flores para Algernon</i> Keyes</p> <p>1967 <i>El señor de la luz</i> Zelazny</p>	<p>1975 <i>El jinete en la onda de shock</i> Brunner</p> <p>1979 <i>La història interminable</i> Ende</p>	<p>1985 <i>El juego de Ender</i> Scott Card</p> <p>1986 <i>Batman: el regreso del señor de la noche</i> Miller</p> <p>1987 <i>Trilogia de NY</i> Auster</p> <p>1989 <i>Hyperion</i> Simmons</p>	
Política/ Fets històrics	<p>1950 Inici del Mccarthisme (caça de bruixes)</p> <p>1952 Eisenhower president dels USA</p> <p>1953 Mor d'Stalin</p> <p>1954 Inici guerra Vietnam</p> <p>1957 Surt l'Sputnick</p> <p>1958 La ONU condemna l'apartheid</p> <p>1959 Fi guerra Cuba. Castro al poder</p>	<p>1960 Kennedy escollit</p> <p>1961 Construcció del mur de Berlin</p> <p>1962 Crisi dels míssils de Cuba</p> <p>1962 Suïcidi Marilyn Monroe</p> <p>1963 Assassinat de Kennedy</p> <p>1963 Marxa sobre Washington</p> <p>1965 Revolució cultural a la China</p>	<p>1970 Allende guanya a Xile</p> <p>1971 Protestes contra la guerra del Vietnam als USA</p> <p>1971 Es funda Greenpeace</p> <p>1972 Nixon reescollit</p> <p>1973 Crisis del petroli</p> <p>1973 Cop d'estat a Xile. Dictadura de Pinochet</p> <p>1973 Escàndol del Watergate.</p>	<p>1980 Helmut Khol escollit canceller alemany</p> <p>1980 Guerra Iran-Irak</p> <p>1980 Reagan president dels USA</p> <p>1981 Cop d'estat fallit de Tejero</p> <p>1986 Accident de Txernòbil</p> <p>1989 Caiguda del mur de Berlin</p>	<p>1990 Guerra del Golf</p> <p>1991 Fi de la Unió Soviètica</p> <p>1991 Es crea la U.E.</p> <p>1992 Guerra de Bòsnia</p> <p>1993 Clinton president dels USA.</p> <p>1994 Nelson Mandela president de Sud-àfrica.</p> <p>1997 Mor de Diana de gales</p>

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Política/ Fets històrics		1963 Creació del telèfon vermell 1966 Disturbis racials a Chicago 1967 Guerra dels sis dies arab-israelí 1967 Mort del Che Guevara 1968 Nixon president 1968 Assassinat M. Luther King 1968 Maig del 68. Ocupació de la Sorbona 1968 Primavera de Praga 1969 Invasió Txecoslovàquia pel pacte de Varsòvia	1973 Retirada tropes americanes del Vietnam 1975 Mor de Franco 1977 Primeres eleccions democràtiques a Espanya 1979 Invasió russa d'Afganistan 1979 Accident nuclear a Three Mile Island 1979 Margaret Thatcher es escollida primera ministra de Gran Bretanya	1985 Gorvachev nou cap d'estat de Rússia.	1998 Acord de pau d'Irlanda del nord 1999 Massacre de Columbine
Art i Musica	1952 Àlbum <i>Heartbreak Hotel</i> Elvis Presley 1953 <i>Study after Velazquez's Bacon</i>	1962 <i>Serigrafies</i> de Warhol 1963 <i>Blow'n in the wind</i> Dylan 1964 <i>A hard day's night</i> The Beatles	1972 <i>Starman</i> Bowie 1975 <i>No Woman no Cry</i> Marley 1976 <i>Dancing Queen</i> Abba	1980 Popularització del Hip-Hop 1981 Inici de la MTV 1982 <i>The Wall</i> Pink Floyd 1982 <i>Thriller</i> Michael Jackson	1991 <i>Smell like teen spirit</i> Cobain 1991 <i>Enter Sandman</i> Metallica 1990 <i>Enjoy the silence</i> Depeche Mode

Tema	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999
Art i Musica	1956 Bases del Pop Art	1969 Concert de Woodstock	1977 <i>God Save The Queen</i> Sex Pistols	1984 <i>Born in the USA</i> Springsteen 1985 Concert Live Aid	1991 <i>La impossibilitat física de la mort en la ment d'algú viu</i> Hirst 1997 Museu Guggenheim Ghery
Ciència i Pensament	1951 Arriba la TV en color als USA 1953 E=mc2 Einstein 1954 <i>El principi de l'esperança</i> Bloch 1957 Surt l'Sputnick 1958 <i>Antropologia estructural</i> Levi Strauss	1961 Gagarin primer home a l'espai 1967 <i>El final de la utopia</i> Marcuse 1969 Primer home a la lluna	1970 <i>Ideologia i utopia</i> Manheim 1972 <i>L'anti edip</i> Deleuze 1972 Apareixen les primeres videoconsoles 1974 Inici enginyeria genètica 1975 <i>Vigilar i castigar</i> Foucault 1976 Informes disminució capa d'ozó 1976 <i>Ser o tenir</i> Fromm 1978 Neix primera nena proveta	1980 IBM llança al mercat el primer PC 1981 <i>Teoria de la acció comunicativa</i> Habermas 1984 Primer cas confirmat de SIDA 1988 <i>Breu història del temps</i> Hawking 1989 Auge d'Internet. Surt a la venda la Game Boy 1989 <i>El sublime objeto de la ideologia</i> Žižek	

CRONOGRAMA del SEGLE XXI fins 2019

Tema	2000-2005	2006-2010	2011-2018
Cinema distòpic	2000 <i>Battle Royale</i> Fukasako	2006 <i>A Scanner Darkly</i> Linklater	2011 <i>Carré Blanc</i> Léonetti
	2001 <i>AI Inteligencia artificial</i> Spielberg	2006 <i>Idiocracy</i> Judge	2001 <i>In time</i> Niccol
	2002 <i>Equilibrium</i> Wimmer	2006 <i>Hijos de los hombres</i> Cuarón	2011 <i>Black Mirror</i> Brooker
	2002 <i>Minority report</i> Spielberg	2006 <i>V de Vendetta</i> Teigue	2012 <i>Els jocs de la fam</i> Ross
	2004 <i>Olvidate de mi!</i> Gondry	2007 <i>Soc Llegenda</i> Lawrence	2012 <i>Cosmopolis</i> Cronenberg
	2004 <i>Les dones perfectes</i> Oz	2008 <i>Futurama</i> Groening	2013 <i>Elysium</i> Blomkamp
	2004 <i>Battlestar Galáctica</i> Moore	2008 <i>Wall-E</i> Stanton	2013 <i>Oblivion</i> Kosinski
	2004 <i>El bosque</i> Shyamalan	2008 <i>City of Ember</i> Kenan	2013 <i>The Zero theorem</i> Gilliam
	2005 <i>L'illa</i> Bay	2008 <i>Fringe</i> J.J. Abrahams	2013 <i>Trencaneu</i> Bong Joon-ho
	2005 <i>La Tierra de los muertos vivientes</i> Corman	2009 <i>La carretera</i> Hillcoat	2013 <i>El Congreso</i> Folman
		2009 <i>Distrito 9</i> Blomkamp	2013 <i>Her</i> Jonze
		2010 <i>Nunca me abandones</i> Romanek	2014 <i>The Giver</i> Noyce
		2010 <i>El llibre d'Eli</i> Hughes	2014 <i>Olvidate de mi!</i> Gondry
			2014 <i>Divergent</i> Burger

Tema	2000-2005	2006-2010	2011-2018
Cinema distòpic			2014 <i>El amanecer del planeta de los simios</i> Reeves 2015 <i>The Lobster</i> Lanthimos 2015 <i>Mad Max furia en la carretera</i> Miller 2015 <i>High Rise</i> Wheatley 2015 <i>Mr. Robot</i> Esmail 2016 3% Aguilera 2017 <i>El cuento de la criada</i> Morano 2017 <i>Una vida a lo grande</i> Payne 2018 <i>Isla de Perros</i> Anderson 2018 <i>Redy Player One</i> Spielberg
Literatura uto/distòpica	2002 <i>Y el ultimo hombre</i> Vaughan, Guerra 2003 <i>The Autorithy</i> Millar 2005 <i>No em deixis mai</i> Ishiguro	2008 <i>Els jocs de la fam</i> Collins	2011 <i>Divergent</i> Roth 2015 <i>Por último el corazón</i> Atwood 2015 <i>2084 El fin del mundo</i> Sansal

Tema	2000-2005	2006-2010	2011-2018
Literatura uto/distò- pica			2015 <i>Submissió</i> Houllebech 2015 <i>Jupiter's legacy</i> Millar
Cinema	2000 <i>El senyor dels anells</i> Jackson 2000 <i>X-Men</i> Singer 2000 <i>Memento</i> Nolan 2000 <i>El protegido</i> Shyamalan 2000 <i>Deseando amar</i> Won Kar wai 2000 <i>Requiem por un sueño</i> Aranofsky 2001 <i>Mullholland Drive</i> Lynch 2001 <i>Amelie</i> Jeunet 2002 <i>The Wire</i> Simon 2002 <i>El arca rusa</i> Sokurov 2003 <i>Elephant</i> Van Sant	2006 <i>El laberint del Faune</i> del Toro 2006 <i>Borat</i> Charles 2007 <i>REC</i> Balaguero 2007 <i>Mad Men</i> Weiner 2008 <i>Breaking Bad</i> Gilligan 2009 <i>Avatar</i> Cameron 2010 <i>El tio Bonmee</i> <i>recuerda sus vidas</i> <i>pasadas</i> Apichatpong 2010 <i>Origen</i> Nolan 2010 <i>The Walking Dead</i> Kirkman	2011 <i>L'arbre de la vida</i> Malik 2011 <i>Juego de Tronos</i> Benioff 2014 <i>Una paloma se posa</i> <i>sobre una rama a</i> <i>reflexionar sobre la</i> <i>existencia</i> Andersson 2014 <i>True Detective</i> Pizzolato 2015 <i>Del revés</i> Docter 2016 <i>La llegada</i> Villeneuve 2017 <i>Blade Runner 2049</i> Villeneuve 2017 <i>Legion</i> Hawley 2018 <i>Roma</i> Cuarón

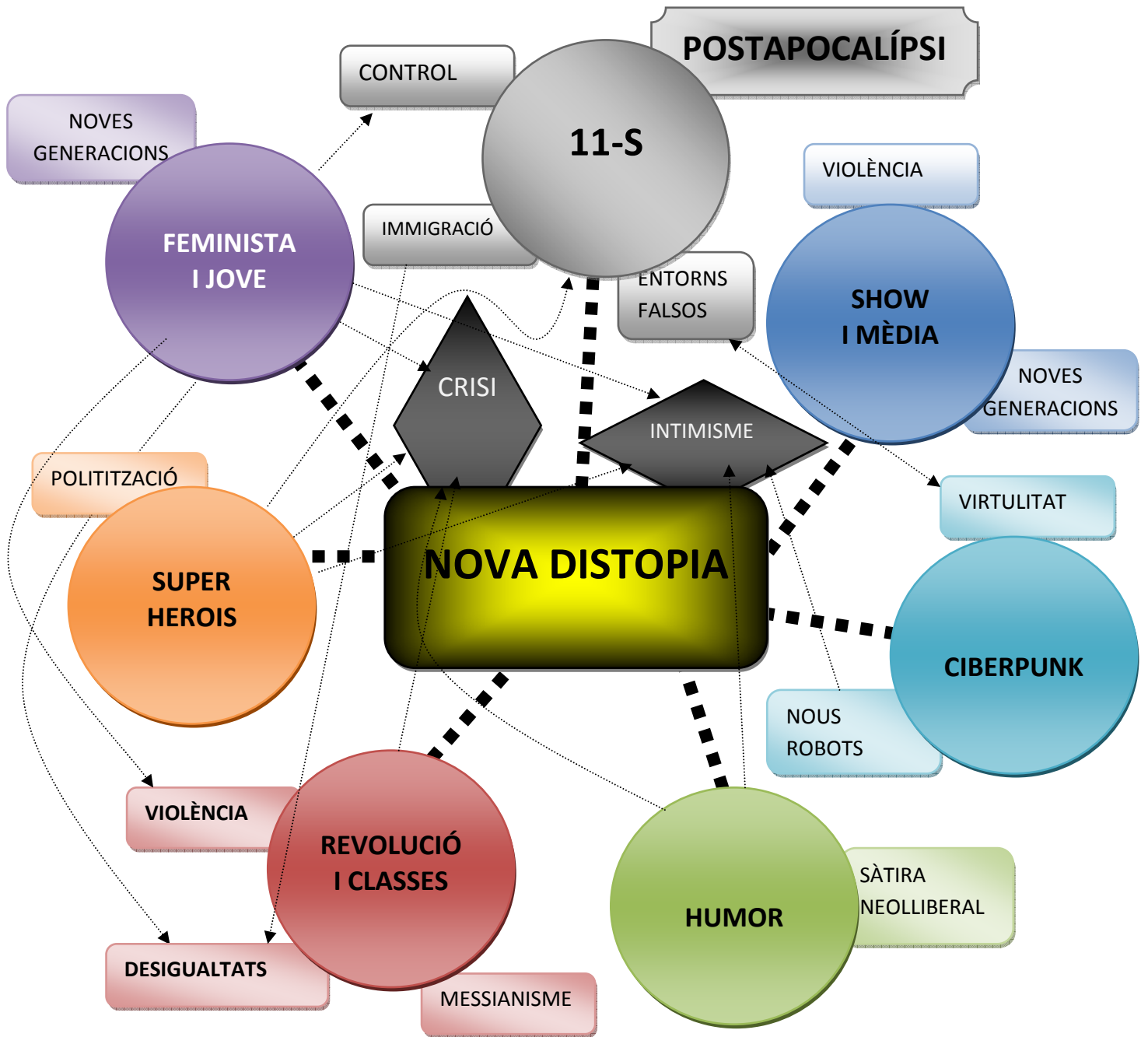
Tema	2000-2005	2006-2010	2011-2018
Cinema	2003 <i>Oldboy</i> Chan-wook 2004 <i>Perdidos</i> J.J. Abrams		
Literatura i còmic	2000 <i>Persepolis</i> Satrapi 2000 <i>La fiesta del chivo</i> Vargas Llosa 2002 <i>Kafka a la platja</i> Murakami 2005 <i>Els homes que no estimaven les dones</i> Larsson	2009 <i>La dona del viatger del temps</i> Niffenegger	2012 <i>Memorias de la tierra</i> Brieva 2015 <i>Sumisióm</i> Houllebecq
Política i fets històrics	2000 Putin president 2001 Atemptats torres bessones 2001 Bush president i aprovació de la llei USA Patriot 2002 Inici de l'Euro 2002 Mur israel-csijordània 2003 Guerra Irak 2004 Atemptats a Madrid 2005 Merkel presidenta 2005 Atemptats a Londres	2006 Assange publica wikileaks 2008 Lehman Brother fa fallida. inici crisi global 2009 Obama escollit president 2010 Primavera Arab 2010 China 2a potencia econòmica mundial	2009 Crisis grega 2011 Moviment del 15 M 2011 Moviment Occupy Wall Street 2011 Assassinat Osama Bin Laden 2013 Cas Snowden 2015 Crisi migratòria Síria 2016 Atemptats a Niza 2016 Brexit 2016 Donald Trump nou president dels U.S.A.

Tema	2000-2005	2006-2010	2011-2018
Política i fets històrics			2017 Expansió del mur fronterer EEUU / Mèxic 2017 Atemptats Barcelona 2017 Referèndum 1 Octubre 2019 Bolsonaro president del Brasil
Art i Musica	2001 <i>One More Time</i> Daft Punk	2008 <i>Viva la Vida</i> Coldplay 2010 <i>Bad Romance</i> Lady Gaga	2015 Dismaland Bansky i altres
Ciència i Pensament	2000 Concepte de modernitat líquida Bauman 2001 Desxiframent genoma humà 2001 S'inicia la Wikipedia 2004 Grip aviari 2004 Sonda Mars explora Mart	2005 Youtube 2005 Huracà Katrina a Nova Orleans 2007 Mínim històric del gel de l'Àrtic 2007 Llançament del iPhone 2007 Cèl·lules mare 2009 Pandèmia Grip A 2009 Neix Facebook	2011 Terratrèmol i Tsunami al Japó. Crisi central nuclear de Fukushima 2012 Revolució pantalles tàctils 2014 Greus brots d'Ebola a l'Àfrica 2018 Tsunami i terratrèmols a Indonèsia

ANNEX

ESQUEMA/MAPA CONCEPTUAL

NEO-DISTOPIA



11-S

- Minority Report (2002)
- El Bosque (2004)
- Hijos de los hombres (2006)
- Fringe (2008-2013)
- Sleep Dealer (2008)
- La carretera (2009)
- The Walking Dead (2010)
- Elysium (2013)
- Guerra mundial Z (2013)
- El amanecer del planeta de los simios (2014)
- The Leftovers (2014-2017)
- Wayward Pines (2015-2016)
- El hombre en el castillo (2015-2018)
- Colony (2016-2018)
- La guerra del planeta de los simios (2017)
- Years and Years (2019)

FEMINISTA I JOVE

- Les dones perfectes (2004)
- City of Ember: en busca de la luz (2008)
- Els jocs de la fam (2012-13-14-15)
- Divergent (2014-15-16)
- The Giver (2014)
- Los 100 (2014-)
- El corredor del laberinto (2014-15-18)
- Mad Max: Fúria a la carretera (2015)
- Equals (2015)
- El cuento de la criada (2017-)
- Westworld (2016-)

SUPER HEROIS

- V de Vendetta (2006)
- Heroes (2006-2010)
- Watchmen (2009)
- El cavaller fosc: La llegenda reneix (2012)
- Misfits (2009-2013)
- X-Men 2 (2003)
- Daredevil (2015)
- Batman vs. Superman: L'alba de la justícia (2016)
- Capitan América: Civil War (2016)

REVOLUCIÓ I CLASSES

- Matrix (1999)
- Code 46 (2003)
- V de Vendetta (2006)
- Hijos de los hombres (2006)
- In Time (2011)
- Carré Blanc (2011)
- Cosmopolis (2012)
- Els jocs de la fam (2012-13-14-15)
- Elysium (2013)
- Trencaneu (2013)
- Divergent (2014-15-16)
- High-Rise (2015)
- Mr. Robot (2015-)
- 3% (2016-)
- Altered Carbon (2018)
- Colony (2016-2018)

HUMOR

- ¡Olvidate de mí! (2004)
- Idiocracy (2006)
- Futurama (2008-2013)
- Wall-E. (2008)
- The Zero Theorem (2013)
- Llagosta (2015)
- Una vida a lo grande (2017)
- Isla de Perros (2018)

CYBERPUNK

- Matrix (1999)
- A.I. Intel·ligencia Artificial (2001)
- Minority Report (Steven Spielberg, 2002)
- Galáctica Estrella de Combate (2004-2009)
- L'illa (2005)
- A Scanner Darkly (2006)
- Metropolis (2009)
- Nunca me abandones (2010)
- Origen (2010)
- Black Mirror: Toda tu historia (2011)
- Her (2013)
- El Congreso (2013)
- Black Mirror: Blanca Navidad (2014)
- Mr. Robot (2015-)
- Black Mirror: San Junipero (2016)
- Black Mirror: Caída en picado (2016)
- Black Mirror: Odio Nacional (2016)
- Westworld (2016-)
- Blade Runner 2049 (2017)
- Ghost in the Shell (2017)
- Ready Player One (2018)

SHOW I MÈDIA

- El Show de Truman (1998)
- Battle Royale (2000)
- Repo Men (2010)
- Black Mirror: El himno nacional (2011)
- Black Mirror: 15 millones de meritos (2011)
- Black Mirror: El momento Waldo (2011)
- Els jocs de la fam (2012-13-14-15)
- The Purge. La noche de las bestias. (2013)
- Black Mirror: Oso Blanco (2013)

BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA TEÒRICA

- AGAMBEN, G. (1998): *Homo sacer, el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AMIS, K. (1966): *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- ARGULLOL, R. (2008): *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado.
- AUGÉ, M. (2009): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, G. (2005): *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1966): *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- BACCOLINI, R. (2004): "The persistence of hope in dystopian science-fiction" a *PMLA* Vol. 119, No. 3 pp. 518-521.
<http://extscifi.weebly.com/uploads/8/9/4/7/8947540/article26.pdf>
[consultat el 05/10/2016]
- BALLÓ, J. PÉREZ, X. (1995): *La llavor immortal. Els arguments universals al cinema*. Barcelona: Empúries.
- BARNOUW, E. (2009): *El documental, història y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (2005): *Cultura i simulacro*. Barcelona: Kairos.
- BAZIN, A. (2008): *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.

- BERNERI, M. (1962): *Viaje a través de la utopía*. Buenos Aires: Proyección, colección Signo Libertario.
- BISKIND, P. (2008): *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- BLOCH, E. (1976-91): *El principi d'esperança*. Paris: Gallimard.
- BLOOMS, J. (2017): "Las mujeres que cambian las películas de acción a puñetazos" a *New York Times*.
<https://www.nytimes.com/es/2017/05/05/mujeres-peliculas-accion-michelle-rodriguez-charlize-theron/> [Consultat 13/12/2017]
- BOU, N. PÉREZ, X. (2000): *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BOU, N., PÉREZ, X. (2005): "Del héroe patriarcal a la madre guerrera". *La Vanguardia*. 16 gener, p. 28.
- BOURDIEU, P. (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BROX, O. (2015): "Nosotros, los hijos de la furia. Representaciones visuales de la rabia contra el sistema" a *Cine Divergente*.
<http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/estados-alterados/nosotros-los-hijos-de-la-furia> [Consultat 01/12/2016]
- CAMPBELL, J. (2005): *El heroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económico.
- CARPENTIER, A. (1991): *Conferencias. Obras completas volumen 14*. Madrid: Siglo XXI.
- CARRIÓN, J. (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASADO, O. (2008): "La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia" a *Tonos: Revista electronica de estudios filológicos*. Número 15.
<https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-7-Novelas%20utopicas.htm> [Consultat 24/05/2015]
- CASAS, Q. (2011): *Películas Clave del cine de Superheroes*, Barcelona: Robin Book.
- CHOMSKY, N. (2001): *11/09/01* Barcelona: RBA,
- CLAEYS, G. (2011): *Utopía. Historia de una idea*. Madrid: Siruela.

- CORTÉS, N. (2003): *Superhéroes y villanos: una visión social del cómic*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- CORTÉS, N. (2008): *De los superheroes al manga, el lenguaje en los comics*. Barcelona: Centre D'estudis i recerques Socials i Metropolitanas.
- COSTA, J. (1997): *Hay algo ahí fuera, una historia del cine de ciencia ficción (1895-1959)*. Barcelona: Glenat.
- COSTA, J. Editor (2010): *Una risa nueva, posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia: Nausícaä.
- COSTA, J. (2012): "Famèlica ficción". *El Pais Digital*, 19 Abril.
- COSTA, P. (2006): "Tecnoutopias de la desolación en el siglo XX" a *Sociedad y Utopía*. revista de Ciencias Sociales, número 28.
- COUSINS. M. (2004): *Historia del Cine*. Barcelona: Blume.
- DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. (2008): *Adaptación*. Barcelona: Catedra Ramon Llull.
- DE FELIPE, F. GÓMEZ, I. (2011): *Ficciones colaterales: las huellas del 11-S en las series "made in USA"*. Barcelona: UOC Press.
- DE FELIPE, F., GÓMEZ, I. (2014): *El sueño de la visión produce cronoendoscopias: tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital*. Barcelona: Laertes.
- DEL OLMO, A. (2012): *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo filmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Departament de Comunicació Facultat Blanquerna: Universitat Ramon Llull. (Tesi doctoral).
- DOMINGO, A. (2008): *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.
- ELLIOT, R. (1970): *The shape of Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ESCALONILLA, A. (2002): *Guión de Aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel
- ESCALONILLA, A. (2003): *Diccionario de creación cinematogràfica*. Barcelona: Ariel.
- FEMENÍAS, M. (2011): "Pacifismo, feminismo y utopias" a *Daímon: Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 4*.

- FLAMARION, C. (2001): *Ensayos*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- FONT, D. (2012): *Cuerpo a cuerpo. Radiografía del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FOUCAULT, M. (1973): “La verdad y sus formas jurídicas. Quinta conferencia”. a *FMM educación*.
http://www.fmmeduccion.com.ar/Bibliotecadigital/Foucault_Laverdad.pdf [Consultat 16/01/2016]
- FRANCESCUTTI, P. (2004): *La pantalla profética, cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- FREZZA, G. (1995): *La macchina del mito tra film e fumetti*. Firenze: La Nuova Italia.
- FUKUYAMA, F. (1992): *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta
- GARRIDO, M. A. (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- GRAY, J. (2008): *Misa Negra, La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*. Barcelona: Paidós.
- GUIRAL, A. VVAA (2008): *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*. 12 volums. Barcelona: Panini Comics.
- HARRIS, M. (1995): *Nuestra especie*. Madrid: Alianza.
- HERRANZ, P. (1997): *Rumbo al infinito*. Valencia: Midons.
- HISPANO, A., SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2001): *Imágenes para la sospecha. falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.
- HAUSER, A. (2019): *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: Penguin Random House.
- IMBERT, G. (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Barcelona: Cátedra.
- IMBERT, G. (2019): *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Barcelona: Cátedra.
- JAMESON, F. (2005): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

- JAMESON, F. (2009): *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- K. LEGUIN, U. (2007): "Una visión no euclidiana de California como un lugar frío para vivir" a *Revista Gigamesh* especial Ursula K. Leguin número 44.
- KELLER, L. (1991): "Distopía, otro final de la utopía" *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Madrid: C.I.S. Número 55. pp. 7-23.
- KLIMA, I. (2001): *Karel Čapek: Life and Work*. New Haven, Cincinnati: Catbird Press.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- LATORRE, J.M. (1990): *El cine fantástico*. Barcelona: Libros Dirigido Por.
- LE GENISSEL, A. (2012): "Cosmopolis" *Dirigido Por* número 426, pp. 22-24.
- LIPOVETSKY, G. (2003): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ, D. (1993): *A Films by genre*. Michigan: Mc Farland and Co.
- LOSILLA, C. (1993): *El cine de terror, una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MAFFESOLI, M. (2005): *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Madrid: Paidós.
- MAGRIS, C. (2001): "Utopía i desencant" dossier *Utopia, la recerca d'una societat ideal*. a *l'Avenç*. Número 257, p. 64-66.
- MARCUSE, H. (1972): *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral.
- MARTÍN, S. (2010): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción" a *Dossiers feministas 14*.
- MINDEN, M., BACHMANN, H. Editores. (2002): *Fritz Lang's Metropolis, cinematic visions of thecnology and fear*. New York: Camden House.
- MORENO, A. (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción, poética y retórica de lo prospectivo*. Álava: Portal Ediciones.

- MOYLAN, T. (1986): *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*. New York: Methuen Inc.
- MOYLAN, T. (2000): *Scraps of the Untainted Sky. Science fiction. Utopia. Dystopia*. Colorado: Westview Press.
- MOYLAN, T., BACCOLINI, R. (2003): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge.
- NAVARRO, A. Coordinador. (2008): *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Valdemar: Madrid.
- NAVARRO, A. Coordinador. (2017): *Distopía y cine. Futuro(s) Imperfecto(s)*. Donostia: DonostiaKultura.
- NUÑEZ, L. (1985): "De la utopia clasica a la distopia actual" a *Revista de Estudios Políticos*. Número 44.
- PARFREY, A. (1990): *Apocalypse Culture*. Washington: Feral House Books.
- PIERCY, M. (2003): "Visiones utopicas feministas" Transcripció d'una videograbació d'O. Ressler, a *Republicart*.
http://republicart.net/disc/aeas/piercy01_es.htm. [Consultat 17/05/2015]
- PINEL, V. (2009): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- POSTMAN, N. (1990): *Divertim-nos fins a morir. els discurs públic a la era del show-businness*. Barcelona: Llibres de l'Index.
- POUJADE, J.C. Editor (2002): *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX* Madrid: La Factoría de Ideas.
- PRINGLE, D. (1990): *Ciencia ficción las 100 mejores novelas*. Barcelona: Minotauro.
- RANK, O. (1991): *El mito del nacimiento del héroe*. Madrid: Paidós.
- ROAS, D. (2001): "La amenaza de lo fantástico". a *Teorías de lo fantástico*. pp. 7-46. Madrid: Arco libros.
- RODRÍGUEZ, J.M. (2014): "Competiciones y distopias" a *Cine Divergente* <http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/cine-distopico/competiciones-y-distopias-1928-1975> [Consultat 23/04/2015]

- REDMOND, S. Editor (2007). *Liquid metal: The science fiction film reader*. New York: Columbia University Press.
- SALDIAS, G. (2012): "El espacio de la esperanza en la distopía postmoderna: tipologías utopistas, hibridación y nomenclatura" a *Pterodáctilo, revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, Department of Spanish and Portuguese, University of Texas, Austin. Número 11.
https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11_Critica_saldias.pdf?sequence=11. [Consultat 18/01/2015]
- SÁNCHEZ, S. (2007): *Películas clave del cine de ciencia ficción*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- SÁNCHEZ, J. Editor. (2004): *Realidad virtual. visiones sobre el ciberespacio*. Barcelona: Devir.
- SANTIDRIÁN, P.R. (2012): "Introducción" a *Utopía*. Madrid: Alianza.
- SANTOS, A. (2017): *Tierras de ningún lugar*. Madrid: Cátedra.
- SANTOS, A. (2019): *Tiempos de ninguna edad*. Madrid: Cátedra.
- SARGENT, L.T. (1994): "The three faces of Utopianism revisited". a *Utopian Studies* volumen 5 número 1 Pennsylvania: Penn State University Press, pp. 1-37.
- SARGENT, L.T., (2001): "Tradiciones utòpicas". al dossier *Utopia, la recerca d'una socetat ideal, a l'Avenç*. Número 257, pp. 27-35.
- SATURNINO, J. (2009): "La izquierda y los superheróis" a *Le Monde Diplomatique* –edición española- número 169.
- SCHÄFER, M. (1979): "The rise and fall of antiutopia: Utopia, Ghotic Romance, Dystopia" a *Science Fiction Studies*. Número 19, vol. 6, part 3.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/sch%C3%A4fer19art.htm>
[Consultat 08/09/2015]
- SIEGEL, L (2004): *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.
- SPINRAD, N. (1974): *Modern Science Fiction*. Michigan: Anchor Press.
- SMITH, C.C. Editor (1986): *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*. Michigan: St. James Press.

- STERLING, B. Editor (1998): *Mirrorshades, una antología cyberpunk*. España: Siruela.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale: Yale University Press.
- SUVIN, D. (2010): *Definded by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Bern: Peter Lang AG.
- TELOTTE, J.P. (2003): *El cine de ciencia ficción*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TODOROV, T. (1982): *Introduccion a la literatura fantàstica*. Barcelona: Editorial Buenos Aires.
- TOURAINÉ, A. (2001): "La societat com a utopia". al dossier *Utopia, la recerca d'una soceitat ideal*. a *l'Avenç*. Número 257, p. 36-63.
- USHER, S. (2015): *More Letters of Note*. Edinburgh: Canongate Books.
- VALENTINE, J.M. (2008): *Hollywood, el pentagono y Washington. Los tres actores de una estratègia global*. Barcelona: Laertes.
- VARGAS, J.J. (2010): *Alan Moore, la autopsia del héroe*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- VAROUFAKIS, Y. (2012): *El Minotauro global*. Madrid: Capitán Swing.
- WAGAR, W. (2004): *H.G. Wells Traversing Time*. Middletown: Wesleyan University Press.
- ŽIZĚK, S. (2002): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- ŽIZĚK, S. (2010): *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.
- ŽIZĚK, S. (2013): *El año que soñamos peligrosamente*. Madrid: Akal.
- ŽIZĚK, S. (2013): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Random House Mondadori.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES DE FICCIÓ

UTÒPICA I DISTÒPICA

Nota:

Les fonts bibliogràfiques, a diferència de la bibliografia, fan referència a obres de ficció esmentades i/o consultades a la present tesi sense ser especialment rellevant la concreció editorial. L'any indicat és el de la primera edició de l'obra original. Entre claudàtors s'indica si la obra és en format de còmic.

- *1984* (George Orwell, 1948)
- *2084: la fi del món (2084: la fin dú monde*. Boualem Sansal, 2015)
- *Barra Siniestra (Bend Sinister*. Vladimir Nabokov, 1947)
- *Cero K* (Don DeLillo, 2016)
- *Cristianopolis* (Johannes Valentin Andreae, 1619)
- *Cuando el dormido despierte (The Sleeper Awakes*. H.G. Wells, 1899)
- *De la reorganización de la sociedad europea (De la réorganisation de la société européenne*. Claude Henri de Saint Simon, 1823)
- *Delirium, imagina un mundo sin sentimientos (Delirium*. Lauren Oliver, 2012)
- *Despierta (Across the universe*. Beth Revis, 2012)
- *Diario de la guerra del cerdo* (Adolfo Bioy Casares, 1969)
- *Dinero [Còmic]* (Miguel Brieva. 2008)
- *Divergent* (Veronica Roth, 2011)
- *Ecotopia* (Ernest Callenbach, 1975)
- *El año 2000 (Looking Backward*. Edward Bellamy, 1888)
- *El cuento de la criada (The Handmaid's Tale*. Margaret Atwood, 1985)
- *El eterno Adan (L'Éternel Adam*. Jules Verne, 1910)
- *El hombre demolido (The Demolished Man*. Alfred Bester, 1952)
- *El hombre en el castillo (The Man in the High castle*. de Philip K. Dick, 1962)

- *El hombre en la Luna* (*The Man in the Moon, or a discourse of a voyage thither by Domingo Gonsales, the speedy messenger*. Francis Godwin, 1638)
- *El informe de la minoria* (*The Minority Report*. Philip K. Dick, 1956)
- *El mundo sumergido* (*The Drowned World*, J. G. Ballard, 1962)
- *El nombre del mundo es bosque* (*The Word for World is Forest*. Ursula K. LeGuin, 1976)
- *El nuevo mundo industrial y societario* (*Le Nouveau monde industriel et sociétaire*. Charles Fourier, 1829)
- *El senyor de les mosques* (*Lord of the Flies*. William Golding, 1954),
- *El taló de ferro* (*The Iron Heel*. Jack London, 1908)
- *Els cinc-cents milions de la Begum* (*Les cinq cents millions de la Bégum*. Jules Verne, 1879)
- *Els desposseïts* (*The Dispossessed*. Ursula K. LeGuin, 1974)
- *Els jocs de la fam* (*The Hunger Games*. Suzanne Collins, 2008)
- *Els mercaders de l'espai* (*The Space Merchants*. Frederick Pohl, C.M. Kornbluth, 1954)
- *Els primers homes a la lluna* (*The First Men in the Moon*. H.G. Wells, 1901)
- *Els viatges de Guilliver* (*Guilliver's Travels*. Jonathan Swift, 1726)
- *Erewhon o al otro lado de las montañas* (*Erewhon or Over the Range*. Samuel Butler, 1872)
- *Esquema de los tiempos futuros* (*The Shape of Things to Come*. H.G. Wells, 1933)
- *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953)
- *Freiland: una anticipacion social* (*Freiland, ein sociales Zukunftbild*. Theodor Herzka, 1890)
- *Hagan sitio! Hagan sitio!* (*Make Room! Make Room!*. Harry Harrison, 1966)
- *He she and It* (Marge Piercy, 1991)
- *Heliòpolis, visió retrospectiva de una ciutat* (*Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*. Ernst Jünger, 1949)

- *Historia Cómica de los estados e Imperios de la Luna* (*Histoire comiqué des Estats et empires de la Lune*. Cyrano de Bergerac, 1657)
- *Història còmica dels estats i imperis del Sol* (*Histoire comiqué des Estats et empires du Soleil*. Cyrano de Bergerac, 1662)
- *Hombres como dioses* (*Men like Gods*. H.G. Wells, 1923)
- *La carretera* (*The Road*. Cormac McCarthy, 2006)
- *La chica mecánica* (*The Windup Girl*. Paolo Bacigalupi, 2009)
- *La ciudad de la oscuridad* (*City of Ember*. Jeanne DuPrau, 2003)
- *La ciutat de Deu* (*De Civitate Dei*. San Agustí, 413-426)
- *La ciutat del sol* (*Civitas Solis*. Tommaso Campanella, 1602)
- *La guerra de las salamandres* (*Válka s mloky*. Karel Čapek, 1936)
- *La isla* (*Island*. Aldous Huxley, 1962)
- *La ma izquierda de la foscó* (*The Left Hand of Darkness*. Ursula K. LeGuin, 1969)
- *La màquina del temps* (*The Time Machine*. H.G. Wells, 1895)
- *La màquina se para* (*The Machine Stops*. E.M. Forster, 1909)
- *La Nova Atlàntida* (*The New Atlantis*. Francis Bacon, 1627)
- *La Parábola del sembrador* (*Parable of the Sower*. Octavia E. Butler, 1993)
- *La rebelión de Atlas* (*Atlas Shrugged*. Ayn Rand, 1957)
- *La república* (*Πολιτεία*. Platón, 370 a.C.)
- *La República d'Oceana* (*The Commonwealth of Oceana*. James Harrington, 1656)
- *La Taronja Mecànica* (*A Clockwork Orange*. Anthony Burgess, 1962)
- *La Vida Futura* (*The Shape of Things to Come*. H. G. Wells, 1933)
- *Las doce moradas del viento*. (*The Wind's Twelve Quarters*. Ursula K. LeGuin, 1975)
- *Las memorias de la corte de Lilibut* (*Memoirs of the Court of Lilliput*. Anònim, 1727)
- *Legend* (Marie Lu, 2012)
- *L'home femella* (*The Female Man*. Joanna Russ, 1975)
- *Los muertos vivientes*. [Còmic] (*The Walking Dead*. Robert Kirkman, 2010)

- *Mañana todavía: doce distopias para el siglo XXI* (VVAA, 2014)
- *Manifest comunista* (*Manifest der Kommunistischen Partei*. Friederich Engels, Karl Marx, 1848)
- *Mecanoscrit del segon origen* (Manel de Pedrolo, 1974)
- *Memorias de una superviviente* (*The Memoirs of a Survivor*. Doriss Lessing, 1975).
- *Miracleman* [Còmic] (Alan Moore, Garry Leach, Alan Davis. 1984)
- *Mirando más hacia atrás* (*Looking Further Forward: An Answer to "Looking Backward" by Edward Bellamy*. Michaelis R.C. 1890)
- *Mizora, una profecia* (*Mizora: A prophecy*. Mary E. Bradley Lane 1889)
- *Momo* (Michael Ende, 1973)
- *Moving the mountain* (Charlotte Perkins Gilman, 1911)
- *Neuromante* (*Neuromancer*. William Gibson, 1984)
- *Nosaltres* (*Мы*. Evguenii Ivaniovich Zamiatin, 1921)
- *Noticias de ninguna parte* (*News from Nowhere*. William Morris, 1890)
- *Nueva visita a Un Mundo Feliz* (*Brave New World Revisited*. Aldous Huxley, 1958)
- *Nuevo cristianismo* (*Le Nouveau christianisme*. Claude Henri de Saint Simon, 1825)
- *Nunca me abandones* (Kazuo Ishiguro, 2005)
- *Pacific Edge* (Kim Stanley Robinson, 1990)
- *Parabola of the talents* (Octavia E. Butler, 1998)
- *Paris al segle XX* (*Paris au XXe siècle*. Jules Verne, 1863).
- *Por último, el corazón* (*The Heart Goes Last*. Margaret Atwood, 2015)
- *Rasselas princep d'Abisinia* (*The History of Rasselas prince of Abissinia*. Samuel Jhonson, 1759)
- *Rebel·lió a la Granja* (*Animal Farm*. George Orwell, 1945)
- *Robinson Crusoe* (Daniel Dafoe, 1719)
- *Snow Crash* (Neal Stephenson, 1992)
- *Soc Llegenda* (*I'm a Legend*. Richard Matheson, 1954)
- *Somien els androides amb ovelles elèctriques?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?* Philip K. Dick, 1968)
- *Submissió* (*Soumission*. Michael Houellebecq, 2015)

- *Submón (Underworld)*. Don de Lillo, 1997)
- *Terra d'elles (Herland)*. Charlotte Perkins Gilman, 1915)
- *The Authority* [Còmic] (Mark Millar, 2003)
- *The Death of Grass* (Jhon Crithoper, 1956)
- *The Gold Coast* (Kim Stanley Robinson, 1988)
- *The Last Man* (Mary Shelley, 1827)
- *The Wild Shore* (Kim Stanley Robinson, 1984)
- *Un món feliç (A Brave New World)*. Aldous Huxley, 1932)
- *Un viatge a la Luna (A trip to the moon)*. Murtagh McDermont, 1728)
- *Una nueva vision de la sociedad (A New View of Society)*. Robert Owen, 1814)
- *Una utopia Moderna (A Modern Utopia)*. H.G. Wells, 1905)
- *Utopia (Libellus De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae)*. Tomas Moro, 1516)
- *V de Vendetta* [Còmic] (*V for Vendetta*). Alan Moore, David Lloyd 1982)
- *Viatge a Icària (Voyage en Icarie)*. Étienne Cabet, 1840)
- *Vril, el poder de la raza futura (The coming race of Vril: The power of the coming race)*. Edward Bulwer Lytton, 1871)
- *Walden 2* (B. F. Skinner, 1948)
- *Walden, o la vida als boscos (Walden or Life in the Woods)*. Henry David Thoreau, 1854).
- *Watchmen* [Còmic] (Alan Moore, Dave Gibbons. 1986)
- *With her in ourland* (Charlotte Perkins Gilman, 1916)
- *Woman on the Edge of Time* (Marge Piercy, 1976)
- *Y-el último hombre* [Còmic] (*Y, the last man*). Brian K. Vaughan i Pia Ferrera, 2002-2008)

ALTRES FONTS BIBLIOGRÀFIQUES DE FICCIÓ DESTACADES.

- *"Green Goblin Reborn" Spiderman* 96-98 [Còmic] (Stan Lee, Gil Kane, 1971)
- *"Secret Empire" Captain America and The Falcon* 169-176 [Còmic] (Steve Englehart, Sal Buscema, 1974)
- *5 setmanes en globus. (Cinq semaines en ballon.* Jules Verne, 1863)
- *A cabeza descalza (Barefoot in the Head.* Brian Aldiss, 1969)
- *Batman, el regreso del señor de la noche [Còmic] (Batman, the Dark Knight returns.* Frank Miller, 1985)
- *Bovedas de Acero (The Caves of Steel.* Isaac Asimov, 1954)
- *Capitalismo como religión (Kapitalismus als Religion.* Walter Benjamin, 1921)
- *Crim i càstig (Преступление и наказание.* Fiodor Dostoievski, 1866)
- *Cronopaisaje (Timescape.* Gregory Benford, 1980)
- *Cuadernos negros (Schwarze Hefte.* Martin Heidegger, 1931-1976)
- *De la Terra a la Lluna (De la Terre à la Lune.* Jules Verne, 1865)
- *El falcó maltès (The Maltese Falcon.* Dashiell Hammet, 1930)
- *El libro del día del juicio final (Doomsday Book.* Connie Willis, 1992)
- *El llarg adeu (The Long Goodbye.* Raymond Chandler, 1953)
- *El llop de mar (The Sea Wolf,* Jack London, 1904)
- *El mètode Grönholm [Obra teatral] (Jordi Galceran, 2015)*
- *El paper de paret groc (The Yellow Wallpaper.* Charlotte Perkins Gilman, 1892)
- *El Paradís Perdut (Paradise Lost.* Jhon Milton (1667)
- *El Príncep (Il principe.* Nicolau Maquiavel, 1513)
- *El Quixot (El Quijote.* Miguel de Cervantes, 1605)
- *El són etern (The Big Sleep.* Raymond Chandler, 1939)
- *El soroll del tró (A Sound of Thunder.* Ray Bradbury, 1952)

- *El último hombre en la Tierra* (*The Last man on Planet Earth*. Les Landau, 1999)
- *Elogi de la Follia* (*Morias Enkomion*. Erasme de Rotterdam, 1511)
- *Epigrames* (*Ἐπιγράμματα*. Luciano Samosata, 1504)
- *Fluyan mis lagrimas, dijo el policia* (*Flow my Tears, the Policeman Said*. Philip K. Dick, 1974)
- *Frankenstein o el Modern Prometeu* (*Frankenstein or Modern Prometheus*. Mary Shelley, 1818)
- *Green Lantern-Green Arrow 76-87* [Còmic] (Dennis O'Neill, Neal Adams, 1970)
- *Himno* (*Anthem*. Ayn Rand, 1936)
- *Historia Verdadera* (*Verae historiae*. Luciano de Samosata, Segle II d.C.)
- *Homo Plus* (*Man Plus*. Frederik Pohl, 1976)
- *How I became a socialist* (Jack London, 1903)
- *Icaromenipo*, (*Icarommenipus*. Luciano de Samosata, 160-180 d.C.)
- *Jo Robot* (*I, Robot*. Isaac Asimov, 1950)
- *Kick Ass* [Còmic] (Mark Millar, 2008)
- *L'Home Invisible* (*The Invisible Man*. H.G. Wells, 1897)
- *L'illa del Dr. Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896)
- *La Divina Comèdia* (*Divina Commedia*. Dante Alighieri, 1320)
- *La fi de l'Eternitat* (*The End of Eternity*. Isaac Asimov, 1955)
- *La Guerra dels Mons* (*War of the Worlds*. H. G. Wells, 1898)
- *La Metamorfosis* (*Die Verwandlung*. Franz Kafka, 1915)
- *La Nausea* (*La nausée*. Jean Paul Sartre, 1938)
- *La patrulla del tiempo* (*The Time Patrol*. Poul Anderson, 1991)
- *La sequia* (*The Burning World*. J. G. Ballard, 1965)
- *L'obra d'art a la època de la seva reproductibilitat tècnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin, 1936)
- *L'origen de les espècies* (*On the origin of Species*. Charles Darwin, 1859)
- *Los superjuguetes duran todo el verano* (*Super Toys Last All Summer Long*. Brian Aldiss, 1969)
- *Los trabajos y los dias* (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*. Hesíode, 700 a.C.)

- *Manuscrito encontrado en una botella* (*MS Found in a Bottle*. Edgar Allan Poe, 1832)
- *Marte Azul* (*Blue Mars*. Kim Stanley Robinson, 1996)
- *Marte Rojo* (*Red Mars*. Kim Stanley Robinson, 1992)
- *Marte Verde* (*Green Mars*. Kim Stanley Robinson, 1993)
- *Mujeres y economía: (Women and economics*. Charlotte Perkins Gilman, 1898)
- *Parc Juràssic* (*Jurassic Park*. Michael Crichton, 1990)
- *Playa terminal* (*The terminal Beach*. J. G. Ballard, 1964)
- *Por no mencionar al perro* (*To Say Nothing of the Dog*. Connie Willis, 1998)
- *Pórtico* (*Gateway*. Frederik Pohl, 1977)
- *Regreso a Belzagor* (*Downward to the Earth*. Robert Silverberg, 1970).
- *Revolution and other Essays* (Jack London, 1910)
- *Robots e Imperio* (*Robots and Empire*. Isaac Asimov, 1985)
- *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*. Martin Heidegger, 1927)
- *Sin blanca en Paris y Londres*. (*Down and Out in Paris and London*. George Orwell, 1933)
- *Superman Hijo Rojo* [Còmic] (*Superman: Red Son*, Mark Millar, Dave Jhonson, 2003)
- *Teoria de los cuatro movimeintos* (*Théorie des quatre movements*., 1808)
- *The Authority* [Còmic] (Mark Millar, Frank Quitelly, 2003-2004)
- *The League of extraordinary Gentleman: Dossier Negro* [Còmic] (*The League of extraordinary Gentleman: Black Dossier*. Kevin O'Neill. Alan Moore, 2007)
- *Tot esperant Godot* [Obra teatral] (*En attendant Godot*. Samuel Beckett, 1953)
- *Ulises* (James Joyce, 1922)
- *Ullal Blanc* (*White fang*. Jack London, 1906)
- *Un conte d'una bota* (*A Tale of a Tub*. Jonathan Swift, 1704)
- *Un ianqui a la cort del rei Artús* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Mark Twain, 1889)

- *Una proposició modesta* (*A modest proposal*. Jonathan Swift, 1729)
- *Venus más X* (*Venus plus X*. Theodore Sturgeon, 1969)
- *Vint mil llegües de viatge submarí* (*Vingt mille lieues sous les mers*. Jules Verne, 1870)
- *Wanted* [Còmic] (Mark Millar, 2003)

FONTS FÍLMIQUES NEO-DISTÒPIQUES

Nota:

Les fonts filmiques són bàsicament pel·lícules (enteses com a llargmetratges⁶⁸⁰) i sèries de televisió (i, per extensió, altres pantalles que se'n puguin derivar). Aquestes últimes s'especifiquen entre claudàtors.

Quan s'han inclòs altres formats audiovisuals (videojocs, curtmetratges etc.) també s'especifica entre claudàtors.

- *iOlvídate de mi!* (*Eternal sunshine of the Spotless Mind*. Michel Gondry, 2004)
- *3%* [Sèrie de TV] (Pedro Aguilera, 2016-2017)
- *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006)
- *A.I. Intel·ligencia Artificial* (Steven Spielberg, 2001).
- *Altered Carbon* (Laeta Kalogridis, 2018)
- *Batman contra Superman, l'alba de la justícia* (*Batman v. Superman: Dawn of Justice*. Zack Snyder, 2016)
- *Battle Royale* (*Batoru Rowaiaru*. Kenshi Fukasako, 2000)
- *Black Mirror: 15 millones de meritos* [Sèrie de TV] (*Fifteen Million Merits*, Charlie Brooker 2011)
- *Black Mirror: Ahora mismo vuelvo* [Sèrie de TV] (*Be Right Back*. Charlie Brooker, 2013)
- *Black Mirror: Blanca Navidad* [Sèrie de TV] (*White Christmas*. Charlie Brooker, 2014)
- *Black Mirror: Caída en Picado* [Sèrie de TV] (*Nosedive*. Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: El himno nacional* [Sèrie de TV] (*The National Anthem*. Charlie Brooker, 2011)
- *Black Mirror: El momento Waldo* [Sèrie de TV] (*The Waldo moment*. Charlie Brooker, 2011)
- *Black Mirror: Hang the DJ* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)

⁶⁸⁰ Duració superior a 40 o 60 minuts (segons el país). No es fa distinció ni esment específic a si la pel·lícula ha estat estrenada a sales de cinema o directament a televisió i/o plataformes digitals.

- *Black Mirror: Rachel, Jack and Ashely Too* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2019)
- *Black Mirror: Striking Vipers* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2019)
- *Black Mirror: Odio nacional* [Sèrie de TV] (*Hated in the Nation*. Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Oso Blanco* [Sèrie de TV] (*Withe Bear*. Charlie Brooker, 2013)
- *Black Mirror: San Junipero* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Toda tu historia* [Sèrie de TV] (*The Entire History of You*. Charlie Brooker, 2011)
- *Black Mirror: USS Callister* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)
- *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)
- *Carré Blanc* (Jean Baptiste Léonetti, 2011)
- *City of Ember: en busca de la luz* (*City of Ember*. Gil Kenan, 2008)
- *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003)
- *Colony* [Sèrie de TV] (Carlton Cuse, 2016-2018)
- *Cosmopolis* (David Cronenberg, 2012)
- *Daredevil* [Sèrie de TV] (Drew Goddard, 2015-actualitat)
- *Divergent* (Neil Burger, 2014)
- *El amanecer del planeta de los simios* (*Down of the Planet of the Apes*. Matt Reeves, 2014)
- *El Bosque* (*The Village*. M. Night Shyamalan, 2004)
- *El cavaller fosc: La llegenda reneix* (*The Dark Knight Rises*. Christopher Nolan, 2012)
- *El Congreso* (*The Congress*. Ari Folman, 2013)
- *El corredor del laberinto* (*The Maze Runner*. Wes Ball, 2014)
- *El cuento de la criada* [Sèrie de TV] (*The Handmaid's Tale*. Reed Morano, 2017)
- *El hombre en el castillo* [Sèrie de TV] (*The Man in the High Castle*. David Semel, 2015)
- *Els increïbles* (*The Incredibles*. Brad Bird, 2004)
- *El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*. Rupert Wyatt, 2011)

- *El Show de Truman* (*The Truman Show*. Peter Weir, 1998)
- *Els jocs de la fam* (*The Hunger Games*. Gary Ross, 2012)
- *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)
- *Equals* (Drake Doremus, 2015)
- *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002)
- *Fringe* [Sèrie de TV] (J.J. Abrahms, 2008-2013)
- *Futurama* [Sèrie de TV] (Matt Groening, 2008-2013)
- *Galáctica Estrella de Combate* [Sèrie de TV] (*Battlestar Galactica*. Ronald D. Moore, 2004-2009)
- *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017)
- *Ghost in the Shell 2.0* (*Kokaku Kidotai*. Mamoru Oshii, 2008)
- *Guerra mundial Z* (*World War Z*. Marc Foster, 2013)
- *Her* (Spike Jonze, 2013)
- *Héroes* [Sèrie de TV] (*Heroes*. Tim Kring, 2006-2010)
- *High-Rise* (Ben Wheatley, 2015)
- *Hijos de los hombres* (*Children of Men*. Alfonso Cuarón, 2006)
- *Idiocracy* (Mike Judge, 2006)
- *In Time* (Andrew Niccol, 2011)
- *Isla de Perros* (*Isle of Dogs*. Wes Anderson, 2018)
- *La carretera* (*The Road*. John Hillcoat, 2009)
- *La guerra del planeta de los simios* (*War for the Planet of the Apes*. Matt Reeves, 2017)
- *La tierra de los muertos vivientes* (*George A. Romero's Land of the Dead*. George Romero, 2005)
- *Les dones perfectes* (*The Stepford Wives*, Frank Oz, 2004)
- *L'illa* (*The Island*. Michael Bay, 2005)
- *Llagosta* (*The Lobster*. Yorhos Lanthimos, 2015)
- *Los 100* [Sèrie de TV] (*The 100*. Jason Rothenberg, 2014-actualitat)
- *Los juegos del hambre: en llamas* (*The Hunger Games: Catching fire*. Francis Lawrence, 2013)
- *Los juegos del hambre: Sinsajo parte 1* (*The Hunger Games: Mockingjay part 1*. Francis Lawrence, 2014)

- *Los juegos del hambre: Sinsajo parte 2* (*The Hunger Games: Mockingjay part 2*. Francis Lawrence, 2015)
- *Mad Max: Fúria a la carretera* (*Mad Max Fury Road*. George Miller, 2015)
- *Matrix* (*The Matrix*. Germans Wachowski, 1999)
- *Metropia* (Tarik Saleh, 2009)
- *Metropolis* (*Metropolis*. Rintaro, 2001)
- *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002)
- *Misfits* [Sèrie de TV] (Howard Overman, Channel 4, 2009- 2013)
- *Mr. Robot* [Sèrie de TV] (Sam Esmail, 2015- actualitat)
- *Nunca me abandones* (*Never Let Me Go*. Mark Romanek, 2010)
- *Origen* (*Inception*. Cristopher Nolan, 2010)
- *Paycheck* (Jhon Woo, 2003)
- *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)
- *Repo-Men* (Miguel Sapochnik, 2010)
- *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008)
- *The Giver* (Philip Noyce, 2014)
- *The Leftovers* [Sèrie de TV] (Damon Lindelof, 2014-2017)
- *The Purge. La noche de las bestias.* (*The Purge*. James DeMonaco, 2013)
- *The Walking Dead* [Sèrie de TV] (Robert Kirkman , 2010-actualitat)
- *The Zero Theorem* (Terry Gilliam, 2013)
- *Trencaneu* (*Snowpiercer*. Bong Joon-ho, 2013)
- *Una vida a lo grande* (*Downsizing*. Alexander Payne, 2017)
- *V de Vendetta* (*V for Vendetta*. James Mc Teigue, 2006)
- *Wall-E.* (Andrew Stanton, 2008)
- *Watchmen* (Zack Snyder, 2009)
- *Wayward Pines* [Sèrie de TV] (Chad Hodge, 2015-2016)
- *Westworld* [Sèrie de TV] (Jonathan Nolan, 2016-actualitat)
- *X-Men dias del futuro pasado* (*X-Men: Days of future past*. Bryan Singer, 2014)
- *Years and Years* [Sèrie de TV] (Russell T. Davies, 2019)

ALTRES FONTS FÍLMIQUES ESMENTADES

- 1984 (Michael Radford, 1984)
- 1984 (Michael Anderson, 1956)
- 1984 [Sèrie de TV] (Rudolph Caritier, 1954)
- 20.000 llegües de viatge submarino (20000 lieues sous les mers. George Meliès, 1907)
- 2001: Una Odissea de l'espai (2001: A space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968)
- 2013 rescate en L.A. (Escape from L.A. Jhon Carpenter, 1996)
- 2024: Apocalipsis nuclear (un muchaco y su perro) (A Boy and his Dog. L. Q. Jones, 1975)
- 28 dias después (28 Days After. Danny Boyle, 2002)
- A todo gas (The Fast and the Furious. Rob Cohen, 2001)
- Accion Mutante (Alex de la Iglesia, 1993)
- Aelita (Аэлита. Yakov Protazanov, 1924)
- Aeropuerto (Airport. George Seaton, 1970)
- Agafa-ho com puguis (The Naked Gun. David Zucker, 1988)
- Akira (Katsuhiro Otomo, 1988)
- Al final de l'escapada (A bout de souffle. Jean-Luc Godard, 1960)
- Algo pasa con Mary (There's something about Mary. Peter Farrelly, Bobby Farrelly, 1998)
- Algú va volar sobre el niu del cucut (One Flew Over the Cuckoo's Nest. Milos Forman, 1975)
- Alien (Ridley Scott, 1979)
- Alone in the Dark [Videojoc] (Frederick Raynals, Infogrames, 1992)
- Alphaville: (Lemmy contra Alphaville) (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. Jean Luc Godard, 1965)
- Alps (Alpeis. Yorgos Lanthimos, 2011)
- American Pie (Paul Weitz, 1999)
- American Psycho (Mary Harron, 2000)
- An American Family [Sèrie de TV] (Craig Gilbert, 1973)

- *Ànimes de Metall* (*Westworld*. Michael Crichton, 1973)
- *Arrels profundes* (*Shane*. George Stevens, 1953)
- *Asesinos cibernéticos* (*Screamers*. Christian Duguay, 1995)
- *Aterriza como puedas* (*Airplane!* Jim Abrahams, David Zucker, 1980)
- *Audition* (Takashi Miike, 2000)
- *Bananas* (Woody Allen, 1971)
- *Banda a part* (*Bande à part*. Jean-Luc Godard, 1964)
- *Batalla por el planeta de los simios* (*Battle for the Planet of the Apes*. J. Lee Thompson, 1973)
- *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005)
- *Beavis and Butt-Head* [Sèrie de TV] (Mike Judge, Yvette Kaplan, 1993 - 2018),
- *Black Mirror: Arkangel* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Black Museum* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Cabeza de Metal* [Sèrie de TV] (*Metalhead*, Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Cállate y baila* [Sèrie de TV] (*Shut up and dance*. Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Cocodrilo* [Sèrie de TV] (*Crocodile*. Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: La ciencia de matar* [Sèrie de TV] (*Men against fire*. Charlie Brooker, 2016)
- *Black Mirror: Playtesting* [Sèrie de TV] (Charlie Brooker, 2016)
- *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
- *Blade Runner Black Out 2022* (Sinichiro Watanabe, 2017)
- *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*. David Hand, 1937)
- *Blanco Humano* (*Hard Target*. Jhon Woo, 1993)
- *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*. Arthur Penn, 1967)
- *Brazil* (Terry Gilliam, 1985)
- *Calles de fuego* (*Streets of fire*. Walter Hill, 1984)
- *Canciones del segundo piso* (*Sånger från andra våningen*. Roy Andersson 2000)
- *Canino* (*Kynodontas*, 2009)

- *Carretera perduda (Lost Highway)*. David Lynch, 1997)
- *Cartas de un hombre muerto (Pisma myortvogo cheloveka)*. Konstantin Lopushansky, 1986)
- *Chronicle* (Josh Trank, 2012)
- *Conan el bàrbar (Conan the Barbarian)*. Jhon Milius, 1982)
- *Contaminación (No Blade of Grass)*. Cornel Wilde, 1970)
- *Cromosoma 3 (The Brood)*. David Cronenberg, 1979)
- *Danzad, danzad malditos (They Shoot Horses, Don't They?)* Sydney Pollack, 1969)
- *Dark City* (Alex Proyas, 1998)
- *Das Millionenspiel* (Tom Toelle, 1970)
- *Death race Inferno (Death race 3)*. Roel Reiné, 2013)
- *Deathrace: la cursa de la mort (Death Race)*. Paul W. S. Anderson, 2008)
- *Demolition Man* (Marco Bambrilla, 1993)
- *Desafiament Total (Total Recall)*. Len Wiseman, 2012)
- *Desafiament Total (Total Recall)*. Paul Verhoeven, 1990)
- *Días Extraños (Strange Days)*. Kathryn Bigelow, 1995)
- *Disaster movie* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2008)
- *Doce monos (Twelve Monkeys)*. Terry Gilliam, 1995)
- *Dos Hombres y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid)*. George Roy Hill, 1969)
- *Dos Ximples molt ximples (Dumb and Dumber)*. Peter Farrelly, Bobby Farrelly, 1994)
- *Dune* (David Lynch, 1984)
- *E.T.: L'extraterrestre (E.T.: the Extra-Terrestrial)*. Steven Spielberg, 1982)
- *Easy Rider (Buscando mi destino) (Easy Rider)*. Dennis Hooper, 1969)
- *Edicto Siglo XXI: Prohibido tener hijos (Z.P.G. Zero Population Growth)*. Michael Campus, 1972)
- *El amanecer del planeta de los simios (Dawn of the Planet of the Apes)*. Matt Reeves, 2014)
- *El angel exterminador* (Luis buñuel, 1962)
- *El bo, el lleig i el dolent (Il buono, il brutto, il cattivo)*. Sergio Leone, 1966)

- *El castañazo (Slap Shot*. George Roy Hill, 1977)
- *El colós en flames (The Towering Inferno*. Jhon Guillermin, Irving Allen, 1974)
- *El cuirassat Potemkin (Bronenosets Potyomkin*. Sergei M. Eisenstein, 1925)
- *El dia del fin del mundo (Day the World Ended*. Roger Corman, 1955)
- *El Doctor Frankesntein (Frankesntein*. James Whale, 1931)
- *El dormilega (Sleeper*. Woody Allen, 1973)
- *El falcó maltès (The Maltese Falcon*. Jhon Huston, 1941)
- *El Fugitiu (The Running Man*. Carol Reed, 1963)
- *El gabinet del Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari*. Robert Wienem, 1920)
- *El gran carnaval (Ace in the Hole*. Billy Wilder, 1951)
- *El hombre que mató a Don Quijote (The Man Hwo Killed Don Quixote*. Terry Gilliam, 2018)
- *El hotel eléctrico (Segundo de Chomón*, 1908)
- *El increíble hombre menguante (The Incredible Shrinking Man*. Jack Arnold, 1957)
- *El jove Frankenstein (Young Frankenstein*. Mel Brooks, 1974)
- *El Lladre de Bagdad (The thief of Bagdad*. Ludwig Berger, Michael Powell, 1940)
- *El llibre d'Eli (The Book of Eli*. Albert Hughes, Allen Hughes, 2010)
- *El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street*. Martin Scorsese, 2013)
- *El método (Marcelo Piñeyro*, 2005)
- *El muelle (La jetée*. Chris Maker, 1962)
- *El mundo la carne y el diablo (The World, the Flesh and the Devil*. Ranald MacDougall, 1959)
- *El planeta de los simios [Sèrie de TV] (The planet of the Apes*. Don Weis, 1974)
- *El planeta dels simis (Planet of the Apes*. Franklin J. Schaffner 1969)
- *El Planeta Prohibit (Forbidenn Planet*. Fred M. Wilcox, 1956),
- *El preu del perill (Le prix du danger*. Yves Boisset, 1983)

- *El projecte de la bruixa de Blair* (*The Blair Witch Project*. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999)
- *El protegit* (*Unbreakable*. M. NightSyamalan, 2000)
- *El rei pescador* (*The fisher King*. Terry Gilliam, 1991)
- *El Resplendor* (*The Shining*. Stanley Kubrick, 1980)
- *El senyor dels Anells: el retorn del rei* (*The Lord of the Rings. The Return of the King*. Peter Jackson, 2003)
- *El senyor dels Anells: La germandat de l'anell* (*The Lord of the Rings. The fellowship of the ring*. Peter Jackson, 2001)
- *El senyor dels Anells: les dues torres* (*The Lord of the Rings. The Two Towers*. Peter Jackson, 2002)
- *El son etern* (*The Big Sleep*. Howard Hawks, 1946)
- *El tercer home* (*The Third Man*. Carol Reed. 1950).
- *El unicornio* (*Black Moon*. Louis Malle, 1975)
- *El utlimo hombre sobre la tierra* (*Soy Leyenda*) (*The Last man on Earth*. Sydney Salkow, Ubaldo Ragona, 1964)
- *El viatge de Chihiro* (*Sent to Chihiro no kamikakushi*. Hayao Miyazaki, 2001)
- *El visitante del museo* (*Posetitel muzeya*. Konstantin Lopushansky, 1989)
- *Elephant* (Gus van Sant, 2003)
- *Els amos de la nit* (*The Warriors*. Walter Hill, 1979)
- *Els dotze del patíbul* (*Dirty Dozen*. Robert Aldrich, 1967)
- *Els invasors de Mart* (*Invaders from Mars*. William cameron Menzies, 1953)
- *Epic movie* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2007)
- *Equals* (Drake Doremus, 2015)
- *Ex Machina* (Alex Garland, 2015)
- *Excalibur* (Jhon Boorman, 1981)
- *Existenz* (David Cronenberg, 1999)
- *Fellini 8½* (*Otto e mezzo*. Federcio Fellini, 1963)
- *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966)
- *Five* (Arch Oboler, 1951)

- *Fuga de N.Y. (Escape from New York.* Jhon Carpenter, 1981)
- *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997)
- *Ghost in the Shell (Kokaku Kidotai.* Mamoru Oshii, 1995)
- *Gilda* (Charles Vidor, 1946)
- *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)
- *Godzilla (Gojira.* Ishiro Honda, 1954)
- *Gran Hermano [Sèrie de TV] (Big Brother.* Patrick Scholtze, Bart Römer, 1999)
- *Granjero busca esposa [Sèrie de TV] (Farmer wants a wife.* Jhon Longley, 2008)
- *Grup Salvatge (The Wild Bunch.* Sam Peckinpah, 1969)
- *Guardianes de la galàxia (Guardians of the Galaxy.* James Gunn, 2014)
- *Hackers, pirates informàtics (Hackers.* Iain Softley, 1995)
- *Harry el brut (Dirty Harry.* Don Siegel, 1971)
- *Holocausto Canibal (Cannibal Holocaust.* Ruggero Deodato, 1980)
- *Huida del planeta de los simios (Escape from the Planet of the Apes.* Don Taylor, 1971)
- *Human Nature* (Michel Gondry, 2001)
- *Humans [Sèrie de TV] (Sam Vincent, 2015)*
- *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932)
- *Jason i els Argonautes (Jason and the Argonauts.* Don Chaffey, 1963)
- *Jhonny Menominic* (Robert Longo, 1995)
- *Jubilee* (Derek Jarman, 1978)
- *Jurassic Park (Jurassic Park.* Steven Spielberg, 1993)
- *Kick Ass: listo para machacar (Kick Ass.* Matthew Vaughn, 2010)
- *King Kong* (Merain C Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)
- *L'home Omega (The Omega Man.* Boris Sagal, 1971)
- *La amenaza de Andromeda (The Andromeda Strain.* Robert Wise, 1971)
- *La carrera de la muerte: el origen (Death race 2.* Roel Reiné, 2010)
- *La ciència dels somnis (La science des rêves.* Michel Gondry, 2006)
- *La comedia de la vida (Du levande.* Roy Andersson, 2007)
- *La conquista del polo (À la conquête du pôle.* George Meliès, 1912)
- *La cursa de la mort (Death Race 2000.* Paul Bartel, 1975)

- *La Desena Víctima* (*La decima vittima*. Elio Petri, 1965)
- *La dimension desconocida* (*The Twilight Zone*. Rod Serling, CBS, 1959-1964)
- *La Espuma de los dias* (*L'ecume des jours*. Michel Gondry, 2013)
- *La Fuga de Logan* (*Logan's Run*. Michael Anderson, 1976)
- *La guerra de les galàxies* (*Star Wars*. George Lucas, 1977)
- *La guerra del Cerdo* (Leopoldo Torre Nilsson, 1975)
- *La guerra dels mons* (*War of the Worlds*. Steven Spielberg, 2005)
- *La Huelga* (*Stachka*. Sergei M. Eisenstein, 1924)
- *La invasion de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*. Don Siegel, 1956)
- *La llavor de l'home* (*Il seme dell'uommo*. Marco ferreri, 1969)
- *La llista de Schilndler* (*Schindler List*. Steven Spielberg, 1993)
- *La maquina se para* (*The Machine Stops*. Nathan Freise, Adam Freise, 2009)
- *La Mosca* (*The Fly*. David Cronenberg, 1986)
- *La muerte en directo* (*La mort en direct*. Bertrand Tavernier, 1980)
- *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*. Stanley Kubrick, 1971)
- *La nit dels morts vivents* (*Night of the Living Dead*. George A. Romero, 1968)
- *La noche mas oscura* (*Zero Dark Thirty*. Kathryn Bigelow, 2012)
- *La princesa Mononoke* (*Mononoke hime*. Hayao Miyazaki, 1997)
- *La rebelión de los simios* (*Conquest of the Planet of the Apes*. J. Lee Thompson, 1972)
- *La vida futura* (*Things to Come*. William Cameron Menzies, 1936)
- *La Vida privada d' Enric VIII* (*The Private Life of Henry VIII*. Alexander Korda, 1933)
- *Las esposas de Stepford* (*The stepford Wives*, Bryan Forber, 1975)
- *Laura* (Otto Preminger, 1944)
- *l'Aventura del Posidó* (*The Poseidon Adventure*. Ronald Neame, 1972)
- *Le mélomane* (George Meliès, 1903)
- *Les aventures del baró Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*. Terry Gilliam, 1989)

- *Les caceres del compte Zaroff* (*The most dangerous game*. Irving Pichel, 1932)
- *Les quatre plomes* (*The Four Feathers*. Zoltan Korda, 1939)
- *L'esbojarrada història de les galàxies* (*Spaceballs*. Mel Brooks, 1987)
- *L'home bicentenari* (*Bicentennial Man*. Chris Columbus, 2000)
- *L'home invisible* (*The Invisible Man*. James Whale, 1933)
- *L'hora final* (*On the Beach*. Stanley Kramer, 1959)
- *Lluita de Titans* (*Clash of the Titans*. Desmond Davis, 1981)
- *Los autos locos* (*Wacky Races*. Hanna Barbera, 1968-1969)
- *L'ultima nit de Boris Gruixenko* (*Love and Death*. Woody Allen, 1975)
- *Mad Max* (George Miller, 1979)
- *Mad Max 2, el guerrer de la carretera* (*Mad Max 2*. George Miller, 1981)
- *Mad Max 3 i la cúpula del tro* (*Mad Max Beyond Thunderdome*. George Miller, 1985)
- *Man of crisis: The Harvey Wallinger Story* (Woody Allen, 1971)
- *Mas allà del límite* (*The Outer Limits*. Leslie Stevens, MGM, 1963-1965)
- *Memento* (Cristopher Nolan, 2000)
- *Metrópolis* (*Metropolis*. Fritz Lang, 1927)
- *Momo* (Johanes Schaaf, 1986)
- *Monstruoso* (*Cloverfield*. Matt Reeves, 2008)
- *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001)
- *Nausicaä de la Vall del Vent* (*Kaze no tami no Naushika*. Hayao Miyazaki, 1984)
- *Network* (Sydney Lumet, 1976)
- *No-Heroics* [Sèrie de TV] (Drew Pearce, 2008)
- *Nouvelles louttes extravagantes* (George Méliès, 1900)
- *Nunca me abandones* (*Never Let Me Go*. Mark Romanek, 2010)
- *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013)
- *Octubre* (*Octyabr*. Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov, 1928)
- *Operación Triunfo* [Sèrie de TV] (Toni Cruz, Josep Maria Mainat, 2001-Actualitat)
- *Origen* (*Inception*. Cristopher Nolan, 2010)

- *Pánico infinito (Panic in Year Zero!*. Ray Milland, 1962)
- *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007)
- *Paris que duerme (Paris qui dort*. René Clair, 1923)
- *Patria (Fatherland*. Christopher Menaul, 1994)
- *Paycheck* (Jhon Woo, 2003)
- *Perdición (Double Indemnity*. Willy Bilder, 1944)
- *Perseguit (The Running Man*. Paul Michael Glaser, 1987)
- *Pierrot el boig (Pierrot le fou*. Jean-Luc Godard, 1965)
- *Pleasantville* (Gary Ross, 1998).
- *Por i fàstic a las Vegas (Fear and loathing in Las Vegas*. Terry Gilliam, 1998)
- *Project Almanac* (Dean Israelite, 2015)
- *Punishment Park* (Peter Watkins. 1971)
- *Quintet* (Robert Altman, 1977)
- *Real humans (Äkta människor*. Lars Lundström, 2012)
- *REC* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007)
- *Regreso al futuro (Back to the future*. Robert Zemeckis, 1985)
- *Regreso al Planeta de los Simios (Beneath the Planet of the Apes*. Ted Post, 1970)
- *Regreso al planeta de los simios [Sèrie de TV] (Return to the planet of the Apes*. Doug Wildey, 1975)
- *Resident Evil [Videojoc] (Sinshi Mikami, CAPCOM, 1996)*
- *Ringu* (Hideo Nakata, 1998)
- *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987)
- *Rollerball* (Norman Jewison, 1975).
- *Roma, año 2072 DC: Los gladiadores (I guerrieri dell'anno 2072*. Lucio Fulci, 1987),
- *Sangre de heroes (The Blood of Heroes*. David Webb Peoples, 1989)
- *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000)
- *Selles de muntar calentes (Blazing Saddles*. Mel Brooks, 1974)
- *Seven* (David Fincher, 1995)
- *Señales* (M. Night Shyamalan, 2002)
- *Sinfonia diagonal (Symphonie Diagonale*. Viking Eggeling, 1924)

- *Sneakers* (los fisgones) (*Sneakers*. Phil Alden Robinson, 1992)
- *Soc Llegenda (I'm a Legend*. Francis Lawrence, 2007)
- *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972)
- *Són Elles! (Them!* Gordon Douglas, 1954)
- *South Park* [Sèrie de TV] (Matt Stone, Trey Parker, 1997- actualitat),
- *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973)
- *Spiderman* (Sam Raimi, 2002)
- *SS-GB* [Sèrie de TV] (2017).
- *Stalker* (Andrej Tarkovsky, 1979)
- *Star Trek* (Gene Rodenberry, NBC, 1966-2005)
- *Starship Troppers: Brigadas del espacio* (Paul Verhoeven, 1997)
- *Sucedió aquí (It Happened Here*. Kevin Browlow, Andrew Mollo. 1964)
- *Supervivientes* [Sèrie de TV] (Charlie Parsons, 2000-2001)
- *Tenir-ne o no (To Have and Have Not*. Howard Hawks, 1944)
- *Terminator (The Terminator*. James Cameron, 1984)
- *T'estimo, t'estimo (Je t'aime, je t'aime*. Alain Resnais, 1968).
- *Tetsuo (Shinya Tsukamoto*, 1989)
- *The Atomic cafe* (Jane Loader, Kevin Rafferty, 1982)
- *The Battle for Brazil* (Jack Matthews, 1987)
- *The Expanse* [Sèrie de TV] (Terry McDonough, 2015)
- *The Quatermass Experiment* [Sèrie de TV] (Rudolph Caritier, 1953)
- *The Sims* [Videojoc] (Will Wright, Maxis, 2000)
- *The Wire* [Sèrie de TV] (David Simon, 2002-2008)
- *The year of sex olimpics* (Michael Elliot, BBC, 1968)
- *THX 1138* (George Lucas, 1971)
- *Tideland* (Terry Gilliam, 2005)
- *Tiempos Modernos (Modern Times*. Charles Chaplin, 1936)
- *Toma el dinero y corre (Take the money and run*. Woody Allen, 1969)
- *Top Secret!* (Jim Abrahams, David Zucker, 1984)
- *Tot el que ha volgut saber sempre sobre el sexe, però mai no ha gosat a preguntar (Everything You Always Wanted to Know About Sex -But You Were Afraid to Ask*. Woody Alllen, 1972)

- *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996)
- *Tron* (Steven Lisberger, 1982)
- *Tron: legacy* (Josep Kosinski, 2010)
- *Un mundo feliz* [Telefilm] (Burt Brinckerhoff, 1980)
- *Un mundo feliz* [Telefilm] (Leslie Libman, Larry Williams, 1998)
- *Un rostre en la multitud* (*A face in the crowd*. Elia Kazan, 1957)
- *Una fantasia del porvenir* (*Just Imagine*. David Butler, 1930)
- *Una paloma se poso sobre una rama a reflexionar sobre la existencia* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*. Roy Andersson, 2014)
- *Vellut blau* (*Blue Velvet*. David Lynch, 1986)
- *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la lune*. George Méliés, 1902)
- *Viaje al centro de la Tierra* (*Voyage au centre de la terre*. Segundo de Chomón, 1910)
- *Viatge fantàstic* (*Fantastic Voyage*. Richard Fleischer, 1966),
- *Videodrome* (David Cronenberg, 1983)
- *X-Men* (Bryan Singer, 2000)
- *Zardoz* (Jhon Boorman, 1974)
- *Zelig* (Woody Allen, 1983)

AGRAÏMENTS.

Al departament de Comunicació de la Facultat Blanquerna per permetre'm dur a terme aquest projecte de doctorat , especialment a la Dra. Sue Aran per l'acollida, al Dr. Ivan Gómez pels consells i sobretot al meu director el Dr. Fernando de Felipe per la seva tutoria, consells i acompanyament.

A tots els meus familiars i amics per la seva paciència i per perdonar-me tenir sempre la distopia rondant-me pel cap, especialment:

A Joan Miquel García, per aquella conversa (llunyana en el temps) sobre 1984 i *Un món feliç*. Un debat del que encara me'n recordo i que em va marcar especialment .

A la Dra. Maria Marta Arcas per la seva ajuda en el Mendeley (encara que, finalment, no el fes servir en la tesi per manca de temps i de perícia).

A Glòria Lara, Marga Rovira, Sònia Rodon, la meva cosineta Susanna Garibaldi i la meva filla Alba González per la seva inestimable i desinteressada tasca com a correctores, sense demanar res a canvi i en un temps rècord.
Gràcies de tot cor.

Al Dr. Alex del Olmo, pel seu exemple, els seus consell i el seu suport incondicional, col·lega, amic i company d'aventures.
Gràcies per tot.

Als meus pares, Jordi i Anna, i la meva tieta Maria Angels, pel seu patrocini i pel seu suport incondicional envers aquest treball i en general a la meva tasca docent.
Gràcies per estar sempre presents.

A la meva gateta Lady Macbeth, companya i testimoni pacient de l'última etapa d'aquesta tesi.

I el meu agraïment més especial a Glòria Lara, i les meves filles Alba i Mar, per la vostra infinita paciència, per aguantar-me els canvis d'humor, els "rollos" constants, i l'enorme temps invertit en questa tesi.
Aquest treball és sobretot per i gràcies a vosaltres.

I finalment un petó i el record més sentit al meu avi Jaume, perquè la meva afició a la ciència-ficció (entre moltes altres coses) va començar amb tu i sé que, si estiguessis entre nosaltres, estaries molt orgullós del teu net.
Et tenim sempre present al cor, avi.