

## **DISTOPÍAS DE LA MODERNIDAD. UNA APROXIMACIÓN A LA FUNCIÓN POLÍTICA DEL RELATO DISTÓPICO**

*Dystopias of modernity. An approximation to the political function of the dystopian narrative*

FERNANDO ALVEAR ATLAGICH

*Universidad de Chile*

*falveara@uchile.cl*

### Resumen

Este artículo se propone ahondar en la función política del relato distópico, entendido como un tipo de imagen política. Siguiendo la intuición de Gordin, Tilley y Prakash (2010) de que las distopías son utopías que han errado su curso, se plantea que el relato distópico busca construir una imagen política indeseable que permita romper la captura del deseo que ha producido la persecución de una determinada *ilusión-utopía*. Se propone, como criterio de lectura de las narrativas distópicas, que su emergencia y proliferación se produce a partir de las experiencias históricas que dan cuenta del fracaso del ímpetu emancipador de la modernidad y su deriva en sistemas sociales y políticos que perfeccionan la dominación. En particular, en los términos de Wallerstein (1995), el proceso con el que la modernidad de la tecnología se impone históricamente a la modernidad de la liberación.

Palabras clave: Relatos distópicos; utopías; Ilustración; modernidad de la tecnología; modernidad de la liberación.

### Abstract

This article aims to delve into the political function of the dystopian narrative, understood as a type of political image. Following of Gordin, Tilley & Prakash's (2010) intuition, that dystopias are utopias that have gone wrong, it suggests that the dystopian narrative seeks to build an undesirable political image that permits the breaking away from the capture of desire produced by the pursuit of a certain utopia-illusion. We propose, as a key to the reading of dystopian narratives, that their emergence and proliferation stems from the historical experiences that account for the failure of the emancipatory impetus of modernity and its drift into social and political systems that perfect domination. Specifically, in the terms of Wallerstein (1995), the process by which the modernity of technology is historically imposed on the modernity of liberation.

Key words: Dystopian narratives; Utopias; Enlightenment; Modernity of technology; Modernity of liberation.

### 1. INTRODUCCIÓN

Ya sea en el análisis de los sistemas religiosos o por medio de nociones como superestructura ideológica o conciencia colectiva, todos los pensadores hoy considerados clásicos de la sociología asumieron que las ideas, políticas o de cualquier índole, poseían

*Recibido: 8 octubre 2020*

*Aceptado: 26 abril 2021*

una génesis social y que el pensamiento no descendía sobre la humanidad como una entidad absoluta. Esta postura fue recogida por las siguientes generaciones de sociólogos. Entre ellos, Karl Mannheim, quien hacia 1931 –año en que se publica su libro *Sociología del conocimiento*– sistematizaría esta postura de análisis sociológico mediante lo que denominó como *método de interpretación extrínseca* de los productos mentales: “...el método de *interpretación extrínseca* toma la comprensión de las ‘manifestaciones’ como su punto de partida y, en consecuencia, considera el contenido de los productos mentales como la manifestación de un complejo subyacente de fuerzas de la realidad (el estrato absoluto)” (Remmling, 1982, p. 84).

Según Mannheim (1987), aquellos productos mentales no son pensados por personas en general ni por individuos aislados, sino por personas en grupos determinados que desarrollan estilos particulares de pensamiento. Así, la sociología del conocimiento vendría a ser “...un campo de investigación que explora la dependencia funcional de cada punto de vista intelectual con respecto a la realidad de cada grupo social diferenciado que hay detrás de aquel” (Remmling, 1982, p. 68). De esta manera, los modos de pensamiento se encuentran vinculados a formas de acción colectiva: las personas piensan y actúan *con* otros *contra* otros. De acuerdo con la posición de cada grupo y sus intereses concomitantes, los grupos procurarán ya sea la conservación o la transformación del orden vigente. A los complejos de ideas que dirigen la actividad hacia el mantenimiento del orden vigente Mannheim (1987) los denominará *ideologías*, mientras que a aquellos complejos de ideas que pugnan por cambiar el orden establecido, los denominará *utopías*.

Aunque el género distópico en literatura ya existía para el momento en que Mannheim se encontraba escribiendo, este era aún muy incipiente, sin siquiera habiéndose incorporado la palabra *distopía* a diccionario alguno (aunque la palabra ya tenía una historia). Esto permite explicar que Mannheim no haya considerado a las *distopías* como un complejo de ideas que debía ser explicado, al igual que los otros complejos, en términos de su génesis social, ni que les haya otorgado relevancia alguna. Para Mannheim, las oposiciones de distintos grupos sociales de acuerdo con sus intereses indicaban la presencia de dos fuerzas sociales: cambio y conservación, a estas, como ya señalamos, correspondían las *utopías* y las *ideologías*, pero si ese es el caso, ¿a qué fuerza social podrían corresponder las *distopías*? O más bien, en este juego perpetuo entre cambio y conservación ¿qué rol podría jugar una *distopía*?

Tomemos lo que dice Eduardo Galeano (2001), escritor muy citado en la cultura popular de la izquierda latinoamericana, respecto de la utopía:

Ella está en el horizonte –dice Fernando Birri–. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar (p. 230).

Usando una metáfora sencilla, esta imagen –reproducida profusamente en redes sociales– plantea algo inherente a toda utopía: la distancia entre el orden vigente y un determinado ideal político, donde “caminar” se entiende como el camino de transformación que aproxima la realidad al ideal. Así, si es posible plantear la utilidad de una utopía ¿es posible plantearse la utilidad o la función de una distopía? O en los coloquiales términos de Galeano ¿para qué sirve la distopía?

Si asumimos la distopía como el antónimo de una utopía, esto es, como un lugar también distante en el futuro, pero indeseable, podríamos suponer que su efecto o función debería ser también el opuesto: detener la marcha o incluso retroceder en relación con el camino que llevamos. Pero ¿cuál camino es ese? Según Gordin *et al.* (2010) “Distopía... es una utopía que ha salido mal” (p. 1), lo que sugiere que el camino que la distopía advierte no seguir es precisamente el camino de una determinada utopía. Si esto es así, ¿podemos advertir en algunas de las principales obras del género distópico la utopía que ha sido desacreditada y de la que se nos advierte alejarnos?

El presente ensayo es un intento por responder algunas de estas preguntas y contribuir a la reflexión de un género literario y fílmico de crucial importancia en la construcción de imágenes que han penetrado el debate político del siglo XX y que, sin embargo, no ha recibido la atención académica necesaria. En las páginas que siguen intentaremos demostrar que tal como las utopías permiten dilucidar los principales anhelos de un pueblo o de una época histórica, las distopías nos permiten capturar los principales temores que acechan a esos mismos contextos, en especial en un siglo que ha sido testigo de resonantes fracasos políticos.

Sirviéndonos de la intuición planteada por Gordin *et al.* (2010) de que las distopías son utopías que han salido mal (*gone wrong*), acudiremos a las obras de Theodor Adorno, Max Horkheimer, Immanuel Wallerstein y Michel Foucault para demostrar, de acuerdo con ciertos elementos comunes de las principales obras distópicas del siglo XX, que la utopía que ha fracasado como proyecto emancipador no es otra que la misma modernidad.

## 2. UNA BREVE HISTORIA DE LA PALABRA DISTOPÍA Y DEL GÉNERO DISTÓPICO

Según Budakov (2010), la primera aparición conocida de la palabra distopía es en la lengua inglesa en 1747, en un poema anónimo atribuido a Lewis Henry Younge dedicado a alabar la administración del conde de Chesterfield en Irlanda. Así, en una evidente hipérbole, uno de los versos plantea que la isla, hasta antes de la llegada del conde, era una *distopía*. Extractos del poema fueron reeditados al año siguiente en la revista *The Gentleman's Magazine*. En aquella nueva edición dos notas a pie de página fueron incluidas explicando tanto la palabra “utopía” como la palabra “distopía”. Acerca de la primera, señalaba que se trataba de “un país feliz o bendecido”, mientras que la segunda era definida como “un país infeliz”. Así, distopía era introducida como el

perfecto opuesto de utopía, utilizando el prefijo griego “δυσ”, en su significado de “malo” o “desafortunado” (Budakov, 2010).

Es oportuno señalar que transcurrieron más de dos siglos para que el antónimo del término acuñado por Tomás Moro en 1516 hiciera aparición. Aun así, la palabra “distopía” tampoco fue muy utilizada en los dos siglos siguientes a su primera aparición. Según Budakov (2010), muchos asumen que la palabra fue inventada por el filósofo John Stuart Mill en una alocución al Parlamento británico en 1868. Ello implica que las apariciones impresas de la palabra entre 1747 y 1868, de existir, debieron ser bastante escasas. Por último, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que la palabra distopía (*dystopia* en inglés) hace su ingreso al *Oxford English Dictionary*. En la lengua española su inclusión en el *Diccionario de la Real Academia Española* fue aún más reciente, toda vez que hacia 2014, en la presentación de un libro de cuentos distópicos, su editor, al tiempo que daba cuenta de la importancia actual de los relatos distópicos señalaba: “Todo lo dicho, sin embargo, ocurre en medio de extrañas paradojas. El término de moda, distopía, no aparece por ejemplo en el diccionario, aunque gracias a uno de los autores de este volumen, el académico José María Merino, parece que ese olvido va a subsanarse pronto” (Ruiz, 2014, p. 6). En efecto, ese olvido fue subsanado y el diccionario de la RAE define hoy el término distopía como “Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”<sup>1</sup>.

La tardanza en la introducción del término en la lengua inglesa (donde se origina) da cuenta de que el género distópico, a diferencia de la literatura acerca de las utopías que data del siglo XVI, responde a fenómenos sociopolíticos que se inician a fines del siglo XIX y que se expresan plenamente en el siglo XX, con sus repercusiones hasta nuestros días, en particular con la expansión del capitalismo industrial, la creación de la sociedad de masas, y los totalitarismos fascistas y soviético. Todos estos desarrollos conllevaron tanto la subsunción de la naturaleza como de los seres humanos a la ciencia y la técnica utilizadas como herramientas para el dominio de unos grupos sociales sobre otros.

Así, según el profesor de literatura Olivier Tearle (2013), la primera novela distópica de la historia es de 1872 y se titula *Erewhon* que, en inglés, es casi *nowhere* (ninguna parte) escrito al revés, intentando en particular crear la idea de un mundo opuesto a la utopía. El argumento, muy en sintonía con la revolución industrial inglesa, trata de la evolución de las máquinas, en términos darwinianos, al punto de que llegan a imponerse a los seres humanos. Sin embargo, el mismo Tearle (2013) indica que es la novela de 1908 *The Iron Heel* de Jack London la “primera novela distópica propiamente moderna”, opinión compartida por Erich Fromm en una nota a pie de página de su epílogo a una edición de 1977 de la novela *1984* de George Orwell (Orwell, 1963). En esta novela, London describe el ascenso de una tiránica oligarquía en Estados Unidos entre 1912 y 1932, la que gobernaría por tres siglos antes de ser derrocada. El argumento

---

<sup>1</sup> <http://dle.rae.es/?w=distop%C3%ADa> Revisado el 12-08-2020.

devela un rasgo esencial de toda distopía: que estas permiten capturar las tensiones y temores subyacentes a una determinada época histórica. El Estados Unidos de principios del siglo XX es uno de rampante desigualdad y de poder omnímodo de los monopolios industriales. Así, no es de extrañar que la novela relate la formación de aquella tiránica oligarquía a partir de la alianza de las cabezas de los principales monopolios, ayudados a su vez por sindicatos que traicionan a los trabajadores y una casta de mercenarios que no es otro que el mismo ejército de Estados Unidos.

Alonso *et al.* (2005) no consideran estas novelas en su análisis y plantean como *distopías fundacionales* a las novelas *Nosotros* de Jevgeny Zamiatin, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, y *1984* de George Orwell. Zamiatin fue un escritor ruso que tempranamente en los inicios del siglo XX se unió al esfuerzo de los bolcheviques por derrocar a la dictadura zarista. Tras una estadía en Inglaterra, Zamiatin vuelve a Rusia justo a tiempo para ser testigo de la Revolución de Octubre. A partir de ese momento el apoyo de Zamiatin a la revolución comenzó a menguar debido a las políticas de censura que el régimen comenzó a aplicar a las artes. Fruto de este desencanto y *desilusión* escribe la novela *Nosotros*, cuya trama, planteada como la deriva futura de la Revolución Rusa, se refiere al creciente predominio de la *razón tecnocrática* en dicho contexto “...concebida como único medio capaz de transformar el mundo y llevar a la comunidad dicha, bienestar y felicidad... Sin embargo, a cambio destruye todo impulso irracional incontrolable cuya expresión paradigmática es la pasión erótica... y elimina, de manera rigurosa, todo vestigio de privacidad” (Alonso *et al.* 2005, p. 32). La novela, contrabandeada fuera de la Unión Soviética, es traducida al inglés y publicada en 1924. A partir de ese momento la situación de Zamiatin en la Unión Soviética se vuelve insostenible, solicitando en 1931 en forma directa a Joseph Stalin su exilio del país, el que le fue otorgado radicándose en definitiva en París. Es fácil ver por qué la novela es considerada como una *distopía fundacional*, toda vez que busca advertir del futuro *distópico* al que conducen las tendencias del presente. Como toda distopía, busca ser una crítica del presente y una advertencia respecto del futuro. Un llamado a detener la marcha e incluso desandar el camino. Más aún, siguiendo la intuición señalada por Gordín *et al.* (2010), se trata sin duda de una utopía “que ha salido mal”: la utopía comunista. Si bien en este punto podríamos decir que a cada distopía corresponde una determinada y específica utopía que ha salido mal, más adelante plantearemos que los elementos comunes a todas las distopías del siglo XX nos dan cuenta de un marco utópico común que engloba a todas las específicas utopías.

*Un mundo feliz* de Huxley, publicada en 1932, no se dirige a la crítica del Estado soviético, aunque, tal como en la novela de Zamiatin, se presenta un Estado totalitario que “...impone sus propósitos a través del condicionamiento, la manipulación y programación genética de los individuos, antes que por la violencia y el terror. El resultado es la creación de una realidad social en definitiva estable conformada por ‘gente

que tiene lo que desea y nunca desea lo que no puede obtener"... El bienestar físico y material se paga con sustancia humana –pasión, conciencia crítica y fantasía–..." (Alonso *et al.* 2005, p. 33). Las tendencias del presente que observa Huxley no son solo las de la hipertrofia estatal, sino ante todo las tendencias del capitalismo *fordista*, de la producción en serie, de la sociedad de masas y su manipulación. Esto es en particular claro en tanto la trama se desarrolla en el año 632 "después de Ford" (esto es, Henry Ford), mientras que uno de los hitos fundacionales de aquella sociedad futura es la construcción del automóvil modelo T de la Ford. La sociedad que presenta Huxley también es una sociedad que ha removido todo obstáculo en lo que respecta a la búsqueda del placer sexual. Así, las referencias al psicoanálisis freudiano son numerosas, incluso el personaje del "controlador" señala que Ford y Freud eran una misma persona. En este caso no es muy claro si lo que plantea Huxley es una crítica a la apertura sexual vivida a partir del psicoanálisis freudiano o una aceptación de su inevitabilidad en el contexto de una sociedad "civilizada". Buchanan (2002) se inclina por esta última interpretación, aunque también da cuenta de las críticas de Huxley al hedonismo sexual de su época: "Ningún hedonista razonable puede consentir ser un corredor de carreras sin obstáculos. Al abolir los obstáculos él abole la mitad de sus placeres, y al mismo tiempo, la mayor parte de su dignidad como ser humano. Pues la dignidad del ser humano consiste en su habilidad para contenerse a sí mismo... para levantar obstáculos en su propio camino" (Huxley, 1934; citado en: Buchanan, 2002, p. 80). Sea cual sea la interpretación correcta, esta controversia releva dos aspectos importantes al momento de realizar el análisis de una novela o filme distópico. El primero es que lo que se plantea como un futuro indeseable es siempre de acuerdo con el prisma moral de su autor, aunque en ello siempre refleja la visión moral de un determinado grupo de la sociedad. El segundo, es que muchas veces no es sencillo decodificar ese prisma moral, como es el caso de Huxley.

Por último, la tercera de las *distopías fundacionales* según Alonso *et al.* (2005) es *1984* de George Orwell, quizá una de las obras de mayor impacto del género. Escrita en 1948, la novela se sitúa en el año 1984, momento en que el mundo se encuentra dividido en tres grandes super estados –Eurasia, Oceanía, y Asia Oriental– que se encuentran en un perpetuo estado de guerra para someter a sus respectivas poblaciones, pero sin atacarse de manera directa en sus respectivos territorios. La novela se desarrolla en lo que alguna vez fue Gran Bretaña y que ahora forma parte de Oceanía, convertida en un Estado totalitario donde la vida se encuentra por completo regida por el aparato burocrático del Partido. El protagonista mismo de la novela, Winston, es un miembro del Partido que trabaja como editor para el Ministerio de la Verdad alterando registros, artículos y fotografías para acomodarlas constantemente a la retórica oficial del Partido. Así, los ministerios desarrollan tareas opuestas a las que designan sus nombres oficiales: el Ministerio de la Paz es el encargado de llevar adelante los esfuerzos de guerra, el Ministerio de la Abundancia lidia con el racionamiento de comida, mientras que el

Ministerio del Amor lidia con la ley y el orden por medio de la tortura y el adoctrinamiento. A la cabeza de todo este régimen opresivo se encuentra el Gran Hermano, líder del partido al que todos deben rendir culto y al que todos deben amar, y cuya presencia es ubicua por medio de carteles con su rostro con la leyenda “El Gran Hermano te vigila”. Precisamente, uno de los aspectos más nombrados de esta novela es la noción de una vigilancia total por medio de monitores ubicados en todas partes destinados, además, a diseminar la propaganda del partido. Así, encontramos aquí otra vez el uso de la tecnología no para el mejoramiento de las condiciones de vida de las personas, sino para asegurar su más efectiva manipulación.

Es indudable que los principales rasgos de la sociedad imaginada por Orwell son extraídos de la sociedad soviética de la época, moldeada bajo el yugo estalinista. Con ello, Orwell no buscaba atacar al socialismo en sí, sino sobre todo a la deriva perversa que la Revolución Bolchevique había tomado bajo el mando de Stalin. Esto es en particular claro atendiendo a que Orwell fue un activo socialista que combatió en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. Como señala en un pequeño artículo de 1946, la experiencia de dicha guerra reafirmaría sus posturas políticas y determinaría todo lo que escribiría desde ese momento en adelante: “Cada línea de trabajo en serio que he escrito desde 1936 ha sido escrita, directa o indirectamente, *en contra* del totalitarismo y *a favor* del socialismo democrático” (Orwell, 2010, p 393).

Es importante señalar que desde esta *tríada distópica fundacional* las historias de este género en novelas, cuentos, películas y series se han multiplicado. Entre muchas, es posible mencionar por su relevancia las novelas *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess, publicada en 1962 y llevada al cine magistralmente por Stanley Kubrick en 1971; y *The Handmaid’s Tale* de Margaret Atwood, publicada en 1985 y donde los rasgos totalitarios de la sociedad son edificados a partir de las raíces puritanas de la Nueva Inglaterra del siglo XVII. De manera aún más prolífica, el relato distópico se ha desarrollado en el cine. Entre las también muchísimas películas del género, se debe mencionar *Brazil* (1985) de Terry Gilliam, la que da cuenta de un gobierno totalitario y una burocracia hipertrofiada; y *Blade Runner* (1982) dirigida por Ridley Scott y basada con ciertas licencias en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. La trama se desarrolla en Los Ángeles en 2019 y muestra a un planeta sobrepoblado, devastado ecológicamente y donde *replicantes* son creados por medio de bioingeniería para trabajar en colonias extraterrestres. De manera más reciente, es oportuno mencionar la serie británica *Black Mirror* que, en términos generales, trata acerca de las nefastas consecuencias que pueden tener en nuestras vidas los recientes desarrollos tecnológicos incrementando las posibilidades de manipulación, sometimiento y alienación.

El listado de obras mencionado no pretende ser exhaustivo, toda vez que es imposible en el marco de un ensayo dar cuenta de todas las obras y de todas las temáticas

del género distópico que han visto la luz en las últimas décadas. Esta revisión solo pretende dar cuenta de los rasgos principales del género y que nos permitirán entrar a una reflexión un poco más profunda del rol o función que han jugado, y juegan, las distopías como imágenes políticas.

### 3. LA INSEPARABLE RELACIÓN ENTRE UTOPIÁS Y DISTOPÍAS

A partir de una reflexión pertinente al tipo de imágenes que los conquistadores europeos elaboraron del continente americano, el historiador Alfredo Jocelyn-Holt establece una distinción entre *fantasía* e *ilusión*. En la insistencia de esos conquistadores en la apuesta por las posibilidades del continente americano, a pesar de que lo que se ve no confirma las (desmedidas) expectativas, Jocelyn-Holt (2000) ve el principio de una ilusión y, por esta razón, el principio de una utopía. Pero ¿por qué una utopía es una ilusión y no una fantasía y qué es lo que esto conlleva? Las fantasías, dice el historiador, son creaciones de la imaginación. Son muy creativas, lúdicas y autoconscientes. Son, a su vez, el producto de una psiquis sana: “Tener fantasías es algo normal y sintomático de que la persona es psicológicamente estable y sana. Es placentero, caprichoso y creativo” (p. 11). Las ilusiones, en cambio, corresponden a creencias erradas, a apariencias erróneas que persisten a pesar de haber sido reconocidas como tales. Con todo, la diferencia fundamental parece estribar en lo siguiente: “Si las ilusiones uno las padece, las fantasías uno las produce, las busca, se pueden crear a sabiendas de lo que se está haciendo. Las ilusiones parecen ser más profundas, más intensas, como cuando acariciamos una esperanza imposible o sin fundamento racional” (p. 12).

Un aspecto clave de la ilusión de acuerdo con Jocelyn-Holt es que esta no cesa aun cuando ha sido reconocida como tal. En ese sentido no es lo mismo que *dellusion*, en tanto que quien sufre los delirios no tiene forma de falsar lo que ve y experimenta. La ilusión se padece, pero de otra manera, aun cuando la realidad no confirma lo que la ilusión estipula. Por ello, dice Jocelyn-Holt, las ilusiones suelen ir acompañadas de convicciones fuertes, de la clase que se observa en la religión o las utopías. En este sentido, la utopía de América es una ilusión. A pesar de que América no es lo que se espera de ella, se insiste en su futuro, en su potencialidad, en lo que puede llegar a ser, sin importar cuántas veces la realidad lo desmienta. Esta creencia pasa a ser necesaria para la sobrevivencia, para lidiar con la angustia que genera el presente.

Para ejemplificar este vínculo entre utopía e ilusión, Jocelyn-Holt cita a Francois Furet refiriéndose a lo que ocurrió con el comunismo soviético: “No fue algo parecido a un error de juicio, que con la ayuda de la experiencia se puede reparar, medir y corregir; más bien, fue una entrega psicológica comparable a la de una fe religiosa, aunque su objeto fuese histórico” (Furet, 1995, p. 11; citado en: Jocelyn-Holt, 2000, p. 12). Vistas así, dice Jocelyn-Holt (2000), “las ilusiones admiten un proceso inverso: desilusionarse,



desengañarse” (p. 12). Ello ocurre en la medida que las utopías (ilusiones) pueden tener una trayectoria que desmiente sus propósitos.

Es indudable que la desilusión y el desengaño respecto de las utopías es posible, sin embargo, claramente esto no parece ser una tarea sencilla en tanto las ilusiones persisten a pesar de haber sido reconocidas como tales. Las utopías, por tanto, no son fáciles de descartar. No es fácil detener la marcha que nos lleva a perseguir las utopías, menos aún retroceder. Producen ellas una obstinación, una captura de la voluntad que hace a los sujetos persistir a pesar de las evidencias en su contra. A veces esas evidencias pueden ser ignoradas a pesar de ser vistas, pero muchas veces pueden ni siquiera ser advertidas. Tal puede ser el moldeamiento de la percepción.

¿Para qué sirven las distopías entonces? Pues para eso, para facilitar la desilusión. Una desilusión que, de otro modo, se produciría demasiado cerca del momento en que ya no queda más opción que el desengaño, pues ya no se puede evitar reconocer la tragedia. Si las utopías, según Galeano, sirven para avanzar, **las distopías sirven para dejar de avanzar hacia un precipicio seguro**. Esto no significa que toda utopía sea un precipicio seguro. Si recordamos lo señalado por Gordin *et al.* (2010) en el sentido de que las distopías son utopías que han salido mal, ello no supone que todas las utopías tengan inscrito el mismo destino.

Cuando decimos que la ilusión-utopía captura la voluntad, ello implica que existe una captura del deseo. La distopía, por tanto, implica revertir aquel deseo, de caer en cuenta que se trata de un deseo peligroso. Dejar de soñar la utopía es dejar de desearla. La distopía la vuelve indeseable. **Esa es su función: crear una imagen de algo indeseable**, que nos provoque un rechazo innato, algo a lo que ya no estemos atraídos y que, por tanto, nos haga apreciar un tanto más lo que tenemos y que no nos ha sido arrebatado aún por la distopía y, asimismo, rechazar aquello que en nuestro presente nos conduce al despeñadero.

La distopía es por consiguiente una advertencia. Como señala Ricard Ruiz Garzón en su presentación del libro de cuentos distópicos *Mañana todavía: Doce distopías para el siglo XXI*: “...no hay mejor antídoto contra el futuro distópico que la propia difusión de la distopía” (Ruiz, 2014, p. 7).

Ahora bien, si las utopías aparecen con Tomás Moro hace ya quinientos años ¿por qué el relato distópico aparece recién hace poco más de un siglo? En efecto, no es que los cuatro siglos anteriores a las novelas distópicas hayan estado exentos de calamidades, más bien todo lo contrario. Algo comienza a ocurrir hace poco más de un siglo que comienza a dejar claro que la deriva de un determinado proyecto utópico no llevaba el camino que debía seguir. Como ya señalamos en la introducción, ese proyecto no es otro que el de la Modernidad.

Más aún, el relato distópico parece proliferar en la segunda mitad del siglo XX. Es así como los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y sus ochenta millones de

muerres ponen en evidencia la crisis de la modernidad, a tal punto que hacia 1970 Theodor Adorno plantea la formulación de un nuevo imperativo categórico: “Hitler ha impuesto a los hombres en estado de no-libertad un nuevo imperativo categórico: orientar su pensamiento y su acción de tal modo que Auschwitz no se repita, que no ocurra nada parecido” (Adorno, 2005, p. 334).

Aparece así en la filosofía política algo nuevo, algo que había aparecido primero en la literatura por medio del género distópico: una ética que compele a actuar ya no para la realización en el mundo de determinados proyectos, sino para evitar las derivas o consecuencias de lo que hasta ahora han sido los esfuerzos por concretarlos. Es la modernidad desconfiando de sí misma, llamando a poner frenos o resguardos. Así, Auschwitz no se trata de cualquier fracaso. Hay algo en la magnitud del mal realizado que lleva a Adorno a sugerir que con dichos hechos surge nada menos que este nuevo imperativo categórico. Resulta decidir que el libro en que Adorno formula esta sentencia se titule *Dialéctica Negativa*.

#### 4. LA MODERNIDAD COMO UNA DISTOPIA

Siguiendo la hipótesis señalada más arriba de que las distopías son utopías que han salido mal, podríamos hacer diversas distinciones al interior del género distópico diferenciando los distintos relatos de acuerdos con las distintas utopías *fracasadas* a las cuales aluden. Así, podríamos diferenciar aquellas que hacen alusión a la emergencia de los fascismos, aquellas que hacen alusión al comunismo soviético y otras que se refieren al desarrollo del capitalismo industrial. Sin duda, este sería un ejercicio válido, y aunque podrían extraerse de él interesantes conclusiones, por otro lado perderíamos de vista aquellos elementos comunes a todos los relatos distópicos que parecen dar cuenta de un fenómeno transversal a todos estos disímiles sistemas, fuente de tanta controversia política e ideológica durante el siglo XX, a saber: el predominio creciente de la ciencia y la técnica, utilizadas como herramientas para acrecentar el poder y la dominación de determinados grupos tanto sobre la naturaleza como sobre las personas. Las consecuencias de ello, en muchos casos, han sido la devastación ecológica o la degradación física y psicológica de los seres humanos, consecuencias que son las que han rescatado y de las que han advertido los relatos distópicos.

Lo que está a la base de todos aquellos sistemas diferenciados es que se trata de distintas expresiones o derivaciones de aquello que hemos llamado Modernidad. En otras palabras, aparte del tipo de proceso de modernización del que estemos hablando, en todos ellos parece haberse dado el predominio de la ciencia y la técnica, desacopladas de sus consideraciones éticas, para efectos de acrecentar el poder de unos grupos sobre otros. Es esta en definitiva la utopía que ha salido mal y que ha alimentado durante un siglo al género distópico.

Por cierto, la deriva fallida de la modernidad no es un fenómeno que haya pasado inadvertido, muy por el contrario. A mediados del siglo XIX ya Karl Marx advertía acerca de la subsunción del trabajo al capital a una escala planetaria y de cómo las nuevas fuerzas productivas del capitalismo transformaban a los hombres en meros apéndices de las máquinas. Se avizoraba así la creación de un gigantesco sistema de opresión y alienación, con la salvedad de que Marx suponía que se trataba de un sistema que colapsaría dando paso a un proceso de liberación. En pocas palabras, las promesas de emancipación que arrancaban desde los procesos revolucionarios del siglo XVIII habría por fin triunfar sobre la opresión.

Unas pocas décadas más tarde, Max Weber abordaría de una manera diferente, y menos ingenua, este mismo problema. El problema de la dominación, el problema de la política ya no sería para Weber un dilema entre capitalismo y socialismo, sino un problema a analizar en el marco de sociedades poco a poco burocratizadas. Para Weber, la civilización occidental era el resultado de un progresivo proceso de racionalización, pero uno donde había terminado imponiéndose un específico tipo de racionalidad: la racionalidad instrumental escindida de todo tipo de consideraciones valorativas. Un tipo de racionalidad que alcanzaba su máxima expresión en la forma burocracia, presente tanto en la administración del Estado moderno como en la empresa capitalista. En esta forma, el individuo queda confinado a la especialización que conlleva su puesto de trabajo, al cumplimiento de las reglas de la máquina burocrática y al cálculo de intereses y ventajas en detrimento de toda consideración ética. Esto es lo que Weber llamó una “jaula de hierro”, una forma inherente a la sociedad moderna y que en su tiempo de vida cobraba cada vez mayor preeminencia: “La parte de las formas de dominación burocrática está en ascenso en todas partes” (Weber, 1996, p. 708). Esto suponía una amenaza para la democracia en la medida en que cada vez más decisiones eran tomadas por burócratas y no por las instituciones parlamentarias o la deliberación pública. De manera acertada, Weber no solo visualizaba que esto no se resolvería con el advenimiento del socialismo, sino que se profundizaría en la medida en que en este el Estado dirigiría la economía. Para llevar a cabo esa tarea se requeriría una mayor burocracia que amenazaría aún más la democracia: “...este hecho escueto de la burocratización universal se oculta en verdad también detrás de aquello que de modo eufemístico se designa como “socialismo del futuro”, detrás de la consigna de la “organización”, de la “economía cooperativista” y, de modo general, detrás de todas las expresiones análogas del presente. En efecto, estas significan siempre en su resultado (aunque a veces se propongan lo contrario) creación de burocracia” (p. 1072). He aquí por tanto uno de los rasgos presentes en tantos relatos distópicos: la hipertrofia burocrática caracterizada muchas veces como absurda, sin sentido, y por completo opresiva.

Robert Michels, amigo de Max Weber y afín a sus planteamientos sociológicos, advertirá de la inevitable deriva oligárquica de toda organización, en lo que llamó *la ley*

*de hierro de la oligarquía*: “La organización es lo que da origen a la dominación de los elegidos sobre los electores, de los mandatarios sobre los mandantes, de los delegados sobre los delegadores. Quien dice organización dice oligarquía” (2008b, p. 191). Esta consecuencia inevitable, según Michels, se fundaría tanto en la “...indispensabilidad técnica del liderazgo” (2008b, p. 190), por un lado, como en la “incompetencia perpetua de las masas” (2008b, p. 196), por otro. La administración de las organizaciones de gran escala que caracterizan a las sociedades modernas requiere de una burocracia, y esto lleva a que los funcionarios de las organizaciones adquieran casi un monopolio del poder.

Lo que vemos tanto en Michels como en Weber es el predominio del conocimiento técnico especializado, ya no solo en la construcción de máquinas para el progreso de la industria, sino también en el diseño y operación de máquinas de administración de las personas donde, a su vez, advierte Michels, los intereses de quienes detentan los cargos de liderazgo de la organización se encuentran asociados al engrandecimiento y perduración de la organización, divergiendo de los intereses de aquellos a quienes se dirigen las acciones de estas gigantescas máquinas burocráticas.

Así, Michels lanza una advertencia al movimiento socialista (siendo él mismo un militante del Partido Socialdemócrata Alemán): “El problema del socialismo no es simplemente un problema de economía... El socialismo es también un problema de administración, un problema de democracia” (Michels, 2008a, p. 20). Y si la revolución llegase a ocurrir, señala, esta llevaría a una “...dictadura en las manos de aquellos líderes que tienen astucia bastante y poder suficiente para apoderarse del cetro del dominio, en el nombre del socialismo... De este modo la revolución social no alcanzaría modificación real alguna de la estructura interna de las masas. Podrían conquistarla los socialistas, pero no el socialismo, que moriría en el momento en que sus adherentes triunfaran” (p. 20).

Paradójicamente, este pesimismo de Michels respecto de la democracia lo llevaría en la década del 20 a engrosar las filas del fascismo italiano y a depositar su esperanza en los rasgos antiburocráticos del liderazgo carismático de Mussolini. Tal posibilidad resultó, por cierto, una quimera, y Michels se vio apoyando (hasta su muerte en 1936) a un régimen que había configurado una eficiente máquina de persecución y opresión de determinados grupos sociales. Aunque en ello el régimen italiano palidecería en eficiencia respecto del nazismo alemán.

Aunque Max Weber fue un defensor de los postulados liberales y un redactor de la Constitución de la República de Weimar, tanto en su obra como en la de Michels se aprecian visos pesimistas acerca del porvenir de los ideales de la Modernidad. En la crítica de ambos se aprecia que son de manera precisa determinados aspectos de la modernización occidental los que resultan ser contradictorios a los ideales de emancipación del proyecto moderno.

Quienes llevaron este tipo de argumentación crítica a un siguiente nivel fueron Theodor Adorno y Max Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración*. Escrita en los años de la Segunda Guerra Mundial, la obra está empapada del surgimiento de los

sistemas totalitarios y de las tragedias que estos habían traído consigo. Para Adorno y Horkheimer (1998) la teoría crítica clásica –entiéndase por ello sobre todo a Marx y el marxismo– ya no era capaz de dar cuenta de la situación de dominación ni tampoco de procurar una solución, toda vez que el desarrollo de las fuerzas productivas no había conllevado una época de revolución social ni subvertido las relaciones de producción. Algo diferente había ocurrido cuyas raíces había que ir a buscarlas al proyecto mismo de la Ilustración: “La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra por completo ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.” (p. 59). Su pretensión, por cierto, no era la de aniquilar el proyecto ilustrado, sino salvar a la Ilustración de sí misma, salvar los valores que había en ella de los mismos procesos que ella había desencadenado.

Adorno y Horkheimer (1998) estaban por completo convencidos que la emancipación era inseparable del pensamiento ilustrado, sin embargo, para ellos, la Ilustración había llevado a cabo su propia autodestrucción. “El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación<sup>2</sup> mediante la ciencia.” (p. 59). Al erradicar todos los mitos y metafísica los hombres habrían de hacer a un lado todos los velos e ilusiones y guiarse por la razón en todos los aspectos de la vida humana, incluido el conocimiento, la política y la ética. Sin embargo, la razón fue igualada a ciencia y “En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido” (p. 61). La ciencia puede alcanzar la verdad de las causas pero no puede definir los fines y valores de la humanidad. Así, la Ilustración “...es la filosofía que identifica verdad con sistema científico... [pero] la ciencia es ejercitación técnica, tan alejada de la reflexión sobre sus propios fines como otros tipos de trabajo bajo la presión del sistema” (pp. 132-133). Este es el motivo por el que el intento de la Ilustración de fundamentar sus metas éticas en la razón terminó en un fracaso: “Las doctrinas morales de la Ilustración ponen de manifiesto el desesperado intento de encontrar, en sustitución de la religión debilitada, una razón intelectual para sostenerse en la sociedad cuando falla el interés” (p. 133).

En otras palabras, la razón se convierte en un medio para un fin, cualquier fin, removido de consideraciones éticas: “La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación...se ha convertido en la funcionalidad sin finalidad, que justamente por ello se deja acomodar a cualquier fin” (pp. 135-136).

Pero si la razón no es puesta a trabajar para sus propósitos éticos de libertad universal y autodeterminación, ¿para qué es entonces puesta a trabajar?: “Si todos los afectos son equivalentes, parece entonces que la autoconservación, que ya de por sí domina la forma del sistema, constituye también la máxima más probable del obrar...”

---

<sup>2</sup> De acuerdo con ediciones en inglés del libro la traducción más adecuada es “fantasía” y no “imaginación”.

Con el desarrollo del sistema económico, en el que el dominio de grupos privados sobre el aparato productivo divide y separa a los hombres, la autoconservación retenida idéntica por la razón, es decir, el instinto objetivado del individuo burgués se reveló como fuerza natural destructora, imposible ya de separar de la autodestrucción” (p. 137).

En este contexto entonces, la razón es degradada a mera racionalidad instrumental con la autoconservación como su máxima conductual, abocada al dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres: “Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia” (p. 60).

Amarrada al capitalismo (u otras derivaciones del sistema económico, como la planificación centralizada soviética) y sirviendo los propósitos del sistema, la razón se convierte solo en herramienta para la dominación anulando su tendencia antiautoritaria con la que la Ilustración había emergido de la mano de la burguesía. Así,

El principio antiautoritario debe convertirse finalmente en su contrario, en la instancia hostil a la razón misma. . . Así, después de la virtud civil y el amor hacia los hombres, para los que ya no tenía razones válidas, la filosofía proclamó también como virtudes la autoridad y la jerarquía cuando estas hacía tiempo que se habían convertido en mentiras justamente en virtud de la Ilustración. . . Ligada al modo de producción dominante, la Ilustración, que tiende a minar el orden que se ha hecho represivo, se disuelve por sí misma (p. 140).

En forma progresiva la racionalidad instrumental se expandió, junto con el imperio de los mecanismos de mercado, a todos los rincones de la sociedad, construyendo una sociedad que es racional en sus medios, pero no en sus fines (Adorno, 1969). La ciencia y la tecnología se han desarrollado a niveles impresionantes subordinadas a las metas de la acumulación capitalista llevando al “. . .retorno de la civilización ilustrada a la barbarie” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 56).

En esta breve reseña de la obra de Adorno y Horkheimer tenemos a los elementos de los que se compone todo relato distópico: un régimen autoritario o totalitario y una supremacía científica que solo sirve a los propósitos de una oligarquía escindida de cualquier otro sentido y consideración ético-moral. Esta peligrosa combinación resulta ser el producto de la propia modernidad que ha eclipsado su faceta emancipadora. Como ya señalamos, es esta la utopía que muta en pesadilla.

La supremacía científica conlleva también la negación de la individualidad, rasgo también muy frecuente en el género distópico. Para Adorno y Horkheimer (1998) esta negación ocurre por medio de la abstracción –“herramienta preferida de la Ilustración”– y de la industria –que obliga a la repetición de la abstracción-. Así, la naturaleza del individuo puede ser intervenida en orden a hacer a cada ser humano reproducible,

repetible. La ciencia conductista es el epítome de esta aproximación, en tanto reduce al ser humano a una serie de reflejos.

En la novela *La naranja mecánica* de Anthony Burgess, el personaje principal, Alex –un delincuente juvenil que se encontraba preso por violación y asesinato– es sometido a un condicionamiento dirigido a producirle una reacción de náusea y malestar ante la violencia, ya sea pensada o actuada. El tratamiento experimental –llamado Ludovico– le es ofrecido a cambio de conmutar su pena. El tratamiento, ficticio, por cierto, representa un logro impresionante de la ciencia en la modificación del comportamiento humano, pero indiferente a consideraciones éticas respecto de la libertad individual. En definitiva, para el ministro del Interior representado en la novela (y en la película) se trata solo de “¡Matar el reflejo criminal! Eso es todo”.

Adorno y Horkheimer (1998), en el contexto de esta supremacía de la ciencia y la técnica señalan que “...para los que dominan, los hombres se convierten en material, como lo es la entera naturaleza para la sociedad” (p. 135). Ahora bien, esta capacidad de abstracción que permite intervenir la naturaleza humana presupone “La distancia del sujeto frente al objeto... [la cual] se funda en la distancia frente a la cosa que el señor logra mediante el siervo... La universalidad de las ideas, tal como la desarrolla la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio en la realidad” (pp. 68-69). En otras palabras, son determinadas relaciones de poder las que permiten extraer un conocimiento que, a su vez, permitirá reforzar dichas relaciones de poder.

Este argumento de Adorno y Horkheimer (1998) es el mismo que décadas más tarde enarbolará Michel Foucault a partir de la noción de dispositivos de saber/poder. Según Foucault (1975), en el transcurso “...de los siglos diecisiete y dieciocho las disciplinas se volvieron fórmulas generalizadas de dominación” (p. 137), entendiendo por ellas “...métodos que hicieron posible el control meticuloso de las operaciones del cuerpo, el cual asumió la constante sujeción de sus fuerzas sobre las que se impuso una relación de docilidad-utilidad...” (p. 137).

Estas disciplinas se diseminaban por diversas instituciones: escuelas, hospitales, cuarteles, fábricas y prisiones. Cada una de ellas con su propia función o misión, pero basadas en los mismos principios, con sus propios cuerpos de conocimiento y técnicas.

Antes de profundizar en el enfoque de Foucault, revisemos una de las imágenes emblemáticas de los relatos distópicos y que sintetiza en cierto modo lo que hemos dicho: la aplicación del tratamiento Ludovico sobre Alex, el delincuente protagonista de *La Naranja Mecánica*. Precisamente por la potencia de la imagen he decidido utilizar como referencia de ella la película de 1971 de Stanley Kubrick.

#### 4.1. EL TRATAMIENTO LUDOVICO

Alex, el joven delincuente condenado a prisión por violación y asesinato es sujetado a una silla en la primera fila de una sombría sala de cine semivacía acompañado

solo por doctores y asistentes que supervisan su tratamiento. La sujeción de la camisa de fuerza en la que se encuentra es tal que no es capaz de un solo movimiento. Incluso sus párpados son mantenidos abiertos con herramientas especiales para evitar que los cierre y, por tanto, deje de ver las imágenes que son exhibidas en la pantalla. Escenas de brutales golpizas, violaciones y guerra, en otras palabras, lo que el personaje solía denominar como “ultraviolencia”. Los efectos de estas escenas en Alex son en un inicio placenteras, sin embargo, a medida que transcurren los minutos, comienza a sentir la náusea, un abrumador e incontrolable sentimiento de repulsión hacia la violencia mostrada. Intenta mirar en otra dirección en lo que es su único movimiento posible, sin embargo, no logra salir de la línea de visión de la película. De manera implícita, se entiende que las drogas intravenosas administradas antes están haciendo efecto, creando en su cuerpo y en su mente un reflejo condicionado de repulsión hacia las acciones violentas que habían sido la tónica de su vida antes de la prisión. Alex ruega porque las imágenes se detengan. En este punto, el doctor que dirige el procedimiento experimental les señala a los otros científicos en la sala, de manera inmutable, que “prontamente el paciente experimentará una parálisis similar a la muerte junto con profundas sensaciones de terror e impotencia”. Mientras, escuchamos a Alex fuera de escena gritar y rogar para que “cierren sus ojos”.

La escena completa asemeja una tortura, sin embargo, no pretende serlo. Y a pesar de las escenas elaboradas en forma cuidadosa que son desplegadas en la pantalla y la teatral sujeción del paciente, tampoco pretende ser un espectáculo. Y por las palabras que se escuchan del doctor que dirige el procedimiento durante la segunda sesión de tormentos, ni siquiera pretende ser un castigo. Al contrario, pretende ser una cura.

Podemos preguntarnos, ¿qué tipo de poder está operando en este caso? ¿Qué tipo de propósitos y justificaciones morales y políticas se encuentran detrás de esta forma de castigo?

Según Michel Foucault (1975), en la segunda mitad del siglo XVIII emergió una nueva forma de aplicación de la justicia penal. Atrás quedaría un sistema que pretendía desincentivar el delito por medio del horroroso espectáculo del castigo público, donde los cuerpos torturados y desmembrados eran exhibidos públicamente. Se trató del nacimiento de la prisión moderna, donde el castigo pasaría ahora a estar oculto de la mirada pública, y donde una miríada de mecanismos disciplinarios apuntaría a corregir al individuo para producir un sujeto obediente. En dicho proceso se forjaría una relación especial entre el individuo que es castigado y el agente del castigo, en tanto este debe ser capaz de ejercer un poder total que ninguna tercera parte puede perturbar. Así, en el proceso de rehabilitación de Alex el secreto es imperativo y su sujeción al poder de los agentes del castigo es total.

Como ya señalamos, el procedimiento no pretende ser una tortura, a pesar de los tormentos de Alex. Aunque en el moderno sistema penal permanece un rastro de tortura, señala Foucault (1975), este ya no busca la exculpación del crimen por medio del



sufrimiento del cuerpo. Pero, si la pena ya no se dirige al cuerpo, ¿hacia dónde apunta? “...dado que ya no es al cuerpo, debe ser al alma...un castigo que actúa en las profundidades del corazón, de los pensamientos, de la voluntad, de las inclinaciones” (p. 16). El nuevo sistema penal apunta, por esta razón, a la manipulación del individuo, a modificar su comportamiento interviniendo su psiquis, su subjetividad, su personalidad, su conciencia, etc., todos ellos conceptos con el que los diferentes dominios del saber involucrados en este proceso han entendido la realidad referencial del “alma”.

Pero la manipulación del alma involucra la manipulación del cuerpo en sus más finos detalles. El cuerpo es ahora un vehículo para la intervención del alma, para moldear los instintos del individuo, sus emociones, voluntad, etc. En otras palabras, la tecnología del poder sobre el cuerpo es una de las herramientas de la tecnología sobre el alma (Foucault, 1975, p. 30).

En estos términos, el alma “...no es una substancia; es el elemento en el cual se articulan los efectos de un cierto tipo de poder y la referencia a un cierto tipo de conocimiento, la maquinaria por medio de la cual las relaciones de poder dan lugar a un posible corpus de conocimiento, el que, a su vez, extiende y refuerza los efectos de este poder” (p. 29). Por tanto, en otras palabras, el alma es la permanente creación de este nuevo poder: “...el efecto y el instrumento de una anatomía política...” (p. 30).

Así, el tratamiento experimental Ludovico, mostrado en la novela y en la película, representa el siguiente paso en esta forma de control, uno aún no logrado en la vida real, por lo que solo puede ser imaginado en una historia distópica que lleva a su extremo ciertas características de las tecnologías de poder existentes. En este caso, la sujeción total del cuerpo cumple el propósito de lograr un acceso y control absolutos al alma de Alex. La fuerza aplicada sobre sus párpados es clave para ello. Como señala el viejo proverbio “Los ojos son las ventanas del alma”, y para alcanzar aquel acceso absoluto no puede haber obstáculos ni resistencias, ni siquiera un párpado.

Aunque Foucault (1975) señaló que el alma, como ha sido aquí descrita, “...es la prisión del cuerpo” (p. 30), el tratamiento lleva esta máxima a su límite teórico. Por medio del condicionamiento de sus reacciones físicas hacia el pensamiento o visión de cualquier comportamiento violento, el tratamiento opera como la introyección de la prisión física, tornándola inútil: “Como un detective que había estado a la vuelta de la esquina” – señala Alex, al referirse a la náusea que le sobreviene.

El objetivo del aparato de corrección penal es “restaurar... el sujeto obediente, el individuo sujeto a hábitos, reglas, órdenes, una autoridad que es ejercida alrededor y sobre él y que debe permitir que opere en él de manera automática” (Foucault, 1975, p. 128). Por medio del tratamiento, la sumisión a la autoridad opera en forma automática en la medida que los reflejos condicionados le arrebatan al individuo la opción de la violencia. Por tanto, la docilidad y la obediencia son aseguradas manteniendo al mismo tiempo intactas todas las capacidades productivas, esto es, manteniendo intacta la utilidad del

cuerpo: “el cuerpo se convierte en una fuerza útil solo si es tanto un cuerpo productivo y un cuerpo sujetado” (p. 26).

Pero podemos concebir nuevas extensiones para los límites de la intervención: “...el poder y el conocimiento se implican mutuamente; no hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, ni ningún conocimiento que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (p. 27). Si el tratamiento Ludovico fue concebible para las mentes de los años 60 –en particular para Anthony Burgess– y capturó la imaginación de millones de personas, es porque para ese momento ya un vasto corpus de conocimiento científico concerniente al comportamiento humano había sido producido. Un conocimiento que, para ser construido, había requerido antes la sujeción del cuerpo, que había descansado en relaciones de poder para “extraer” el conocimiento del cuerpo y del “alma”.

#### 4.2. MODERNIDAD DE LA TECNOLOGÍA VS. MODERNIDAD DE LA LIBERACIÓN

Las referencias un tanto extensas que hicimos a las obras de Theodor Adorno, Max Horkheimer (1998) y Michel Foucault (1975), apuntaban a dar cuenta de aquel elemento constitutivo de la modernidad que ha operado como el trasfondo de prácticamente todos los relatos distópicos del siglo XX: la utilización de la ciencia y la técnica como instrumentos de dominación y poder, escindidas a su vez de toda consideración ética.

El último autor al que haremos referencia para dar cuenta de aquella modernidad fallida y convertida en distopía por la literatura y el cine es Immanuel Wallerstein (1995), quien hablará de dos modernidades: la modernidad de la tecnología y la modernidad de la liberación. La primera hace equivalente el término moderno con la más avanzada tecnología, y sitúa el término “...en el marco conceptual del progreso tecnológico presumiblemente sin fin, y por ende, de constante innovación” (p. 471). La otra acepción del término, dirá Wallerstein (1995), tiene una connotación más ideológica y menos material:

Ser moderno significaba ser antimedieval, en una antinomia en que el concepto “medieval” encarnaba la estrechez de mente, el dogmatismo y por sobre todo los constreñimientos de la autoridad... Era en resumidas cuentas el probable triunfo de la libertad humana en contra de las fuerzas del mal y la ignorancia. Era una trayectoria tan inevitablemente progresista como la del avance tecnológico. Pero no era un triunfo de la humanidad sobre la naturaleza; sino más bien un triunfo de la humanidad sobre sí misma, o sobre aquellos con privilegio (p. 472).

Para Wallerstein (1995) estas dos modernidades son distintas en muchos aspectos, e incluso opuestas, pero han estado en lo histórico entrelazados, a tal punto que “Este par simbiótico ha formado la contradicción cultural central de nuestro sistema-mundo, del sistema de capitalismo histórico” (p. 472).

Así, Wallerstein (1995) divide la historia de este entrelazamiento y eventual contradicción en tres períodos: de mediados del siglo XV a 1789; de 1789 a 1968 y de 1968 al presente. En el primer período las dos modernidades parecían ir de la mano y tenían los mismos poderosos enemigos. Galileo podía ser evocado como una figura heroica que pugnaba tanto por la modernidad de la tecnología como por la modernidad de la liberación: “Una forma de resumir el pensamiento ilustrado podría ser que constituía una creencia en la identidad de la modernidad de la tecnología y de la modernidad de la liberación” (p. 474).

La Revolución Francesa y los procesos que se desencadenaron con ella, vinieron a demostrar a sus contemporáneos, según Wallerstein (1995), que las dos modernidades no eran idénticas, en especial para aquellos interesados sobre todo en la modernidad de la tecnología, quienes temieron ante la fuerza que mostraban aquellos que abogaban por la modernidad de la liberación. Por este motivo, y de manos de la reacción restauradora postnapoleónica, “...una geocultura fue diseñada para promover la modernidad de la tecnología y simultáneamente contener a la modernidad de la liberación” (p. 474), operación en la que fue clave la ideología del liberalismo.

Durante los siguientes 150 años se lograría de manera exitosa separar las dos modernidades subordinando la modernidad de la liberación y, por tanto, legitimando las operaciones de la economía capitalista a nivel global. El socialismo leninista, según Wallerstein (1995), sería domesticado por el liberalismo y pasaría también a afirmar la identidad de las dos modernidades, subordinando con ello la modernidad de la liberación. Así, este será el período, entre muchas otras cosas, del desarrollo en todos los contextos industrializados, incluida la Unión Soviética, del taylorismo y el fordismo como formas predominantes de producción industrial. Esto no es señalado por Wallerstein, pero es un buen ejemplo de cómo las principales formas de producción industrial avanzaron hacia una mayor eficiencia productiva en detrimento de la autonomía de los trabajadores.

En 1968 la identidad de las dos modernidades sería puesta en cuestión por una revolución de carácter mundial liderada por sublevaciones estudiantiles. Y aunque hacia 1970 esta ya había sido derrotada, el movimiento abriría las preguntas acerca de las dos modernidades que el siglo XIX había cerrado.

Este no es más que un breve resumen de algunos de los planteamientos que hace Wallerstein (1995) en su artículo *¿El fin de qué modernidad?*, pero en lo que hemos rescatado de su relato histórico tenemos los elementos necesarios para volver al problema de los relatos distópicos y su relación con la utopía fallida de la modernidad.

En prácticamente todos los relatos distópicos encontramos dos elementos principales: a) un impresionante desarrollo tecnológico; y b) la pérdida de la libertad individual a manos de un Estado represivo y totalitario que se vale de aquel desarrollo tecnológico. El primero, qué duda cabe, corresponde al desarrollo de la modernidad de la tecnología, mientras que el segundo a la modernidad de la liberación (o más bien a su

negación). Si habíamos concluido que las distopías buscaban advertir de dejar de avanzar hacia el precipicio seguro de una utopía fallida, y que esa utopía era la modernidad, con la distinción conceptual que hace Wallerstein podemos afinar nuestra conclusión. Podemos afirmar que los relatos distópicos nos buscan advertir respecto de un determinado futuro, pero nunca se trató de desahuciar al proyecto de la modernidad en su totalidad, sino de tomar partido por aquella modernidad o faceta de la modernidad que desde el siglo XIX en adelante ha estado bajo ataque: la modernidad de la liberación. Los relatos distópicos han buscado advertirnos de las consecuencias de seguir un camino que nos lleva a la clausura de la libertad humana en manos de la modernidad de la tecnología, esto es, a manos del dominio de los sistemas tecnológicos y burocráticos por sobre todas las demás esferas de la vida humana.

## 5. CONCLUSIONES

Iniciamos este trabajo formulándonos varias preguntas pertinentes a la emergencia de relatos distópicos desde fines del siglo XIX, pero en especial en el transcurso del siglo XX. En particular, si las utopías se encontraban asociadas a las fuerzas de cambio, ¿a qué fuerza social podían corresponder las distopías? O más bien ¿cuál podía ser su utilidad o función?

Siguiendo la aseveración de Gordin *et al.* (2010) de que las “distopías...son utopías que han salido mal” concluimos que la función o rol de las distopías es la de servir de advertencia de que un determinado camino ya no debe ser seguido, pues, en vez de conducir a la realización de la utopía, conduce a un futuro indeseable de trágicas consecuencias. La construcción de una imagen indeseable resulta así fundamental, pues la distopía debe ser capaz de romper la ilusión creada por la utopía, de liberar a los sujetos de la captura de la voluntad y el deseo que ella ha hecho y que ha llevado a los individuos a perseverar en un camino a pesar de las evidencias en su contra. Así, las distopías se asocian tanto al cambio como a la conservación. Buscan cambiar el presente alterando el curso que llevan las sociedades, pero no para la realización de un ideal futuro, sino para preservar aquellos aspectos del presente que se ven amenazados por ese curso futuro o para impedir la repetición de las tragedias del pasado.

También nos preguntamos por qué los relatos distópicos habían aparecido solo a fines del siglo XIX, varios siglos después de la emergencia de la literatura pertinente a utopías, y si ello podía estar vinculando a todos estos relatos distópicos con un determinado proyecto emancipador que había comenzado a hacer crisis alrededor de la misma época. Las reflexiones teóricas sobre todo de Max Weber, Theodor Adorno y Max Horkheimer nos plantean que aquel proyecto utópico en crisis y del que prácticamente todos los relatos distópicos han dado cuenta es el proyecto de la Modernidad que, por debajo de sus promesas de emancipación, portaba el germen del perfeccionamiento y sofisticación de la dominación y la opresión. En el caso de Weber ese germen es el predominio progresivo de

la racionalidad instrumental por sobre la razón con arreglo a valores. Una racionalidad instrumental que penetra por medio de la forma burocracia exiliando las consideraciones éticas y el sentido de las acciones humanas. Continuando esta misma línea, Adorno y Horkheimer nos señalan que aquel germen se encontraba en el pensamiento ilustrado desde un inicio en su afán de dominio de la naturaleza y la humanidad al reducir la razón a la ciencia, un sistema de pensamiento incapaz de proveer de valores y fines a la humanidad estableciendo una forma de puro dominio como un fin en sí mismo oscureciendo el principio antiautoritario del pensamiento iluminista. Por último, en la conceptualización de Wallerstein de las dos modernidades, de la tecnología y de la liberación, damos con un esquema que permite diferenciar los dos componentes comunes a todos los relatos distópicos: la supremacía del desarrollo tecnológico y una libertad humana amenazadas, lo que nos permite trazar el proceso histórico con el que el primer tipo de modernidad se ha ido imponiendo sobre el segundo.

Después de las tragedias experimentadas durante el siglo XX no es posible decir que la realidad nunca haya alcanzado a aquellas fantasías distópicas, pero estas no han perdurado o en muchos casos han podido ser evitadas, quizá en parte gracias a las poderosas imágenes distópicas que nos han advertido respecto de aquellas ilusiones que nos conducían al despeñadero.

Pero la proliferación de relatos distópicos en la actualidad nos advierte que las amenazas hacia la libertad humana y de la naturaleza están lejos de haberse disipado. Tomar en serio este género literario y fílmico prestando la debida atención a las fantasías distópicas de cientos de autores<sup>3</sup> puede ser la clave para corregir el rumbo de nuestras sociedades y de observar aquel nuevo imperativo categórico que formulara Theodor Adorno: de nunca más repetir Auschwitz.

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor (2005). *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad. Obra Completa*, 6. Ediciones Akal.
- (1969). Society. *Salmagundi*, 10-11, 144-153.
- Adorno, Theodor, y Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Editorial Trotta.
- Alonso, María Nieves; Blum, Andrea *et al.* (2005). Dónde nadie ha estado todavía: Utopía, Retórica, Esperanza. *Atenea*, 491, 29-56.
- Buchanan, Brad (2002). Oedipus in Dystopia: Freud and Lawrence in Aldous Huxley's 'Brave new world'. *Journal of Modern Literature*, 25(3/4), 75-89. (Trad. del autor)

---

<sup>3</sup> Por su pertinencia respecto de los últimos desarrollos tecnológicos, la serie británica Black Mirror es de aquellas fantasías distópicas que deben ser tomadas en serio y debidamente analizadas (solo las dos primeras temporadas).

- Budakov, Vasselin M. (2010). Dystopia: an earlier Eighteenth-Century use. *Notes and Queries*, 57(1), 86-88.
- Foucault, Michel (1975). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Penguin Books.
- Galeano, Eduardo (2001). *Las palabras andantes*. Catálogos.
- Gordin, Michael; Tilley, Helen y Prakash, Gyan (2010). *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Princeton University Press.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo (2000). *Historia General de Chile I. El Retorno de los Dioses*. Planeta.
- Mannheim, Karl (1987). *Ideología y Utopía*. Fondo de Cultura Económica.
- Michels, Robert (2008a). *Los partidos políticos I. Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*. Amorrortu.
- (2008b). *Los partidos políticos II. Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*. Amorrortu.
- Orwell, George (2010). *Fifty Essays*. Benediction Classics.
- (1963). *1984: With an Afterword by Erich Fromm*. New American Library of World Literature.
- Remmling, Gunter W. (1982). *La sociología de Karl Mannheim*. Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Garzón, R. (2014). *Mañana todavía: Doce distopías para el siglo XXI*. Penguin Random House.
- Tearle, Oliver (2013). *Brave New Worlds before Huxley and Orwell*. Obtenido de Great Writers Inspire: <https://writersinspire.wordpress.com/2013/08/28/brave-new-worlds-before-huxley-and-orwell/>
- Wallerstein, Immanuel. (1995). The End of What Modernity? *Theory and Society*, 24(4), 471-488.