

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 de abril de 1981



**“TEMORES Y ESPERANZAS EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN”**

## **TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

Presenta

**PAULINA VÁZQUES FLORES**

**Directora de Tesis: Dra. Sandra González Santos**

**Lectores: Dr. Edwin Culp Morando**

**Dr. Diego Scheinbaum Lerner**

México, D.F.

2014

## Temores y Esperanzas en el Cine de Ciencia Ficción

### Índice

Prefacio .....	3
Metodología y esquema .....	7
1. La ciencia ficción .....	10
2. Utopías, distopías y apocalipsis.....	24
3. El problema de la ciencia y la tecnología.....	44
3.1El mejoramiento del ser humano.....	49
3.1.1 El control .....	66
3.1.2El castigo del sinsentido .....	77
4. Conclusiones .....	87
5. Bibliografía.....	93
6. Anexos.....	100

## Prefacio

Cuando leí “Los propios dioses”, de Isaac Asimov, tenía dieciocho años y acababa de entrar a la universidad. Mi papá lo había encontrado arrumbado en un librero de la casa y me lo había regalado. Era un libro de pasta dura, feo y pesado. El diseño de la portada era sesentero y los rayos azules que la ilustraban ya estaban decolorados. No se veía muy prometedor pero decidí darle una oportunidad. ¿Qué podría ser tan especial para que él me hablara con tanto entusiasmo del libro?

En las primeras páginas intuí la respuesta. Mi papá es ingeniero. Muchas veces en la sobremesa lo he visto dibujando en servilletas lo que después se ha convertido en máquinas. Se emociona viendo cualquier programa del *Discovery Channel* y puede argumentar por un buen rato sus dudas de que la nuestra sea la única forma de vida. Leí la primera página varias veces. Había muchos términos técnicos y yo no entendía nada pero continué.

Al pasar las páginas, empecé a encontrarle algún sentido a esa narrativa poco accesible. No recuerdo muy bien la historia pero sí el impacto que me produjo. Nunca había leído nada igual, ni sabía que se podía escribir así. El protagonista era capaz de traspasar nuestro mundo para habitar una realidad alterna a través de métodos científicos, fórmulas complejísimas y cooperación secreta entre laboratorios.

Todo era diferente en esa otra realidad. La vida, como la conocemos, no existía. Se manifestaba de otras formas. No eran *aliens*, no era otro planeta, no eran monstruos. Era otra cosa. Los sujetos, si se les puede llamar así, en esencia eran sólo energía. Recuerdo la sensación de un mundo abriéndose ante mi mente.

Qué importaba si era posible o no. Para mí era suficientemente convincente y el simple hecho de imaginarlo me retaba, obligándome a pensar fuera de todo lo conocido.

Desde entonces, esa cosquilla por la ciencia ficción me ha acompañado. El objetivo personal de este trabajo es tratar de definir los porqués de esa cosquilla, que evidentemente no es sólo mía. Basándome en el análisis de cuatro historias, explicaré por qué considero que es importante la ciencia ficción en la literatura y en el cine. Exploraré distintas facetas de crítica social en el género, enfocándome sobre todo en la problematización de los usos de la tecno-ciencia.<sup>1</sup>

Muchos creadores – escritores, directores, guionistas, etc.- han dedicado su vida a este género y muchos teóricos y críticos a estudiarlo. Si es *alta literatura* o *blockbusters*, si ha sido un género relegado de la academia o si la mayoría es de mala calidad, es algo que no discutiré aquí. Historias que siguen llenando las salas de cine y las pantallas de televisión, que han sido el detonante de investigaciones científicas y que han sabido evolucionar con el paso de los años, deben tener algo interesante que decir.

El interés particular de este trabajo está enfocado en la rama del género considerada *pesimista*. Influenciadas por los imaginarios apocalípticos, estas historias también son llamadas distopías<sup>2</sup>. Al proyectar nuestros conflictos al futuro o a realidades alternas, en ellas se materializan las ansiedades y al mismo tiempo

---

<sup>1</sup>Utilizaré de aquí en adelante el término *tecno-ciencia* en el sentido en que lo usó Bruno Latour en 1983, tan sólo para abreviar la frase “ciencia y tecnología” (como se cita en Echeverría, 2005, p.10).

<sup>2</sup> El término *distopía* se relaciona con el concepto de *utopía*. En el segundo capítulo profundizaré en estos conceptos.

las esperanzas del ser humano. Al referirse a su realidad actual, construyen crítica social y cumplen una función reflexiva<sup>3</sup>, al mismo tiempo que cuestionan nuestras ideas del mundo y nos cautivan.

En este marco de crítica social se muestran distintas problematizaciones de los usos de la tecno-ciencia en la vida de los seres humanos. A través del análisis fílmico revisaré la manera en que es representada la noción de mejoramiento del humano. A partir de éste tema fundamental, analizaré la representación de dos conceptos específicos, a saber: 1) el control, como mecanismo para el mejoramiento del humano y 2) el sinsentido, como castigo por este ímpetu de mejoramiento. La elección de estos conceptos responde a su constante presencia dentro del género, así como a la relevancia que ocupan en la realidad actual. El dinamismo con que evolucionan los usos de la tecno-ciencia hoy en día supera cualquier precedente y ha inspirado a muchos autores a llevar las problemáticas más allá de nuestra realidad.

Para el análisis utilizaré cuatro películas que son, en orden cronológico de la historia del cine: 1.- *Fahrenheit 451*, del director François Truffaut (1966), inspirada en la novela homónima de Ray Bradbury (1953), 2.- *A Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick (1971), inspirada en la novela homónima de Anthony Burgess (1962), 3.- *Gattaca*, de Andrew Niccol (1997), que aunque no está basada en ninguna novela, en ella se encuentran muchas referencias a *Un mundo feliz*, (Huxley, 1932) y 4.- *Children of Men*, de Alfonso Cuarón (2006), basada en la novela homónima de P.D. James (1992). Me estaré enfocando principalmente en

---

<sup>3</sup> Con esto no quiero decir que la única finalidad de estas historias, o el cine, o la literatura en general, sea cumplir una función reflexiva. Pueden ser consideradas, desde diferentes ámbitos, como entretenimiento, industria, arte, etc.

las películas aunque en ocasiones será necesario tomar en cuenta las novelas y el entorno en el que surgieron ambas. De esta forma, expondré las maneras en que dialogaron con sus contextos así como las reacciones que siguen provocando.

## **Metodología y esquema**

En el primer capítulo ahondaré en el género de ciencia ficción. Siguiendo a algunos de sus autores y estudiosos, revisaré sus componentes característicos, como son la curiosidad científica intrínseca en algunas de sus historias y el equilibrio entre el *shock* ante lo desconocido y la identificación. Exploraré asimismo los principales temas del género haciendo énfasis en la problematización de los usos de la tecnología. A través de las sinopsis de las cuatro películas, analizaré, desde mi punto de vista, las razones por las cuales la ciencia ficción cautiva al público.

En el segundo capítulo indagaré específicamente en la rama *pesimista* del género, sobretodo en relación a dos vertientes: los imaginarios apocalípticos y las anti-utopías. Ambos marcos de referenciase remontan a los orígenes de la ciencia ficción y serán de utilidad para desentrañar las distintas influencias míticas y religiosas que se colapsan en estas historias, además de cuestionar el pesimismo que a simple vista las caracteriza.

El tercer capítulo inicia con un preámbulo acerca de la problematización de los usos científicos y tecnológicos aplicados a la naturaleza y al humano. Continuaré con un análisis sobre la representación del mejoramiento del humano en las películas elegidas para después abordar las distintas formas de control que se relacionan con el mejoramiento. Al final del capítulo me enfocaré en el sinsentido de la vida que expresan las historias, percibido como un castigo.

Por último y a manera de conclusión, en el cuarto capítulo ofrezco una revisión de la forma en que las historias analizadas se relacionan entre sí y con la

realidad, sin perder de vista sus orígenes e influencias. Ahondaré en la incapacidad que tienen las obras culturales de reflejar la complejidad de la realidad socio-política contemporánea, tratando de echar luz a sus puntos ciegos.

Desde el primer capítulo estaré apoyándome en las cuatro películas, que elegí por tres razones. En primer lugar, todas ellas abarcan un espectro temporal considerable -desde los años sesentas hasta los años dos mil-, lo cual permite observar evoluciones en el género, referidas a los contextos actuales de cada una de ellas.

El segundo criterio de elección consistió en abarcar los distintos temas que abarca la ciencia ficción. Se buscó que los enfoques acerca de estas problemáticas fueran únicos dentro de las películas que se han producido. Esto provee un abanico amplio a analizar y al mismo tiempo, al relacionar las historias, nos permite encontrar puntos de encuentro.

Por último, las cuatro películas son ampliamente conocidas y se han vuelto referencias importantes que siguen nutriendo el imaginario social, lo cual hace interesante el análisis contextualizado. Hay que destacar que todas ofrecen una mirada occidental y anglosajona. *Fahrenheit 451* y *A Clockwork Orange* fueron producidas en el Reino Unido, *Gattaca* es estadounidense y *Children of Men* fue una coproducción de E.U.A. y el Reino Unido.

También desde el primer capítulo utilizaré dos líneas de tiempo, a manera de anexos. La primera abarca desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo XIX mientras la segunda cubre todo el siglo XX y lo que va del XXI. Ambas presentan sucesos significativos en tres rubros: eventos sociopolíticos, desarrollos científico-tecnológicos y el surgimiento de obras literarias o cinematográficas. Se sugerirá



recorrir a estas líneas de tiempo para una mejor visualización del contexto al que se hace referencia en el análisis.

## 1. La ciencia ficción

Según la teoría narrativa, independientemente del género, contar historias es algo inherente al humano (Abbott, 2002) y no sólo eso sino que es necesario. A través de ellas hacemos sentido de nuestro mundo, nos emocionamos y sufrimos con los personajes y aprendemos de las experiencias que se nos relatan. Leer cuentos, ver películas y jugar videojuegos, entre otros muchos tipos de ficciones, “nos han hecho quienes somos” (Volpi, 2011, p.30), como especie y a nivel individual.

¿Qué historias nos afectan y cuáles pasan desapercibidas? Depende de quién nos las cuenta, qué nos cuentan y cómo lo hacen. La inspiración de los autores está siempre referida a su realidad. Al contarnos las historias, tienen la intención de comunicarnos algo, de contagiarnos con sus pensamientos. Las más afortunadas –no sólo en su factura sino en sus circunstancias- logran tocar algo de nosotros e incluso inspirar a otros autores, lo que las hace inmortales. Hay ficciones tan poderosas que han sido capaces de aterrorizar a muchos, como lo hizo la adaptación radiofónica de Orson Welles en 1938 a “La guerra de los mundos” (Wells, 1898), por poner un ejemplo escandaloso.

La diferenciación entre géneros narrativos es problemática y no se puede hablar de géneros puros ya que desde Aristóteles se han creado muchos sistemas de clasificación. El guionista Robert McKee, desde un punto de vista práctico, considera que la mayoría de los géneros que se distinguen en la actualidad son híbridos. Para él, la ciencia ficción comparte características con el género “épico-moderno” y también con el de “acción y aventuras” (1997, p. 85). Los personajes

de estos géneros pasan por transformaciones similares a las que pasan los de la ciencia ficción, al luchar en contra de un obstáculo para lograr sus objetivos.

Aunque sus obras comenzaron a publicarse antes que su denominación, el término *sciencefiction* surgió en Estados Unidos, en 1926 y lo debemos al escritor y editor Hugo Gernsback (Chimal, 2010, p.233). La traducción al español como *ciencia ficción* no nos dice mucho. El estadounidense Harlan Ellison rebautizó el género como *ficción especulativa*, término que parece más acertado (Fernández, B., 2010a, p.8), aunque por convención se le siga llamando *ciencia ficción*.

Para Bep—pseudónimo del autor mexicano de ciencia ficción Bernardo Fernández— la definición se complica, entre otras cosas, porque es un género que siempre ha estado relegado de la academia (2010b). Algunos teóricos y autores tienen su propia definición. Otros, como Bep, no consideran que sea necesario un acuerdo. Para él, “la ciencia ficción es lo que escriben los autores de ciencia ficción”(2010a, p.5)<sup>4</sup>. Esta apertura es característica de los autores del género, evitando encasillarlo en convenciones rígidas. No obstante, sí se reconocen algunas características básicas: en primer lugar, las historias casi siempre especulan hacia el futuro, aunque también se plantean realidades alternas en el presente; en ellas, hay aspectos de la realidad que han sido modificados; por último, sus argumentos siguen una causalidad lógica y racional.

El género fantástico puede ser considerado cercano a la ciencia ficción y los límites pueden ser ambiguos. Desde mi punto de vista, la clave para diferenciarlos está en que la ciencia ficción tiende a tratar de convencer a su público, implícita

---

<sup>4</sup>Bep parafrasea al autor de ciencia ficción norteamericano Norman Spinrad, quien dijo: “ciencia ficción es lo que editan los editores de ciencia ficción”.

oexplícitamente, de que la historia planteada podría llegar a ser posible, basándose en premisas racionales y/o científicas. El género fantástico, en cambio, tiene propósitos distintos. No le interesa la plausibilidad de las historias sino la creación de mundos coherentes en sí mismos pero alejados en cierto grado de la realidad. Más allá de cualquier clasificación, podemos considerar esta premisa básica cuando hablemos de ciencia ficción.

Aún con su ímpetu racional, la ciencia ficción nos habla de mundos distintos al nuestro. Uno de los más importantes escritores del género, Philip K. Dick, la define así:

Es nuestro mundo transformado en lo que no es, al menos no todavía. Este mundo debe diferir de nuestro mundo en al menos un aspecto y este aspecto debe ser suficiente para que ocurran eventos que no podrían ocurrir en nuestra sociedad, presente o pasada(1981, p.99).<sup>5</sup>

En la mayoría de las historias, los personajes principales se ven de entrada sometidos a estas transformaciones. Ellos enfrentan estos mundos, que los transforman a sí mismos pero ¿con qué fin? El primero, proyectar la realidad actual, la mayoría de las veces –pero no necesariamente- al futuro, para visualizar la evolución de alguna tendencia o idea, influida normalmente por desarrollos científicos y/o tecnológicos (Erreguerena, 2011).

La mayoría de los autores que han estudiado el género coinciden en que la ciencia ficción como tal, surge en el siglo XIX, relacionada con las reacciones que provocaron los desarrollos tecno-científicos de la época<sup>6</sup>, que cambiaron significativamente los estilos de vida de las personas. Desde sus orígenes, el

---

<sup>5</sup> La traducción es mía.

<sup>6</sup>En el segundo capítulo abordaré más ampliamente los antecedentes del género y sus primeras manifestaciones.

género ha abordado una amplia variedad de temas que se pueden relacionar con el contexto sociopolítico y los desarrollos tecno-científicos de cada época. No podemos hablar de categorías fijas en cada periodo pero sí se pueden distinguir rasgos característicos.

Para explicar las variantes del género y sus temas, será necesario remontarnos a principios del siglo XX, cuando la ciencia ficción ya estaba instaurada. La llamada era *Pulp* de la ciencia ficción debe su nombre a las revistas “pulp” que tuvieron su auge durante los años 20’s y 30’s, principalmente en EUA<sup>7</sup>. Con historias sencillas e imágenes vistosas, se popularizaron entre los sectores con menos capacidad adquisitiva de la sociedad. *Amazing Stories* y *Astounding Science Fiction* son ejemplos de ellas, en donde se publicaban historias de ciencia ficción. En estas historias era común el tema de la exploración espacial y el contacto con extraterrestres, lo que se relaciona con las ansiedades en cuanto a la colonización de occidente (Latham, 2007). El discurso era normalmente optimista respecto a la ciencia y su relación con el humano.

El subgénero llamado *Space Opera* (Erreguerena, 2011, pp.33) se podría considerar el heredero de la era *Pulp* de la ciencia ficción. Situadas en el espacio exterior, estas historias hacen hincapié en los desarrollos tecnológicos que han permitido al humano conquistar el espacio –considerada la última frontera del conocimiento humano- y las aventuras que estas travesías implican (Erreguerena, 2011, p.33). La película *2001: Odisea del Espacio* (Kubrick, 1968) es un ejemplo clásico de este subgénero.

---

<sup>7</sup> Su nombre hace referencia al tipo de papel que se utilizaba, hecho de pulpa de madera y de costo bajo.

Después de las guerras mundiales, en los años 60's y 70's del siglo XX, la ciencia ficción entró, de acuerdo a Latham, en la era *new wave*, trayendo consigo una visión más crítica acerca de los usos que se da a la tecno-ciencia y cómo los gobiernos y las grandes corporaciones –los más poderosos- resultan beneficiados de ello. Movimientos de esa época como el feminismo, el activismo ecológico y las luchas postcoloniales, están relacionados con este tipo de historias (Latham, 2007, p.107). Un ejemplo del *new wave* en la ciencia ficción es el cortometraje *La Jetée* (Marker, 1962).

Las historias conocidas como *Eco-catástrofes* surgen paralelamente en los años 60's y hacen referencia a problemáticas relacionadas con crisis ambientales y ecológicas. Se cuestiona la ética de la explotación de los recursos, el impacto del cambio climático y en general el papel del humano en el planeta Tierra (Latham, 2007, p.106). Lo anterior está relacionado con el contexto socio-político de la época, en el que estas ansiedades empezaron a estar muy presentes. Ejemplos como *Soylent Green* (Fleischer, 1973) y *WALL-E* (Stanton, 2008) tienen influencias de esta tendencia al representar algunas preocupaciones relacionadas con el inminente daño planetario –y sus posibles catástrofes- que siguen preocupando a algunos ámbitos de la sociedad.

Surgido en los años 80's y enmarcado dentro de las distopías, el *cyberpunk* imagina sociedades urbanas posmodernas, dominadas por las tecnologías digitales, la ingeniería genética y el capitalismo, en un ambiente influenciado por el movimiento *punk* (Erreguerena, 2011, pp.34-35). Este movimiento tiene referencias claras a lo que estaba sucediendo en esa época, por ejemplo en

cuanto a los desarrollos de la tecno-ciencia<sup>8</sup>. El *cyberpunk* enfatiza las consecuencias negativas que podrían surgir, aunque también tiene tintes de sensacionalismo y fascinación respecto a la relación de los humanos y los androides. *BladeRunner*(Scott, 1982) es una película icónica del *cyberpunk* y un hito en la historia del cine, que cuestiona qué nos hace ser humanos.<sup>9</sup>

A partir del *cyberpunk*, las incertidumbres acerca de la interacción con el ciberespacio y las nuevas tecnologías digitales abarcan toda un área de la ciencia ficción, sin duda relacionada con el contexto. La trilogía *TheMatrix* (Wachowski A. &Wachowski L.), que empezó en 1999, puede considerarse una heredera del este movimiento, al marcar una tendencia estética y cuestionar el poder que otorgamos a las máquinas –y/o los androides- y la vulnerabilidad del ser humano. Existen ejemplos más recientes que abordan estas ansiedades de maneras muy distintas, como *I Robot* (Proyas, 2004), *A.I. ArtificialIntelligence* (Spielberg, 2001) y *Her* (Jonze, 2013). En general, a partir del *cyberpunk* la ciencia ficción cuestiona fronteras esenciales –como lo humano y lo no humano, lo vivo y lo no vivo, el individuo y la especie, etc.- relacionándose con todo un campo de estudio, conocido como Posthumanismo.<sup>10</sup>

Algunos autores clasifican en un subgénero aparte llamado *byopunk*(Erreguerena, 2011, p.43), centrado en los desarrollos tecnológicos

---

<sup>8</sup> Ver línea de tiempo 2. Por ejemplo, en 1978 nació el primer bebé in vitro.

<sup>9</sup>*BladeRunner* está basada en la novela *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, publicado en 1968 por Philip K. Dick.

<sup>10</sup> Por mencionar algunos ejemplos de autores que trabajan esta área de estudio, DonnaHaraway ha estudiado el concepto de posthumanismo desde la filosofía en obras como “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XXI” (1985). Por su parte, Chris Hables Grey en su libro “CyborgCitizen. Politics in Posthumanage” (2001) revisa las maneras en que la política se manifiesta en los humanos de la actualidad, que él llama “la era post-humana”.

enfocados en específico en la alteración o mejoramiento de la naturaleza y del humano. Ejemplos de esta rama son *Jurassic Park* (Spielberg, 1993), *Gattaca* (Niccol, 1997) y *Code 46* (Winterbottom, 2003) y *MinorityReport* (Spielberg, 2002).

El *Steampunk* (Erreguerena, pp.33-44), como otro heredero del *cyberpunk*, crea mundos paralelos. Es retrofuturista, ya que imagina presentes alternos basados en la proyección a futuro de alguna(s) tendencia(s) del pasado, como las máquinas de vapor –que le dan nombre al subgénero-. Estas historias también reflejan problemas sociales de sus contextos, como injusticias, violencia y pobreza. Un claro ejemplo de *Steampunk* es la película *Brazil* (Gilliam, 1985).

Un tema que merece especial mención es el concepto de la memoria humana, con presencia constante en los distintos subgéneros e independiente a la época. En *BladeRunner* (Scott, 1982), la memoria es lo que hace que los replicantes sean percibidos como más cercanos al ser humano. En *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (Gondry, 2004) y en *Inception* (Nolan, 2010), la memoria es representada como parte esencial de la experiencia humana. En el cortometraje *La Jetée* (Marker, 1962) el personaje principal logra vivir a través del tiempo gracias a su propia memoria. Es un concepto representado de manera muy compleja dentro de la ciencia ficción, lo que lo hace rico en interpretaciones.

Los mundos de la ciencia ficción hacen un énfasis en la mirada desde la tecnología y la ciencia; según Phillip K. Dick, esta idea surge de un impulso genuino de curiosidad científica de los autores (1995, p.73), ligado a su contexto. Los usos de la tecnología y la ciencia son representados con fuertes cargas ideológicas. Se cuestionan sus objetivos, límites y riesgos. Aunque no todas las historias de ciencia ficción muestran esta curiosidad científica de manera explícita,



sí es un rasgo característico del género, que a menudo es utilizado como punto de partida de las historias.

Este ímpetu lo podemos distinguir en la película *Gattaca*. La historia imagina un futuro regido en base a las disposiciones genéticas de los seres humanos en el que la sociedad está dividida en dos clases: los llamados “válidos” y los “no-válidos”. El único motivo de discriminación es ser un “no válido”, es decir, haber sido concebido naturalmente, sin técnicas de reproducción asistida que optimicen las capacidades humanas de los embriones. Vincent –el personaje principal- nos explica al principio de la película: “Ahora hemos convertido la discriminación en una ciencia”. El objetivo de esta aplicación tecno-científica es disminuir probabilidades de enfermedad en las personas, asegurarse de que tengan características físicas deseables y garantizar la inteligencia. En pocas palabras, mejorar la especie humana.

La película proyectó los desarrollos tecno-científicos de su contexto actual, en específico de la reproducción asistida e imaginó un mundo distinto. La curiosidad científica está presente en la premisa básica de la historia pero la pregunta que lanza no se queda únicamente en especular acerca de las posibilidades de la tecnología y la ciencia sino que también se pregunta qué sucedería a nivel social si efectivamente fuera posible aplicarla de esa manera. A través de Vincent se presenta un mundo sometido a un cambio de paradigma: la búsqueda implacable del mejoramiento de la especie humana a través de la manipulación genética. Por las implicaciones históricas y morales, dicha noción carga por sí misma con valores muy poderosos y problemáticos.

Vincent Freeman, es un “no-válido”. Al llegar a la juventud decide escapar de su casa para demostrar que puede lograr su sueño de viajar al espacio. El único trabajo que consigue es de conserje en *Gattaca*, una corporación dedicada a la exploración espacial. A pesar de esforzarse, su sueño parece cada vez más lejano. Desesperado, acude a un agente que lo contacta con Jerome, un exnadador parapléjico dispuesto a prestarle su identidad genética “válida” a cambio de que lo mantenga; lo que se conoce en este futuro como una “escalera prestada”. El material biológico de Jerome se vuelve parte esencial de la nueva identidad de Vincent, quien logra conseguir un puesto de “navegante” –o astronauta- en la empresa.

Al final queda la lección de que, como lo dice el subtítulo de la película, “no hay un gen para el espíritu humano”. La propuesta es sencilla: la sociedad se equivocó al creer que todo lo humano es predecible a través de los genes y que se puede mejorar a la especie humana a través de la tecnología y la ciencia. A pesar de este aparente cierre del argumento, la curiosidad científica queda latente. ¿Será posible algún día?, ¿qué pasaría si fuera posible?, ¿en qué sentido(s) ya es posible en la actualidad? La problematización crea polémica y contribuye al debate fuera de la pantalla.

Otra película que también cuestiona los usos de la tecno-ciencia es *A Clockwork Orange*. El personaje principal, Alex DeLarge, es un adolescente que junto con su pandilla –o “drugs”- comete actos de violencia extrema. Al ser encarcelado, los supuestos métodos de reinserción social no le significan a Alex ningún cambio en su naturaleza violenta. El nuevo tratamiento “Ludovico” parece tener la solución. El ministro del interior dice mientras inspecciona a los presos:

“Estos criminales comunes serán tratados con base curativa. Matando los reflejos criminales, es todo”. ¿Podría desarrollarse un método tecno-científico que eliminara los impulsos violentos de los seres humanos? ¿Qué consecuencias tendría?

Al terminar el tratamiento, Alex por fin es libre y en apariencia todos salen ganando. Un escritor quiere utilizar el caso de Alex como ejemplo para ejercer resistencia en contra del gobierno y sus nuevos métodos de control criminal. Su postura es defender la libertad de conciencia de las personas, por encima de todo. Al final Alex es rehabilitado y se eliminan los efectos del tratamiento, recuperando los impulsos violentos en él.

La historia le da mayor importancia a la libertad de conciencia que al bienestar social, problematizando los límites del poder y haciendo evidente el papel preponderante de la libertad en la naturaleza humana. Al criticar cómo los mecanismos del sistema político se insertan en los ámbitos médicos –y científicos en general-, se ponen en evidencia las formas en las que el ser humano es comúnmente utilizado, en diversos sentidos, como herramienta política. Además de evidenciar la violencia del ser humano, se cuestionan las posibilidades de los métodos tecno-científicos y también sus usos.

El segundo sentido en el que la ciencia ficción transforma un aspecto de la realidad es para conseguir estímulos intelectuales. La cosquilla se empieza a sentir y nuestras estructuras mentales son retadas al vernos inmersos en realidades antes desconocidas. En palabras de Phillip K. Dick,

Esta es la esencia de la ciencia ficción, la dislocación conceptual dentro de la sociedad que deriva en una nueva sociedad generada en la mente del autor,

transferida al papel y de ahí, provocadora de un shock convulsivo en la mente del lector: el *shock del extrañamiento* (1995, p.99).<sup>11</sup>

Este *shock* radica en la transformación de los mundos imaginados que proponen los autores. Seguimos a los personajes en situaciones que los enfrentan con estos mundos y nosotros mismos nos sentimos retados al tiempo que vemos cómo sus acciones y decisiones modifican sus vidas.

En este marco de dislocación conceptual, los personajes, como en cualquier otro género, siguen encarnando valores humanos con los que podemos identificarnos. Desde estos valores es que podemos asimilar las historias y reaccionar ante ellas (Zorroza, 2007, p.76). La ciencia ficción, entonces, busca combinar el *shock del extrañamiento* del que hablaba Philip K. Dick, con la identificación, en un juego de balanzas difícil de equilibrar. ¿El objetivo? atrapar nuestra atención y cautivarnos al imaginar nuevas posibilidades.

Esta característica es esencial en la ciencia ficción y la podemos señalar en todas sus historias, por ejemplo, en la película *Children of Men*. La acción se desarrolla en Londres, en el año 2027. El mundo está en crisis, infestado de miseria, pandemias, guerra, terrorismo y criminalización de inmigrantes. Aunado a ello, la infertilidad no ha permitido que nazcan niños en dieciocho años. ¿Cómo sería un mundo sin niños? ¿Qué haríamos si supiéramos que en menos de cien años no habrá nadie en la Tierra? ¿Si estuviéramos seguros de que nada de lo que somos o hacemos hará alguna diferencia? No tenemos ninguna referencia con la cuál relacionar este sinsentido en la vida de los personajes y en la sociedad de *Children of Men*.

---

<sup>11</sup> La traducción es mía.

Los humanos tendemos a pensar que nuestra existencia significará algo para la posteridad, a nivel individual o social, sin necesariamente tener hijos. Este sentido básico que otorgamos a la vida parece totalmente clausurado, provocándonos ese *shock* del que hablaba Philip K. Dick. En *Children of Men*, vemos la manera en que Theo – el personaje principal- enfrenta el sinsentido de su mundo, representado como un castigo.

En otra de nuestras películas a analizar, *Fahrenheit 451*, los libros están prohibidos. Leer es considerado peligroso ya que hace que la gente piense por sí misma y que se generen nuevas ideas -a menudo contradictorias unas con otras- provocando muchos conflictos. El *shock* nos deja pensando. ¿Cómo sería un mundo sin el lenguaje escrito? ¿Qué pasaría con las personas si no tuvieran que leer absolutamente nada en sus vidas cotidianas? ¿Qué consecuencias traería el vivir en un mundo reducido a imágenes vistosas y códigos de colores?

No es sólo la prohibición de los libros lo que mantiene somnoliento a ese mundo. Los medios de comunicación masivos –la T.V. y la radio- también contribuyen a la alienación. Las vidas de las personas transcurren en un estado de *confort* en el que nadie se cuestiona nada y si lo hacen, tratan de olvidarlo drogándose con pastillas que los relajan. A través de Montag –el protagonista- vemos los modos en que la sociedad de ese mundo es diferente a la nuestra y los efectos que ello tiene a nivel individual.

Montag es un bombero del futuro. Ellos no apagan el fuego sino que lo propician; queman los libros que confiscan a los pocos ciudadanos que se atreven a tenerlos. Una joven llamada Clarisse, incentiva en Montag la curiosidad por los libros y él termina cuestionando al sistema que antes obedecía. Necesita saber

qué tienen esas páginas que son tan peligrosas. No encuentra más que voces de otras personas, en otros lugares y épocas. Las historias se vuelven suyas. Junto con Montag, nos damos cuenta de cómo el bloqueo de información limita la libertad de las personas. El control que se ejerce sobre la sociedad en esta historia incide, incluso, en los pensamientos y la conciencia de las personas.

En palabras de Isaac Asimov, “la ciencia ficción es la rama de la literatura que trata de la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” (citado en Barceló, 1998, p.7). Una de las características fundamentales de la ciencia ficción es poder imaginar las reacciones de los seres humanos ante estos mundos alternativos. Como espectadores, nos vemos sorprendidos al enfrentarnos con estos escenarios. Este *shock* nos reta, haciéndonos sentir las cosquillas de las que hablaba al principio. Junto con los personajes, imaginamos nuestras posibles reacciones ante lo desconocido.

La ciencia ficción cumple con una función social, al servir como un espacio para ensayar y reflexionar acerca de nuestras maneras de vivir. Es por ello que considero que, tanto en la literatura como en el cine, las aportaciones de este género son importantes en la sociedad. La ciencia ficción habla de nuestra realidad, como cualquier otra obra cultural, pero con las libertades que permite el género para ofrecer una mirada crítica, en particular acerca de los posibles usos de la tecno-ciencia. De esta manera, participa en la construcción de nociones problemáticas; las ideas expresadas en las historias forman parte del imaginario social.

En la ciencia ficción se distinguen distintos enfoques acerca de los retos que las sociedades imaginadas enfrentan. Al estar enmarcadas en diferentes

contextos y creadas por personas con distintos puntos de vista, algunas historias son optimistas con relación al futuro y otras lo temen. Según DarkoSuvin:

Pese a sus aventuras, sus idilios, su popularización y su mundo maravilloso, sólo puede escribirse la ciencia ficción, finalmente, entre el horizonte de la utopía y el de la antiutopía. Toda vida inteligente imaginable, incluyendo la nuestra, es organizable con mayor grado de perfección (1984, pp.92-93).

Estos horizontes no hacen más que movernos entre nuestros propios miedos y esperanzas. Muchas obras importantes de ciencia ficción tienden a inclinarse hacia las distopías. En los siguientes capítulos analizaré los matices del enfoque distópico desde sus orígenes. Revisaré la manera en que las historias que elegí reflejan algunas preocupaciones de su época y su contexto, en particular de las formas de apropiación tecno-científica.

## 2. Utopías, distopías y apocalipsis

Mientras la ciencia ficción tiene que ver con transformaciones de algún aspecto de nuestro mundo, las utopías narrativas –literarias y cinematográficas- imaginan mundos con condiciones extremas, normalmente de carácter social y/o político. Aunque la ciencia ficción ha llegado a ser más amplia y abarca otros temas, algunos autores (González, M.E., 2009, p.123; Suvin, 1984, p.89) consideran que sus antecedentes se pueden rastrear hasta llegar a las utopías e incluso a los mitos y las cosmogonías religiosas.

El vocablo “utopía” etimológicamente significa “el no lugar”. Tomás Moro acuñó el término en 1516 en su famosa obra del mismo nombre. En ella, el autor describe a detalle la vida en la isla Utopía, en la cual la sociedad está perfectamente organizada y reina la armonía. Los modelos utópicos existían desde mucho antes, en versiones míticas o religiosas de diversas culturas pero es sólo a partir de esta obra que la palabra fue adquiriendo significados concretos en diferentes contextos<sup>12</sup>. Hoy en día es un concepto complejo, aplicado y estudiado desde diversos ámbitos, distintos de la narrativa –por ejemplo, la política y la filosofía-.

El término “distopía” es más reciente. Se dice que el primero en usarlo fue John Stuart Mill en 1868, al denunciar ante la cámara británica de los comunes proyectos gubernamentales “muy malos para ser practicables” (Claeys, 2013, p.159). De acuerdo con Claeys, el uso que le damos al término hoy en día adquirió

---

<sup>12</sup> Ver línea de tiempo 1. Aunque hay antecedentes de modelos utópicos, no fue hasta el siglo XVI que Tomás Moro acuñó el concepto. El término “distopía” surgió hasta el siglo XIX.



su “madurez semántica y status paradigmático” a finales del siglo XIX, a partir de los textos literarios que se empezaron a publicar. En esencia significa “lugar indeseable”. Su uso normalmente se refiere a la rama de la ciencia ficción en la cual se describen sociedades en las que algo –o todo- ha salido mal y los habitantes padecen las consecuencias.

Algunos autores, como DarkoSuvin, consideran a las distopías como parte del género utópico, haciendo sólo una distinción entre utopías positivas y negativas -o anti-utopías- (1984, p.92). Al hablar de narrativa, la utopía es para él, el “subgénero socio-político de la ciencia ficción”. Como más adelante veremos a detalle, ya sean utopías o distopías, en estos mundos se reflejan con ironía críticas y temores relacionados con las incertidumbres de su contexto pero también se expresan ilusiones, esperanzas de renovación e incluso propuestas para construir un mundo mejor.

Como he dicho, algunos mitos se pueden considerar antecedentes de las utopías. Por ejemplo, según el mito griego de la Edad de Oro, en el principio de los días, los hombres vivían en un estado de felicidad plena, en donde no les faltaba nada y no existía el dolor, hasta que la diosa Pandora abrió la caja con todos los males que proliferan en la Tierra (González, M.E., 2009, pp.115-116).

También hay que recordar al jardín del Edén; el paraíso de la religión judeocristiana, destruido por el pecado original. El retorno a la felicidad eterna se convirtió para esta cosmogonía en el único y verdadero refugio contra las calamidades terrenales. La promesa se cumple sólo después de la muerte, para los que se hayan hecho merecedores a través de la “perfectibilidad religiosa” (Barceló, 1998, p.4).

Una factor clave para entender el salto entre estas versiones míticas y las utopías, es que, por su naturaleza, las primeras no consideran lo que parece ser el gran acierto de Moro: “[...] tomar las instituciones y normas socio-políticas como clave para eliminar miserias, enfermedades e injusticias” (Suvín, 1984, p.89). Este factor es lo que hace que las utopías, y en su momento la ciencia ficción, esté, a diferencia de los mitos, siempre referidas al contexto y se actualicen. Según Suvín:

La ciencia ficción considera que las normas de cualquier época, incluyendo la propia del modo más decidido, son únicas, modificables y, por consiguiente, dóciles al enfoque cognoscitivo. El mito se opone diametralmente al enfoque cognoscitivo, pues concibe las relaciones humanas como fijas y determinadas sobrenaturalmente (1984, p.30).

Este género, al recordarnos que vivimos en un mundo de patrones socioculturales dinámicos, funciona como una ventana al futuro; un espacio para reflexionar y una oportunidad para empoderarnos (Pringle, 2013, p.33). No quiero exagerar. No son un llamado a la acción, ni tienen tintes activistas pero sí nos ayudan a visualizar lo deseable, lo indeseable y lo problemático de los límites entre ambos.

Las utopías surgieron en una época y contexto específicos. A finales de la Edad Media y en el Renacimiento, los avances tecno-científicos y el descubrimiento de América por parte de los europeos hicieron que el espíritu utópico comenzara a florecer en versiones terrenales, aunque aún con vestigios míticos<sup>13</sup>. Se soñaba sobre “tierras lejanas y fértiles donde se reproducían solos todos los frutos sin necesidad del trabajo humano” (González, M.E., 2009, p.116).

En este contexto surge la novela de Tomás Moro, junto con otras obras utópicas; novelas de viajes imaginarios y leyendas de lugares paradisíacos que

---

<sup>13</sup> Ver Línea del tiempo 1. A principios del Renacimiento, durante el siglo XV y XVI, surgieron obras utópicas, inspiradas en los descubrimientos de la época.

imaginaban sociedades perfectas<sup>14</sup>. Se sabe que el punto de partida para la inspiración de Moro fueron las conversaciones que tuvo con Erasmo de Rotterdam acerca de las expediciones de Amerigo Vespucci (Fernández, F., 2007, p.74), al que de hecho hace referencias explícitas—su protagonista en *Utopía*, Rafael Hythlodeo, es presentado como compañero de viaje de Vespucci-.

Como veremos más adelante, también los imaginarios apocalípticos han influenciado la C.F y están relacionados con las distopías. A este respecto, como un posible antecedente, llama la atención que en algunas cartas y notas, Cristóbal Colón asoció el descubrimiento de América con la profecía apocalíptica, al dirigirse a sus patrocinadores reales. Al describir los nuevos territorios, quería transmitirles la esperanza de renovación que significaba el encuentro con el nuevo mundo (Parkinson, 1994, p.18-19). En esa época, Moro se desenvolvía en un ámbito en el que la idea de América representaba ilusiones y brindaba una oportunidad única de renovación, en un sentido espiritual pero también político e institucional (Parkinson, 1994, p.21).<sup>15</sup>

Dos siglos más tarde, en la Ilustración, religión y ciencia empezaron a entrar en conflicto<sup>16</sup>; “las supersticiones se fueron esclareciendo y los ideales utópicos empezaron a instalarse en su lugar” (Cioran, 1981, p.128). El deseo de felicidad seguía situándose en el porvenir, pero ya no con la muerte y la felicidad eterna, ni

---

<sup>14</sup>Las tres utopías renacentistas consideradas clásicas son: *Utopía* de Tomás Moro, *Ciudad de Dios* de Tommaso Campanella, y *La nueva Atlántida* de Francis Bacon (González, M.E., 2009, p.117)

<sup>15</sup> Para más referencias que relacionan al concepto de Utopía con el descubrimiento de América, ver: (Fernández, F. 2007, pp.73-78).

<sup>16</sup> Ver Línea de tiempo 1. Los cambios sociopolíticos que trajo la Ilustración fueron claves para la consolidación de la idea del progreso, que tanta polémica causó después, inspirando obras culturales del cine y la literatura, como las que analizo aquí.

con el descubrimiento de paraísos terrenales. Para entonces comenzaba a gestarse la idea del progreso. En la Ilustración se plantearon ideales sociales y políticos como el camino correcto para una vida mejor, que incluyera libertad y respeto por la dignidad humana.

Ya en el siglo XIX, los grandes descubrimientos construyeron el escenario perfecto para que la imaginación de los autores volara de la mano del llamado progreso:

Una misma generación asiste al descubrimiento de la electricidad, del automóvil, del avión, de la radio, del submarino, de los tejidos artificiales, del cine [...] A diferencia de otras épocas, el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, conjuga armoniosamente la ciencia y la técnica. (Salabert, 2005, p.18)

Fue entonces cuando empezaron a surgir los textos que se consideran las primeras obras de ciencia ficción moderna<sup>17</sup>. Julio Verne comienza a publicar en 1863, depositando su fe en los prodigios que la época prometía traer.<sup>18</sup>

En el contexto histórico del siglo XIX, es destacable la publicación de *El Origen de las Especies* escrito por Charles Darwin en 1859<sup>19</sup>. Este libro plasmaba la teoría de la evolución más completa, vigente hasta hoy en día. La controversia que generó en su época contrapuso la postura científica con la concepción religiosa del mundo; sus investigaciones serían un parteaguas en la historia y sentarían las bases de la biología moderna. La premisa principal de la teoría -la selección

---

<sup>17</sup> Ver línea de tiempo 1 y 2. El siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fueron prolíficos en inventos y avances en ciencia y tecnología. En la segunda mitad del siglo XIX surgen las primeras obras de la ciencia ficción moderna y a finales del siglo, aparece el cine.

<sup>18</sup> En 1863 Julio Verne publicó su primera novela, *Cinco semanas en globo*.

<sup>19</sup> Como se puede ver en la línea de tiempo 1, *El origen de las especies* surge en el vertiginoso siglo XIX.

artificial- influenciaría corrientes de pensamiento como el darwinismo social -del que Darwin se deslindó- pero que se considera el antecedente de la eugenesia.<sup>20</sup>

Después de la revolución industrial, hacia finales del siglo XIX, fue cada vez más evidente que el progreso traería también consecuencias indeseables para muchos. Los cambios que se estaban generando, a través de las innovaciones tecnológicas y científicas, parecían no estar cumpliendo del todo con la promesa del progreso. Mary Shelley ya había publicado *Frankenstein o el moderno Prometeo* en 1818, con una visión crítica del progreso científico. En este ambiente de descontento e incertidumbre, empezaron a surgir otro tipo de historias, con visiones pesimistas: las distopías.

Es necesario aclarar que las historias utópicas nunca dejaron de existir y no podemos establecer periodos claros en los que haya destacado un enfoque positivo o negativo de la ciencia ficción (Fernández, F., 2007, p.218), ni es, como se ha visto hasta el momento, mi intención en este trabajo. Lo que trato de hacer es indicar algunas pautas generales de los periodos históricos que influenciaron a la mayoría de los autores.<sup>21</sup>

Si regresamos, cuando Tomás Moro imaginó una sociedad ideal, también criticaba con bastante agudeza a la sociedad inglesa del siglo XVI (Erreguerena, 2010, p.15). Esa postura crítica podría considerarse un referente común con el

---

<sup>20</sup> El término "eugenesia" fue acuñado por Francis Galton, primo hermano de Charles Darwin, en 1883. Se refiere a la mejora de las características hereditarias de los seres humanos, mediante distintos mecanismos de manipulación y selección artificial (Kirby, 2007, p.83).

<sup>21</sup> En algunos casos, la carrera de un solo autor pasa por puntos de vista distintos, como es el caso de Julio Verne, quién en su primera etapa escribió obras entusiastas que ven a la ciencia como vehículo del desarrollo. Sus últimas obras, en cambio, tienen una visión desencantada del progreso (Salabert, 2005, p.22).

surgimiento de los imaginarios distópicos, a simple vista opuestos. Como he dicho, estos textos literarios empezaron a surgir a finales del siglo XIX y tuvieron su auge en el siglo XX. Con el invento del cine, llegaron a las pantallas, dónde no han dejado de proyectarse en sus más de cien años de historia.<sup>22</sup>

Los temores que expresan estas historias están relacionados con las incertidumbres que trajo la modernidad -a partir de la Ilustración- y que continúan hasta nuestros días. Las historias casi siempre están ambientadas en el futuro, pero ancladas en las posibilidades que les ofrece el presente, sobre todo en relación a proyecciones de nuevas formas de control social, comúnmente relacionadas usos de los desarrollos tecno-científicos (Fernández, F., 2007, p.217).

Conforme el paso del tiempo, se han sumado preocupaciones en las temáticas del género. Sin duda, el contexto sociopolítico del siglo XX tuvo gran influencia y no es para menos. Después del horror de las dos guerras mundiales, desastres nucleares, problemas ecológicos, crisis económico-sociales y terrorismo, es entendible que las historias distópicas estén llenas de referencias a este tipo de realidades, que no dejan de ocurrir en el presente. En cuanto a la idea del progreso, “la tecno-ciencia ya no es exclusivamente una seguridad de mejora proyectada hacia el futuro. Comporta peligros y no son en absoluto banales” (Barceló, 1998, p.4). Muchos enfrentan estos peligros y temen consecuencias inesperadas en diversos campos.

---

<sup>22</sup> Ver línea de tiempo 2. Algunos autores consideran que *Metropolis* (Lang, 1927) fue la primera película distópica (Erreguerena, 2011, p.25).

Por ejemplo, los desarrollos en el campo de la biotecnología contemporánea han sido campo fértil de inspiración. En palabras de Francis Fukuyama: “la amenaza más significativa planteada por la biotecnología contemporánea estriba en la posibilidad de que altere la naturaleza humana” (2003, p.23). Es un tema muy polémico en el imaginario social, con fuertes cargas ideológicas, que ofrece posibilidades de exploración para la ciencia ficción. El enfoque más común considera a estas alteraciones uno de los pecados causantes de los infiernos en vida que se representan en las historias.<sup>23</sup>

Como veremos a profundidad en el siguiente capítulo, el mejoramiento de la especie humana es una de las facetas más polémicas de la biotecnología. *Gattaca* intenta abordar el tema con seriedad, aunque el resultado es un tanto simplista. La realidad de la sociedad aparentemente perfecta que describe la película es percibida como un castigo a la soberbia del hombre. Hay un elemento trágico en la manipulación de la naturaleza humana. Como en muchas otras distopías de la ciencia ficción, se actualizan los mitos y las premisas religiosas –sobre todo cristianas- que giran en torno a la alteración de la naturaleza humana. Las problemáticas nociones de *lo natural* y *lo artificial* son puestas en acción, revelando los profundos significados que les otorgamos.

Otro de los temores que se ve reflejado en el cine es el control ejercido por parte de los más poderosos –principalmente el gobierno, las grandes corporaciones y los medios de comunicación-hacia el individuo, mediante diversos

---

<sup>23</sup> Un antecedente de este enfoque es la ya mencionada novela *Frankenstein el moderno Prometeo* (Shelley, 1818), que inspiró muchas obras, entre ellas la famosa película de James Whale (1931). Un ejemplo más reciente es la película *I am legend* (Lawrence, 2007), en la que los avances en el campo de la medicina son los causantes de un virus mortal, haciendo una metáfora a la arrogancia del ser humano.

mecanismos. Uno de ellos es la tecnología digital. En la actualidad se ha facilitado el acceso de los gobiernos y las corporaciones a la información personal de los ciudadanos, lo que ha provocado escándalos a nivel mundial. Las regulaciones apenas se están construyendo y la sociedad civil parece empezar a reaccionar. Algunas historias distópicas de ciencia ficción, como *1984* (Orwell, 1949), han sido recordadas recientemente. Las cuatro películas que se analizan aquí son ejemplos en donde se evidencia el control permanente hacia los individuos a través de la vigilancia y de acciones concretas ejercidas a los cuerpos o a las mentes de las personas.

Este control es comúnmente ejercido mediante el conocimiento de la información personal de los ciudadanos, en distintos niveles. Por ejemplo, en un nivel biológico, la información del ADN es valiosa para ejercer distintos tipos de control. A nivel civil, los datos de identificación personal son básicos para mantener el orden. A través de estos tipos de información, la ubicación espacial de los ciudadanos se vuelve rastreable. Incluso la historia personal de los individuos queda vulnerable mediante estos mecanismos.

*Gattaca* trata el tema de manera explícita. En la película, la única carta de presentación que necesitan las personas es su material biológico. Las aplicaciones tecnológicas permiten que con una gota de sangre, un poco de orina, un cabello, una escama de piel o una pestaña, se puedan conocer todos los antecedentes de una persona, así como su capacidad física y nivel de inteligencia. No sólo el gobierno tiene acceso a esta información sino cualquier persona que lleve una muestra a un laboratorio privado. Se deja claro que es muy difícil pasar desapercibido o engañar al sistema –como lo hace el protagonista-. Lo privado se



vuelve público a través del control ejercido por el sistema. La visión distópica parte de una crítica a algunas tendencias de la sociedad contemporánea.

Una de las claves que cobra importancia en la mayoría las distopías es la libertad, entendida como la capacidad de elección y toma de decisiones de los ciudadanos, en un marco democrático o al menos con pretensiones democráticas en su origen. Los sistemas políticos represivos y los medios de comunicación tratan de controlar las acciones e incluso los pensamientos y las conciencias de las personas a través de la censura y el control de la información. El filósofo Baruch Spinoza veía desde su época -el siglo XVII- estos peligros:

En definitiva, el pacto social puede prohibirme hacer todo lo que yo quiera pero nunca debe prohibirme razonar y juzgar. Por eso, a juicio de Spinoza, el fin de un verdadero Estado no debe ser el miedo sino la libertad.

(Olivares & Meza, 2013, p.41)

En *Fahrenheit 451*, la prohibición de los libros y de cualquier forma de expresión escrita, aunado al control de la información a través de los medios de comunicación y el sistema social en su conjunto, privan a las personas del derecho a la libertad de conciencia y por consiguiente de todas las demás libertades que de ella se desprenden. El mundo creado por el autor se percibe como alienado, superfluo y carente de todo sentido.

En un postfacio de 1993, Bradbury recuerda que cuando terminó la versión final de su novela en 1953, le costó mucho trabajo venderla. En pleno periodo macartista en Estados Unidos, “nadie quería arriesgarse con una novela que tratara de la censura, futura, presente o pasada” (p.200). La metáfora en ese entonces era tan realista que se convirtió en paradójica. Al final logró salir a la luz ese mismo año en tres entregas, en los primeros números de la revista *Playboy* y

fue hasta después que fue publicada como libro. Con un tiraje modesto, el mismo Bradbury afirma que nunca fue un *bestseller* sino un éxito consolidado a lo largo de mucho tiempo<sup>24</sup>. Trece años después Francois Truffaut haría la adaptación fílmica.

*A Clockwork Orange*, estrenada en 1971, ha sido una de las películas más controversiales de la historia. Tras un éxito rotundo en las taquillas, el director, Stanley Kubrick, pidió que la retiraran de todos los cines en el Reino Unido después de que se reportaron varios casos de delitos –incluso asesinatos– cometidos por jóvenes imitando escenas o elementos de la película (Marks, 1993). Los medios de comunicación prestaron mucha atención a estos casos y hubo incluso un sector conservador que la consideró una glorificación a la violencia. No fue hasta el año 2000 –un año después de la muerte de Kubrick– que la película pudo volver a ser exhibida y vendida en el Reino Unido.

Basada en la novela homónima de Anthony Burgess, la cinta narra a través de la voz de Alex DeLarge una historia futurista de violencia extrema, represión política y manipulación mediática. En ella se problematizan los mecanismos de control, reflexionando acerca de cómo es afectado el ser humano cuando es coartada su libertad de conciencia. Después de que en un montaje teatral humillante se demuestra que Alex está libre de todo impulso violento, el sacerdote de la prisión de nuevo cuestiona el tratamiento y lo que este implica:

El chico no puede escoger en realidad ¿eh? El interés propio y el miedo al dolor físico lo llevaron a ese acto grotesco de humillación propia. Su falsedad se veía

---

<sup>24</sup>Comentarios disponibles en el DVD: Truffaut, F. (Director). (1966). *Fahrenheit 451* (DVD). Reino Unido: Anglo Enterprises & Vineyard Film Ltd.

claramente. Él deja de ser un malhechor pero también deja de ser una criatura capaz de selección moral.

Sus palabras expresan cierta culpa. La pretensión de mejora al ser humano es lo que hace que la percibamos como un escenario indeseable. Al haber fallado en todos los demás mecanismos para solucionar el problema de la violencia en la sociedad, la libertad no es relevante para los propósitos políticos en ese momento. Lo que se quiere son resultados efectivos y buenas primeras planas en la prensa. Al terminar el show, Alex por fin es libre y en apariencia todos salen ganando pero se genera una incómoda sensación de malestar al espectador.

La escena siguiente refuerza el poder de los medios de comunicación, que ya había sido esbozado en escenas anteriores. Las primeras planas de varios periódicos vuelven a aparecer a cuadro: “El gobierno acusado de medios inhumanos en reforma criminal”; “Acusan a los doctores mientras Alex se recupera”; “Hombres de cerebro culpados de atentado de suicidio de Alex”, etc. Es entonces cuando los padres de Alex lo van a visitar al hospital, llenos de arrepentimiento:

Estuviste en los periódicos de nuevo, hijo. Decía que te habían hecho un gran daño. Decía como el gobierno te llevó al punto de tratar de matarte. Y cuando piensas en ello hijo, quizás también fue culpa nuestra de cierto modo.

Los medios influyen de tal manera en su postura, que sólo a través de ellos es que reflexionan acerca de lo acontecido.

La manipulación de los medios es evidente a lo largo de toda la película. En la secuencia final, los psiquiatras tratan de revertir el efecto de condicionamiento en Alex, otra vez, por motivos políticos. El ministro lo visita en el hospital:

No es secreto que este gobierno ha perdido popularidad por ti, algunos piensan que perderemos las elecciones. La prensa prefirió tomar una aposición desfavorable pero la opinión pública tiene su modo de cambiar y tú, Alex, puedes ser un instrumento para cambiar el veredicto del público, ¿comprendes?

Estas escenas dejan claro el papel preponderante de los medios de comunicación y su relación con la política. La vulnerabilidad de los individuos ante el control ejercido por los más poderosos es uno de los temas más tratados en las distopías.

Además de ver estas historias desde el marco de las visiones distópicas, podemos distinguir cómo algunas también están influenciadas por los imaginarios apocalípticos que tan en boga han estado últimamente, sobre todo a partir de la víspera del año 2000. Según Lois Parkinson, el sentido moderno que le damos al apocalipsis es más histórico que religioso, ya que lo empleamos al referirnos a crisis recientes de todo tipo (1994, p.11). El apocalipsis ha sido fuente de inspiración para artistas de muchas disciplinas desde hace siglos y lo sigue siendo:

Los novelistas que emplean elementos apocalípticos, tal como los apocaliptistas bíblicos, a menudo critican las actuales prácticas políticas, sociales y espirituales, y proponen los medios de oponérseles y de superarlas. Crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual (Parkinson, 1994, p.14).

Estos autores hacen referencias-a menudo metafóricas- que expresan críticas a las sociedades de sus contextos.

Existe una ambivalencia en los términos “utopía” y “distopía”, en apariencia opuestos, que se relaciona con el significado del concepto de apocalipsis. No olvidemos que el apocalipsis, aunque se puede considerar un escenario pesimista, en realidad significa “revelación”:

El Apocalipsis no sólo es una visión de condenación: para sus lectores originales era todo lo contrario, una luminosa visión del cumplimiento de la promesa de Dios, de justicia y de salvación común (Parkinson, 1994, p.13).

Las historias apocalípticas son contadas por los sobrevivientes, después de la catástrofe. Es en realidad un impulso de esperanza lo que motiva a estos autores, que ven hacia atrás, desde la calma del futuro.

Las pestes y los tormentos de estos imaginarios se ven como un castigo que equilibra y satisface la necesidad de justicia contra el mal cometido por el ser humano. De manera simbólica, el consuelo y la renovación se hacen presentes después del juicio final. Las distopías por su parte, señalan en dónde estuvieron los errores de la humanidad y cuáles fueron las consecuencias, en parte con el propósito de evitarlos y aprender de ellos, de manera similar a los escenarios apocalípticos.

Según Francisco Fernández, en las distopías no se pierde la esperanza ni las ilusiones “naturales” sino que se hace un guiño paródico o irónico sin dejar de señalar lo que debería cambiar para algún día lograr la añorada utopía(2007, p.218). Las distopías no son más que otra cara de las utopías. Surgen a partir de otro tipo de reacciones ante el descontento que provoca la realidad actual: “tal vez se pueda decir que después de los desastres del siglo XX la utopía ha perdido su inocencia, pero no su vigencia” (Fernández, F., 2007, p.19).

En *Children of Men* se hacen evidentes las consecuencias indeseables de la modernidad. El progreso prometido no sólo no llega sino que se sigue alejando y la infertilidad se representa como un castigo divino. En la Biblia y en el cristianismo en general, hay numerosas referencias al deseo de posteridad

depositado en la fecundidad (Dubarle, 1970, p.45), que es vista como un regalo de Dios:

Los antepasados de Israel, errantes lejos de su patria natal, estériles hasta una edad avanzada, obtienen finalmente por una promesa divina recibida con fe lo que tan ardientemente desean: una descendencia numerosa 'como las estrellas del cielo' (Gen 15,5-7)(Dubarle, 1970, p.46).

Este deseo de perpetuación de la especie humana está tan arraigado en el judeocristianismo, que en la Biblia es representado como el principal sentido que dan las personas a sus vidas, pasando a segundo plano los intereses individuales (Dubarle, 1970, p.50).

En *Children of Men* se representa una paradoja. Después de todo, ¿qué sentido tendría heredar un mundo repleto de injusticias? El castigo de la infertilidad se muestra como una alegoría de la desesperanza en un mundo en el que todo ha fallado. En este contexto, Theo, el protagonista, decide ayudar a Kee - una chica, inmigrante ilegal que está inexplicablemente embarazada- y a su bebé de las hostiles condiciones sociales y de un grupo activista que pretende utilizar al bebé como bandera de sus causas políticas.

Se percibe un ambiente angustioso. Los habitantes, -y en especial Theo-, aparecen como muertos en vida, sin ninguna motivación y con la posibilidad constante del suicidio, incluso promovido por el Estado. Desde la primera secuencia, con la muerte de "baby Diego" -un muchacho de dieciocho años, famoso por ser la persona más joven del mundo- se instala esta sensación de pesadumbre. En la oficina de Theo todos están tristes y magnifican la muerte de alguien a quien nunca conocieron. Lloran por lo que ello significa: un paso más

cerca del fin de la humanidad. Las noticias sólo hablan de ello, con el carácter espectacular de la tragedia que caracteriza los tiempos actuales.

En la escena en la que Kee revela su embarazo a Theo hay referencias claras al cristianismo. La secuencia enfoca primero a las vacas que rodean a Kee, moviéndose y mugiendo. La música aporta un tono sagrado mientras la toma sube para mostrar el cuerpo de Kee desnudo, con el vientre de perfil, en medio de esa nueva versión de establo. La cámara gira para enfocar las reacciones. Luke le dice a Theo: “Ahora ya sabes lo que está en juego” y Theo exclama sorprendido “¡Jesucristo!, ¡Está embarazada!, ¡Está embarazada!”. Luke reafirma el sentido de toda la escena diciendo: “Ya sé... es un milagro, ¿no?”. Después de esta escena, se refieren varias veces al embarazo de Kee como “un milagro”, una luz de esperanza que se percibe como una nueva oportunidad para la humanidad. Parece haber una tregua a los castigos infligidos, una renovación después del apocalipsis inminente.

La salvación de Kee y su bebé se encuentra en el mar. Dentro de la trama, el *Human Proyectes* una asociación de científicos e intelectuales –cuya sede itinerante es un barco llamado *Tomorrow-*, que pretende permanecer aislada de la putrefacción del mundo y empezar desde cero. Es también una idea utópica –hay que recordar que Utopía es el nombre de una isla- que se presenta como la única posibilidad de salvación. Para llegar a este barco, Theo y Kee consiguen un bote. El filósofo Slavoj Žižek se refiere a ello: “[el bote]...carece de raíces, flota por allí. Para mí, éste es el significado de esta maravillosa metáfora, el bote. La condición de una renovación es cortar tus raíces, ésa es la solución” (2006). En el

desprendimiento y el aislamiento que provee el mar los protagonistas encuentran liberación, perdón y esperanza.

Theo se martiriza y logra salvar a Kee y al bebé. Sacrifica su vida con la esperanza de que la humanidad tenga su tregua y se asegure la continuidad de la especie, la posteridad y con ello, la trascendencia; en pocas palabras, se recupere el sentido de la vida. La revelación está ahí pero por otro lado, si se mira de cerca, sigue habiendo pesimismo en la sociedad que deja atrás. Tendrían que pasar muchas cosas después para que la humanidad realmente tenga su final feliz; la crítica sigue latente.

Algunos autores afirman que las historias distópicas, desde su origen hasta la actualidad, no han cambiado respecto a sus preocupaciones: escenarios de represión, guerra, crisis económico-sociales, terrorismo, ansiedades por el uso de tecnologías, discriminación, desabasto de recursos naturales y censura (Erreguerena, 2011, p.127). Para Phillip K. Dick, dentro de esta aparente monotonía se encierra la responsabilidad de los autores de ciencia ficción (1995, p. 54) y plantea que lejos de ser historias fatalistas, son advertencias que pueden servir como plataformas para imaginar soluciones:

Tal vez una función más realista o al menos más valiosa sería el buscar, dentro de nuestras historias de ciencia ficción, soluciones parciales a la amenaza. ¿Cómo vamos a sobrevivir? ¿Cómo sería nuestro mundo cuando quedemos unos cuantos -o muchos- sobrevivientes? (1995, p.55).

La manera en que se han tratado estos problemas tiene diferencias significativas que son útiles para profundizar en las preocupaciones que expresan, así como el contexto en el que surgen -y del que se vuelven parte-.



Al estar relacionadas con su contexto, los textos distópicos, lejos de ser monótonos, se actualizan. A diferencia de los mitos, en donde los fenómenos se explican de manera fija, las distopías exploran la dirección siempre cambiante de las condiciones sociales (Suvín, 1984, p.30). Mientras los mitos se preguntan por el hombre y el mundo, las distopías de la ciencia ficción cuestionan: ¿cuál hombre?, ¿En qué mundo?, ¿Cómo se desenvolvería ese hombre en ese mundo? La curiosidad es un factor clave, al acercarnos a otros puntos de vista y enriquecer nuestra experiencia. Al recordarnos el dinamismo de los patrones socioculturales, estas historias ejercen una función social.

Los mitos han tenido una fuerte influencia a través del tiempo. En la ciencia ficción contemporánea siguen existiendo referencias míticas en varias líneas, que se remontan a épocas muy lejanas. En cuanto a las concepciones originarias del mundo, a la idea judeocristiana del paraíso se le suman otras similares, como la Edad de Oro de la mitología griega, que es mucho más antigua<sup>25</sup>. Aunque con un enfoque distinto, las utopías pueden ser consideradas las herederas de estos mitos o cosmogonías originarias<sup>26</sup>. Al cuestionar a las instituciones sociopolíticas, como clave de los problemas del ser humano, las distopías son sólo otra versión de las utopías.

La idea de aislamiento, considerada una condición necesaria para la renovación, también se remonta a la *Utopía* de Tomás Moro –y a las demás

---

<sup>25</sup> Ver línea de tiempo 1. El registro más antiguo que se ha encontrado de la Edad de Oro data del siglo VIII a.C., mientras que la noción del paraíso judeocristiano es tan antigua que es difícil de rastrear con precisión.

<sup>26</sup> Ver línea de tiempo 1. Tomás Moro publica el *Libro Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía* en el siglo XVI d.C., trasladando los ideales de la vida en comunidad a un plano terrenal. Con su obra, acuña el complejo concepto de *utopía*.

utopías renacentistas-. La insularidad –física o metafórica- está presente en algunas historias de ciencia ficción –como *Children of Men*- pero el aislamiento también se representa de otras formas. Por ejemplo, en *Fahrenheit 451*, la comunidad a la que se integra Montag se resiste al sistema represor de la única forma posible en esa sociedad: aislándose.

Por otro lado, el concepto de apocalipsis es tan antiguo que tampoco es sencillo rastrear sus orígenes. Los miedos y las esperanzas que provoca subyacen en el imaginario de maneras distintas que han evolucionado, relacionándose con su contexto histórico y social. A juzgar por la continua producción de obras culturales con influencias distópicas y apocalípticas, seguimos temiendo los castigos divinos –y terrenales-, sintiéndonos culpables de una larga lista de pecados.

Al reflejar que somos conscientes de nuestras propias fallas, estas historias nos dejan claro que seguimos esperando un futuro mejor, señalando una y otra vez dónde pueden estar los errores que hay que corregir. Nos muestran también cuáles son las esperanzas que seguimos albergando: la igualdad, la libertad y la seguridad que tanto promulgan nuestras constituciones y que son tan difíciles de conseguir.

Otro mito que tiene influencia en la ciencia ficción es la tragedia griega de Prometeo. El registro más antiguo de “Prometeo Encadenado” data del siglo I a.C. Dieciocho siglos después, Mary Shelley hizo referencia al mito en su novela, que se puede considerar una de las primeras obras de la ciencia ficción moderna. Por su parte, Goethe publicó su versión de la antigua leyenda germánica de Fausto en 1806. Esta leyenda inspiró a su vez otras obras, como “El Retrato de Dorian Grey”

(Wilde, 1890)<sup>27</sup>. Ambos mitos—el de Prometeo y el de Fausto— siguen influenciando numerosas obras culturales en la actualidad, por ejemplo, literarias y cinematográficas y en general están presentes en el imaginario social, como explicaré más a profundidad en el siguiente capítulo.

---

<sup>27</sup> Ver línea de tiempo 1. Podemos ubicar formalmente el mito de Prometeo Encadenado en el siglo I a.C. y es notable como sigue muy arraigado a la cultura en la actualidad. Por otro lado, la leyenda de Fausto tuvo muchas versiones. Goethe publicó la suya a principios del siglo XIX. A finales de ese mismo siglo, Oscar Wilde publicaba su famosa novela “El retrato de Dorian Grey”.

### 3. El problema de la ciencia y la tecnología

El enfoque que la ciencia ficción -y en particular las distopías- le da a los usos tecno-científicos está relacionado con la conceptualización de la naturaleza. En muchas historias, lo natural y lo artificial se representan problematizados. Sin profundizar en definiciones filosóficas que se remontarían a Aristóteles, se entiende que lo *natural* proviene de la naturaleza pero ésta no era la misma en la antigua Grecia que hoy en día.

Lo *natural* es una noción muy polémica en la actualidad, tanto material como simbólicamente (González, S., 2013, p.3), debido, sobre todo, al desarrollo de las biotecnologías. Los debates –legales, éticos, políticos, etc.- que están sobre la mesa no tienen precedente y es por ello que esta ansiedad está en el imaginario social.

Según Raymond Williams, en su ensayo *Keywords*, la palabra *naturaleza* es “quizá la palabra más compleja de todo el lenguaje” (citado en Hansen, 2006, p. 812). Una de sus acepciones la define como: “fuerza inherente que dirige ya sea al mundo, a los seres humanos o a ambos” (Hansen, 2006, p.812). Es un concepto flexible y poderoso, que se puede usar como legitimador y freno de cualquier controversia, relacionado con el “bien común”, lo “universal” y lo “correcto”. Frecuentemente metaforizada como una mujer, la *madre naturaleza* se representa buena y pura, vulnerable e imperfecta. Contradictoriamente, en otras ocasiones se representa como una amenaza poderosa y vengativa.

Por otro lado, al concepto de *artificialidad* se le otorgan dos significados, también contradictorios. En esencia, lo *artificial* es lo que no es *natural*, lo que ha sido creado por el hombre. Al contrastarlo con lo natural, muchas veces tiene connotaciones indeseables y se identifica como inapropiado (Márquez, Tirado, 2009, p.3). En este sentido, algunos desarrollos tecno-científicos, sobre todo en el ámbito de las biotecnologías, son considerados como amenazas contra la naturaleza; por ejemplo, la clonación humana. Un tono de blasfemia es percibido en este tipo de discursos.

Desde otro punto de vista, no deja de existir atracción y fascinación hacia ciertos desarrollos biotecnológicos, aplicados al mejoramiento del ser humano. Por ejemplo, las prótesis corporales tienen casi siempre connotaciones positivas, de innovación, de mejoras en la calidad de vida de las personas y de progreso.

Según Javier Echeverría:

La tecno-ciencia, por lo tanto, es una nueva modalidad de poder; la sociedad ante este poder, por un lado, lo acepta y lo admira, porque sin duda las innovaciones son espectaculares; pero, por otro, lo rechaza y en algunos casos, le preocupa. Desconfía, y esto supone un problema estructural que es necesario afrontar y es, quizá, una de las cuestiones más interesantes de la revolución tecno-científica. (Echeverría, 2005, p.15)

Esta coyuntura entre admiración y rechazo de lo artificial, da a la ciencia ficción una oportunidad para explorar los límites y reacciones -individuales y sociales- ante estos cambios.

Hermínio Martins ha recurrido a las figuras míticas de Prometeo y Fausto para, de manera metafórica, definir algunos rasgos de las corrientes históricas de la tecno-ciencia, sobre todo al comparar el período industrial y la actualidad (citado en Sibilia, 2006). Antes de entrar a detalle en la diferenciación de ambas

corrientes –la prometeica y la fáustica- es necesario aclarar que existe tensión entre ellas e incluso en algunos casos podrían convivir en un mismo periodo histórico. No obstante, el visualizar ciertos rasgos característicos aporta claridad a los cambios que la tecno-ciencia ha tenido a través de la historia, principalmente en cuanto a sus objetivos.

Para entender las metáforas, es útil conocer estos mitos. Prometeo es, en la mitología griega, un titán que otorgó el fuego a los hombres, proporcionándoles la *técnica*, antes reservada para los dioses. Considerado un traidor y un arrogante, Zeus lo castigó encadenándolo a una roca. Existen muchas versiones e interpretaciones pero la premisa fundamental es que los hombres pudieron entonces utilizar la técnica para el bien común, confiando en el progreso.

Al trasladar el mito a la tradición científica bautizada por Sibilia como prometeica, la autora la relaciona con movimientos históricos como la Ilustración, el Positivismo y el Socialismo Utópico, que confiaron en el progreso, la perfectibilidad técnica y la ciencia como medios para lograr el conocimiento racional de la naturaleza. El objetivo principal para los prometeicos es mejorar las condiciones de vida de los humanos a través de éste tipo de conocimiento (2006, p.46).

Otro de los rasgos característicos de la tradición prometeica es el límite que traza entre lo perfectible y los misterios de la naturaleza. Se considera que “ciertos asuntos pertenecen exclusivamente a los dominios divinos” (Sibilia, 2006, p.46). La técnica puede mejorar la calidad de vida pero nunca traspasar la frontera de la naturaleza humana, otorgándole un *status* sagrado:

[...] los artefactos técnicos constituyen meras extensiones, proyecciones y amplificaciones de las capacidades corporales. Ahí, latecnociencia de inspiración prometeica se detiene, sin pretender superar el umbral de la vida. (Sibilia, 2006, pp.47-48)

Los prometeicos aprendieron del castigo, como el *Dr. Frankenstein o el moderno Prometeo* (Shelley, 1818). Con una férrea confianza en el progreso, la finalidad de la ciencia prometeica es el conocimiento puro y “tienen una visión meramente instrumental de la *técnica*” (Sibilia, 2006, pp.45-46).

La otra corriente filosófica de la tecno-ciencia –y la que Sibilia considera más cercana a la actualidad- es la fáustica. Como expliqué en el capítulo anterior, Fausto es una leyenda germánica de la que Goethe creó la más famosa de sus versiones en 1806. El ambicioso Fausto hace un pacto con el Diablo a través de un demonio llamado Mefistófeles; a cambio de su alma, éste le concede el conocimiento ilimitado. Para Fausto no hay fronteras entre lo terrenal y lo divino; desea el dominio absoluto, en principio, como una búsqueda espiritual. Su trato con Mefistófeles lo orilla a la oscuridad y sus intenciones iniciales se disuelven. Se vuelve orgulloso y preso de los placeres terrenales.

Sibilia distingue tendencias de la tecno-ciencia actual relacionadas con el mito de Fausto. Para esta tradición, el conocimiento en sí mismo pierde importancia; la ciencia ahora depende de la técnica y los objetivos cambian:

Los conocimientos científicos no tendrían como meta la verdad o el conocimiento de la naturaleza íntima de las cosas, sino una comprensión restringida de los fenómenos para ejercer la previsión y el control; ambos propósitos estrictamente técnicos (Sibilia, 2006, p.50).

Según Javier Echeverría, los objetivos de la tecno-ciencia actual están subordinados a otros intereses. El conocimiento en sí mismo o al servicio de la

sociedad no es lo más común. Ahora, la ciencia y la tecnología son principalmente tratados como un medio que se alinea con objetivos militares, económicos, políticos o sociales (Echeverría, 2005, p.11). La clave de éstos objetivos es el control. En las distopías de la ciencia ficción, la tecno-ciencia es vista una y otra vez como un mecanismo de control en aras de un supuesto mejoramiento humano y sus métodos son cuestionados.

Éste ímpetu de mejora es representado como una amenaza contra la naturalidad del ser humano. Las historias de ciencia ficción que aquí analizo dialogan con la tradición fáustica. Sus autores están conscientes de que el supuesto bienestar que traería el progreso, no ha llegado –al menos no para todos-. La calidad de vida de las personas parece no estar en la agenda y lo que impera son los intereses de los más poderosos y la apropiación de la naturaleza – incluido el humano-.

En la ciencia ficción, las nociones de *natural* y *artificial* se problematizan al ser referidas al mejoramiento del ser humano. Estas nociones pueden ser utilizadas por discursos opuestos, a favor o en contra de cualquier aplicación tecnológica. Aún inmersos en estas retóricas, en el fondo parece que se puede distinguir la tradición prometeica de la fáustica. Cuando el discurso tecno-científico plantea que lo natural –en este caso la naturalidad del ser humano- se verá comprometido, la controversia y las reacciones son mucho más polémicas que cuando se habla solamente de una extensión de esa naturalidad-pienso de nuevo en la clonación humana comparada con las prótesis corporales, como extremos de una línea-.



Como explicaré más adelante a detalle, en las cuatro películas que analizo se representa la tradición tecno-científica fáustica, encaminada a la supuesta búsqueda de mejoramiento en el humano y la sociedad, a través del control y en aras del progreso. En estas historias—en algunas más explícitamente que en otras—se abordan las implicaciones y consecuencias de los usos que hemos dado a la ciencia y a la tecnología cuando el objetivo es ejercer el control, desde el poder. Por mencionar otras películas con este enfoque, pienso en *Jurassic Park* (Spielberg, 1993), *La isla del Dr. Moreau* (Frankenheimer, 1996) y *Vanilla Sky* (Crowe, 2001), en las que, en diferentes grados de complejidad, se hace un énfasis en lo problemático de alterar la naturaleza animal y humana.

### **3.1 El mejoramiento del ser humano**

Para hablar en específico de la alteración o mejoramiento del ser humano en su esencia, dos de las películas que analizo aquí tratan el tema de manera puntual: *Gattaca* y *A Clockwork Orange*. Como he dicho, *Gattaca* tiene muchas referencias a la distopía clásica *Un mundo feliz*, publicada en 1932, misma que tomaré como punto de partida. Enmarcada en el contexto de industrialización de los años treinta en Inglaterra y el auge de las expectativas de la eugenesia (Jeffreys, 2001, p.139), la novela describe un futuro en el que el ímpetu industrializador y los avances tecnológicos y médicos llegaron al extremo de producir seres humanos

estandarizados por categorías –de acuerdo a su inteligencia y capacidades físicas-.<sup>28</sup>

La reproducción en la novela es ya una cuestión puramente técnica; los embriones humanos son concebidos en frascos. A través de una larga línea de producción, se condiciona a los embriones programando en cada uno las características necesarias para las actividades que requiere la sociedad. La división de los individuos en *Alfas*, *Betas*, *Gammas*, *Deltas* y *Epsilones* es planteada como “uno de los mayores instrumentos de la estabilidad social” (Huxley, 1932, p.22).

Si cada individuo está programado sólo para hacer y pensar cierto tipo de cosas, el mundo debería funcionar a la perfección, pero el título de la novela es sarcástico. Bernard Marx –el personaje principal- se las arregla para cuestionar este mundo en el que la familia, la pasión y el arte han sido substituidos por la comodidad, las drogas relajantes y el hedonismo<sup>29</sup>. Bernard termina desterrado en una isla en la que se han enviado a las pocas personas que “han adquirido excesiva conciencia de su propia individualidad para poder vivir en comunidad” (Huxley, 1932, p.225).

---

<sup>28</sup> Ver línea de tiempo 1 y 2. En el siglo XIX, la Revolución Industrial en Inglaterra, la publicación de *El Origen de las especies* y la influencia del Darwinismo Social fueron algunos antecedentes que presumiblemente influenciaron a Aldous Huxley al escribir *Un mundo feliz* en 1932. Su contexto familiar fue relevante. El abuelo de Aldous, el biólogo T.H. Huxley, apoyó la teoría de la evolución de Charles Darwin desde su publicación, en medio de la controversia que provocó. Julian Huxley, hermano de Aldous, también era biólogo y su trabajo estuvo influenciado por la teoría de Darwin.

<sup>29</sup> En la sociedad planteada en la novela, el sistema político-social promueve el hedonismo. Por ejemplo, en los baños comunitarios hay máquinas de masajes y música ambiental. También existe un lugar llamado “sensorama” en donde las películas que se proyectan son sensibles al tacto y se expiden aromas agradables durante las proyecciones; el público vive en carne propia las sensaciones que se proyectan.

Con 65 años de diferencia, la sociedad de la película *Gattaca* también está dividida, pero únicamente en dos categorías, mucho más simples: los “válidos” y los “no válidos”. En ambas hay un elemento trágico en la manipulación de la naturaleza humana en donde referentes míticos se mezclan con la culpa cristiana. Uno de los diálogos finales de *Un Mundo feliz* entre John “el salvaje” y Mustafá Mond deja clara la postura del autor: “-Pues yo no quiero comodidad. Yo quiero a Dios, quiero poesía, peligro real, libertad, bondad, pecado. -En suma, dijo Mustafá Mond, usted reclama el derecho a ser desgraciado“(Huxley, 2012, p.238). Entre otras cosas, la religión y la infelicidad son entendidas como partes esenciales de lo humano.

En *Un mundo feliz*, la intervención de la tecno-ciencia hace más felices a la mayoría, aunque esta supuesta felicidad tiene un truco: se da de modos controlados, según la casta de los individuos. La satisfacción cambia según las capacidades de cada persona. Bernard Marx pertenece a la casta superior –*alfa*–; su inteligencia le proporciona libertad, permitiéndole cuestionar su mundo e impidiéndole ser feliz –al menos de manera controlada-. La felicidad que él busca es otra, relacionada con una condición representada como esencial para el ser humano: la libertad. Los habitantes *felices* de *Un mundo feliz* parecen también menos humanos. La novela plantea que en la imperfección de lo natural –incluida la infelicidad- radica parte esencial de lo que significa ser humano.

En cuanto a la influencia de la religión, en *Gattaca* también hay varias referencias al cristianismo. Lo primero que vemos en la pantalla es una cita bíblica que dice: “Considera la obra de Dios: porque ¿quién puede enderezar lo que Él ha torcido? (Eclesiastés 7:13)”, seguida de una frase de Williard Gaylin que

contrapone la postura: “no solo creo que alteramos a la madre naturaleza, creo que la madre naturaleza quiere que lo hagamos”. Desde el principio se establecen los puntos de vista opuestos que estarán en juego durante la película.

En la escena del nacimiento de Vincent, un *close-up* nos muestra la mano de su madre sosteniendo un rosario en pleno trabajo de parto mientras él dice que nunca entendió las razones por las que su madre depositó su “fe en manos de Dios en vez del genetista local”. Otra de las referencias es el sobrenombre de los “no-válidos”, llamados “Godchild” (“niño de Dios”). La representación de estas nociones equipara las fuerzas divinas o naturales con lo defectuoso y obsoleto pero al final de la película, el éxito de Vincent reivindica lo natural –incluidos el azar y las características consideradas como indeseables en las personas- como parte fundamental del humano y su alteración como una blasfemia. Lo natural se representa cercano a lo humano y deseable.

Cuando los padres de Vincent deciden tener otro hijo, lo hacen a través de la reproducción asistida. Ellos deciden el sexo y las características físicas de su segundo hijo, a quien llaman Anton. Cuando el genetista les explica que también se eliminarán otras condiciones no deseables como “calvicie prematura, miopía, alcoholismo, susceptibilidades adictivas, predisposición a la violencia y obesidad”, ellos dudan:

- Marie (madre de Vincent): No queríamos enfermedades, sí, pero...
- Antonio (padre de Vincent): Nos preguntábamos si sería bueno dejar algunas cosas al azar.
- Genetista: Deben darle a su hijo el mejor comienzo posible. Créanme, tenemos suficientes imperfecciones incorporadas. Su hijo no necesita ninguna carga adicional. Tengan en cuenta que este niño salió de ustedes,

simplemente lo mejor de ustedes. Podrían concebir mil veces *naturalmente*<sup>30</sup> sin obtener ese resultado.

En este diálogo se reafirma el discurso referido al uso de la tecno-ciencia para el mejoramiento del humano. Por otro lado, la historia de Vincent evidencia aspectos humanos que aunque se consideren indeseables, son valorados como *naturales* y parte inherente de las personas. El azar es uno de ellos. El no tener control sobre el ser –y sobre los hijos, en el caso de *Gattaca*- le da al azar una connotación divina o al menos espiritual. Las condiciones indeseables, como parte de los riesgos del azar, son vistos como obstáculos que se pueden superar si el “espíritu humano” es lo suficientemente fuerte.<sup>31</sup>

Tanto en *Gattaca* como en *Un mundo feliz*, la ciencia y la tecnología están actualizando los mitos e ideas religiosas acerca de los conceptos de *natural* y *artificial*, referidas al mejoramiento de la especie humana, pero existen diferencias significativas en la manera en que lo hacen. El discurso de *Gattaca* cuestiona el determinismo genético -bajo el cual prácticamente somos nuestros genes-, pero la forma en la que lo hace es poco compleja y la problemática se simplifica. Al relacionar lo natural con la espiritualidad, lo artificial se juzga sin enfrentar la complejidad de la polémica y sus matices.

En la escena en la que Vincent narra su concepción, vemos a sus enamorados padres en un auto a la orilla de la playa, mientras él dice: “solían decir que un niño concebido por amor tiene más posibilidades de ser feliz. Ahora ya no lo dicen”. Se está implicando que el amor tiene que ver con la concepción

---

<sup>30</sup> El énfasis es mío.

<sup>31</sup> El subtítulo de la película es “no hay un gen para el espíritu humano”.

natural mientras que en la sociedad imaginada, este vínculo está clausurado. Ya no se necesita del amor de los padres para que los niños sean felices. Basta con darles las mejores oportunidades –por medio de la reproducción asistida- para que alcancen la felicidad, aunque cabría pensar si, como en *Un mundo feliz*, estamos hablando también de una felicidad controlada.

Al plantear la división de la sociedad en sólo dos clases, quedan algunas dudas. La trama de la película no alcanza para explicar cómo funcionaría: ¿Quién tendría acceso a la reproducción asistida y quién no? La discriminación basada en las características genéticas es planteada de manera explícita pero no se hace referencia a su relación con factores económicos. Sería difícil imaginar que no estuvieran relacionadas. Por ejemplo, si al cabo de varias generaciones todos fueran “válidos”, ¿quién haría las tareas consideradas indeseables? Al pensar en el discurso del progreso y en la división de las clases sociales en la actualidad, existe la misma pregunta.

En *Un mundo feliz* la descripción es más rica y la postura más radical. El vínculo entre el sexo y la reproducción está -como se empieza a ver en la sociedad de *Gattaca*- anulado, pero se exponen los detalles de esta ruptura de manera más clara. El sexo es ya exclusivo para la obtención de placer –ejercido de manera libre, sin juicios morales y con cuantas parejas se desee- y la reproducción está completamente en manos de la tecno-ciencia. Los conceptos del amor y de familia están clausurados, pues se consideran estorbos para el adecuado desarrollo de la sociedad moderna (Huxley, 1932, p.220). Las castas y el condicionamiento permiten que cada quién se ocupe sus tareas; las drogas y los placeres sensuales mantienen a la población alienada.

Al comparar los destinos finales de los protagonistas, hay diferencias importantes. En *Gattaca*, en un clásico final hollywoodense, Vincent logra su objetivo individual al sacrificar su identidad. La existencia de “agentes” que ayudan a “no-válidos” a convertirse en “válidos” indica que es una práctica común dentro de los márgenes del sistema pero ello no contribuye para revertir la discriminación genética. Si Vincent logra lo que se propone es a través del engaño, jugando las propias reglas que la sociedad le impone y su forma de resistirse sólo abre una grieta en el sistema social.

En *Un mundo feliz*, el protagonista sí cuestiona directamente a los métodos del poder y por ello es desterrado. La confrontación tampoco logra transformar del todo al sistema pero la historia se percibe más completa, en parte por los matices de sus personajes. La travesía del protagonista Bernard Marx, nos adentra en su mente al cuestionar el mundo que habita y preguntarse qué sentido tiene el tratar de mejorar la especie humana. A diferencia de la mayoría de las personas de la sociedad de *Un mundo feliz*, él no encuentra sentido en el hedonismo y se empieza a cuestionar el significado de la libertad.

Con una herencia de las escenas descritas en *Un mundo feliz* -en donde se hace un culto al orden y la industrialización en general- así como un estilo cinematográfico antes trabajado en películas como *Metrópolis* (Lang, 1927), la caracterización y el lenguaje corporal de los personajes de *Gattaca* los hace ver estandarizados y artificiales, con la carga simbólica que ello significa. En una de las primeras escenas, cuando Vincent entra a las oficinas de *Gattaca*, los empleados –hombres y mujeres vestidos en trajes oscuros- caminan del mismo

modo; ordenados, callados, con el rostro muy serio, sin saludar ni voltear a ver a nadie más.

La puesta en escena refuerza la premisa de la historia. Por medio de planos generales en locaciones de arquitectura modernista a escala monumental, se expresa la vulnerabilidad de los seres humanos ante el entorno<sup>32</sup>. Las secuencias en el mar representan a la naturaleza como una fuerza muy poderosa, contribuyendo a expresar la vulnerabilidad humana. Cuando son niños, Vincent y su hermano Anton acostumbran competir nadando en el mar. Vincent –un niño débil y enfermizo- siempre resulta perdedor y crece con un complejo de inferioridad. Ya siendo jóvenes, un día deciden competir de nuevo. A la mitad de la carrera, Anton no puede más y comienza a ahogarse. Un plano general muestra a Vincent salvándolo de la inmensidad del mar y ese mismo día Vincent decide que es hora de probar suerte e irse de casa. El triunfo le otorga a Vincent la seguridad que necesitaba para tratar de cumplir sus sueños.

La propuesta visual de la película deja ver la preocupación por la limpieza en este mundo del futuro; se utilizan materiales pulcros y elegantes -como el acero inoxidable-, abundan los planos simétricos y los colores sobrios. Estos elementos están relacionados con la noción de mejoramiento del ser humano, a través de la tecno-ciencia. Se percibe una sensación de equilibrio y orden que dialoga con el nuevo modo de entender al humano, a partir de los avances en el estudio de

---

<sup>32</sup> Estos elementos estéticos están presentes en otras películas distópicas de ciencia ficción, como *Code 46* (Winterbottom, 2003).



lagenética (Stacey, 2010, p.7)<sup>33</sup>. Por ejemplo, la escalera en forma de doble hélice en la casa de Jerome es una clara referencia al símbolo del ADN.

Más allá del desenlace de la historia, la visión de la película es en apariencia pesimista. La sociedad del futuro imaginado seguirá regido por la discriminación, ya no de raza ni de género –como en la actualidad- sino como consecuencia del determinismo genético. A pesar de ello, no deja de ser también una utopía. Finalmente nos quedamos con la idea de que la ciencia será en algún momento efectiva para disminuir lo que consideramos como fallas en el ser humano. Los usos que le demos son independientes de ello. La ambivalencia del género utópico-distópico se hace presente, llamando nuestra atención hacia diferentes formas de enfrentar las polémicas posibilidades que ofrece el desarrollo biotecnológico en la actualidad.

El debate acerca de la ingeniería genética y la clonación estuvo muy presente en los medios de comunicación y el imaginario social a partir de mediados de los años noventa y hasta mediados de los dos mil, provocando esperanzas y temores con la llegada de lo que se proclamaba sería una “nueva era” (Stacey, 2010, p.11).

Por ejemplo, en 1996, -un año antes de estrenarse *Gattaca*-, nació la oveja Dolly en Escocia, lo cual fue un parteaguas en la biotecnología al ser la primera vez que se logró clonar a un mamífero a través de una célula adulta somática<sup>34</sup>. Los medios de comunicación prestaron mucha atención y se especuló acerca del

---

<sup>33</sup> Ver línea de tiempo 2. La película se estrenó en los noventa, que fue un periodo intenso para los avances en el campo de la genética.

<sup>34</sup> Ver línea de tiempo 2.

siguiente paso. Se cuestionó el sentido de estas investigaciones. Si habían logrado clonar a una oveja, ¿quién decía que no podrían hacer lo mismo con seres humanos? Al año siguiente en los Estados Unidos se prohibió el fondeo de proyectos encaminados a la clonación humana (Hellsten, 2008, p.23).

En 1998, también en Estados Unidos, Craig Venter fundó la empresa *Celera Corp.* con el propósito de acelerar el mapeo completo del código genético humano, que había empezado como un proyecto de carácter público, lanzado en 1990, también en E.U.A., llamado *Human Genome Project*. En el año 2000, ambos organismos –el público y el privado- anunciaron simultáneamente que el mapa del genoma humano estaba casi completo<sup>35</sup>. Las asociaciones entre estos avances y su sentido espiritual no tardaron en llegar. El presidente Clinton se refirió en una conferencia de prensa a ello:

Hoy estamos aprendiendo el lenguaje con el cuál Dios creó la vida. Estamos aún más asombrados de la complejidad, la belleza y la maravilla del regalo más divino y sagrado de Dios. Con este nuevo y profundo conocimiento, la humanidad está a punto de adquirir un inmenso nuevo poder para curar (citado en Hellsten, 2008, p.20)

Muchos de los discursos de aquella época hablaban del ADN como “la huella del destino”, “el secreto de la vida” y “un retrato de quién somos” (Stacey, 2001, p.5). Gracias al intenso debate que se generó en esa época, hoy en día estas nociones están visibles en el día a día, de las maneras más diversas (Stacey, 2010, pp.11-12).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Ver línea de tiempo 2. El descubrimiento del modelo de la doble hélice del ADN en 1953, por James Watson y Francis Crick fue el antecedente para estas investigaciones posteriores.

<sup>36</sup> Por ejemplo, en cuanto al término “genoma humano” y el símbolo de la doble espiral del ADN, hay muchas marcas comerciales que lo utilizan, además de campañas de todo tipo. Al usarlas, normalmente se

El campo de la ingeniería genética es considerado el máximo estadio del desarrollo de la biotecnología y también el más polémico. La preocupación radica en que sus posibles alcances desestabilizan cuestiones esenciales para el ser humano: la identidad, la salud, la igualdad, y la calidad de vida, por mencionar algunos (Fukuyama, 2003, p.140-141). Las posturas siguen negociándose en ámbitos de todo tipo –por ejemplo, el jurídico-<sup>37</sup>. La premisa ética de la película fue y sigue siendo provocadora. En ocasiones ha sido usada como ejemplo de advertencia bioética. Por ejemplo, en un artículo del año 2013, publicado en el periódico *El País*, se asocia *Gattaca* con casos de discriminación genética por parte de compañías aseguradoras en Estados Unidos (Ariza).

Para hablar en concreto de los avances en ingeniería genética fuera de la pantalla, pondré el ejemplo de la empresa neoyorquina *GenePeeks*<sup>38</sup>. Esta empresa, a partir del año 2014, ofrece a sus clientes pruebas de simulación genética para disminuir las probabilidades de enfermedad en sus futuros bebés. Estas pruebas analizan digitalmente mezclas de ADN de las potenciales madres, combinadas con los miles de donadores de varios bancos de esperma asociados. Lo anterior, con la finalidad de descartar malas combinaciones y así evitar unas seiscientas enfermedades congénitas.

---

hacen referencias a la innovación en el campo de la medicina. En México, *GenommaLab* es una de ellas. Página web de la empresa: <http://www.genommalab.com/es/index.html>

<sup>37</sup> Hay discusiones recientes en cuanto a la posibilidad de patentar genes. El artículo “Lo natural y lo artificial en la suprema corte de justicia de EUA” (González, S., 2013) explica el caso de los genes BRCA 1 y BRCA 2 en relación al juicio entre *MyriadGenetics Inc.* y la *Asociación de Patología Molecular* de EUA. Dichos genes están relacionados con el diagnóstico del cáncer de mama y ovario.

<sup>38</sup> Página web de la empresa: <http://www.genepeeks.com/>

Su fundadora, Anne Morris, da su opinión en una entrevista al periódico *Boston Globe*:

‘Estamos conscientes de que estamos entrando en un intenso debate, científica, ética y moralmente...Yo pienso acerca de ello en términos simples. Si podemos reducir el número de niños que tengan que enfrentar estas enfermedades, deberíamos hacerlo’ (en Johnson, 2013, párr.25).<sup>39</sup>

La inspiración para crear la empresa fue su hijo. Ella se embarazó con una donación de esperma, cuya carga genética combinada con la suya propició que su hijo naciera con una rara enfermedad, que hace que no pueda transformar ciertas grasas en azúcar.

Con diecisiete años de diferencia, la relación con la premisa principal de *Gattaca* es evidente. Métodos discursivamente cercanos a los que imaginó la película están disponibles en la actualidad. Estos desarrollos los están llevando a cabo personas con razones que no son fácilmente catalogables como benéficas o problemáticas, sobre todo al pensar en los siguientes pasos -por ejemplo, si eventualmente se aumentarían las condiciones evitables en los embriones o si cualquier pareja podría someterse a las pruebas y no sólo las mujeres que busquen una donación de esperma-. Estos desarrollos surgen en un imaginario social lleno de conceptos construidos a lo largo de mucho tiempo, con cargas simbólicas muy fuertes.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> La traducción es mía.

<sup>40</sup> El mejoramiento de la especie humana está fuertemente asociado a los principios de la eugenesia, inspirados en el darwinismo social. Dichas prácticas tuvieron su auge enmarcadas en la filosofía del nazismo.

El costo de las pruebas que ofrecerá *GenePeeks* será de USD 2,000. Como cualquier bien de lujo, no cualquier persona podrá pagarlo. Hoy en día, el desarrollo de la tecno-ciencia es parte de los sistemas políticos en los que vivimos:

La búsqueda de conocimiento y el desarrollo tecnológico están subordinados a la capitalización en bolsa o al aumento de los beneficios, al crecimiento del volumen de la empresa, en fin, a los objetivos típicos de la racionalidad empresarial. (Echeverría, 2005, p.13)

El sector privado es el que más interés ha tenido en este tipo de industria; la inversión en los desarrollos biotecnológicos tiene un papel sin precedentes en la actualidad que sin duda está relacionado con los intereses del mercado(Echeverría, 2005, p.11).<sup>41</sup>

La ciencia ficción explora este tipo de problemáticas, al evidenciar la posición vulnerable de los individuos frente a los sistemas sociopolíticos. En *Gattaca* no sólo el gobierno ejerce el control –representado con la policía- sino que el poder está muy presente en el ámbito privado; finalmente *Gattaca* es una empresa privada.

El enfoque fáustico de la tecno-ciencia se hace presente en la premisa de *Gattaca*. La reproducción asistida busca, en primera instancia, mejorar la especie humana y librarla de toda condición indeseable, traspasando la frontera de lo que consideramos *natural*. La tecno-ciencia también se convierte en un medio para producir individuos ideales, que se puedan desenvolver en una sociedad próspera: inteligentes, fuertes y bien parecidos. El control sobre los individuos se

---

<sup>41</sup> A partir de los años ochenta se reestructuró la política científica, sobre todo en EUA, con la administración de Reagan. Las investigaciones tecno-científicas, antes reservadas al sector público, comenzaron a desarrollarse desde el sector privado (Echeverría, 2005, p.10).

ejerce desde antes de su nacimiento, programando las condiciones deseadas en cada embrión para eventualmente mejorar a los individuos y a la sociedad.

El mejoramiento del ser humano también se representa en *A Clockwork Orange*, desde otro enfoque. En una escena, Alex –de catorce años- no quiere ir a la escuela y su mamá lo solapa. Mientras sus padres desayunan, el papá le pregunta a la mamá: “¿sabes a qué hora llegó anoche? -no, me tomé mis pastillas para dormir” dice ella, a lo que el papá responde ingenuo: “me pregunto a dónde exactamente va él a trabajar de noche”. La mamá contesta, igual de despreocupada: “más bien hace cosas aquí y allá... ayudando.” Después, Alex se queda solo en su casa y su “consejero post correctivo” va a verlo. El consejero sabe que la noche anterior Alex y sus amigos han cometido muchos delitos y lo amenaza con la cárcel: “Te advierto Alex, siendo como siempre he sido, el único en esta comunidad enfermiza y resentida que quiere salvarte de ti mismo”. Esta escena revela que ni la familia ni el sistema social en general, están siendo eficaces en el mantenimiento del orden social; no hay ningún obstáculo significativo para contener el ímpetu violento de un sector de la población - personificado en Alex-.

Alex es condenado a catorce años de cárcel. Como es de esperarse en una cárcel, el ambiente es por demás hostil:

Verdaderamente no había sido edificante estar en este hoyo infernal y zoológico humano durante dos años, siendo pateado por guardias brutales y conociendo criminales y perversos listos para gotear sobre un delicioso malchico como su narrador.

En este entorno, Alex por supuesto no ha sido reformado. Al contrario. Se refugia en la biblioteca y lee la biblia pero sólo para imaginarse a sí mismo como uno de

los romanos que azota a Jesús en el viacrucis. Su hipocresía hace que el sacerdote de la prisión crea que Alex genuinamente pretende reformarse. Alex le pregunta al sacerdote por el nuevo tratamiento “Ludovico”. Se rumora que es un innovador procedimiento científico que “cura a los criminales de sus instintos de maldad”, pretendiendo mejorar a las personas violentas. El sacerdote responde a Alex:

La pregunta es si esta técnica realmente hace o no a un hombre bueno. La bondad viene de adentro, se escoge. Cuando un hombre no puede escoger, deja de ser un hombre.

En esta historia, la libertad se vuelve a representar como un valor fundamental para los humanos, relacionándola con lo natural.

Alex en ese momento sólo piensa en salir de prisión, así que cuando el ministro del interior lo escoge como sujeto de experimento para el tratamiento, él está feliz. En esta secuencia se hacen evidentes los factores políticos en los que encuentran apoyo estas técnicas dentro de la trama de la película. El ministro del interior dice mientras inspecciona a los presos:

El gobierno no puede preocuparse más con teorías penológicas pasadas de moda. Necesitaremos las prisiones para ofensores políticos. Estos criminales comunes serán tratados con base curativa. Matando los reflejos criminales, es todo.

¿Es válido eliminar los impulsos violentos en los seres humanos a favor del bienestar social?, ¿Será posible mejorar la naturaleza humana en ese sentido?, ¿Qué consecuencias habría?

La problemática que planteó *A Clockwork Orange* es vigente. La castración química hoy en día es una realidad. En algunos países como EUA, Argentina y Australia, parte de las penas que cumplen los ofensores sexuales –sobre todo en

casos de pedofilia- es someterse a este tipo de tratamientos, ya sea obligatoriamente o como una opción para reducir las sentencias. Amnistía Internacional considera que este tipo de medidas son un agravio para los derechos humanos de los delincuentes y no aprueba las medidas (Madison, 2012, párr.11). En México se han propuesto iniciativas para la implementación de estos métodos que hasta el momento no han prosperado pero es un tema presente en el debate (Notimex, 2014,párr.9).<sup>42</sup>

En *A Clockwork Orange*, el caso de Alex tuvo mucho peso para la opinión pública. El restringir la libertad de consciencia de los individuos -sin importar que se tratara de criminales- generó indignación y las consecuencias políticas que trajo obligaron al gobierno a revertir el tratamiento. De nueva cuenta, por medio de medicamentos y nuevos métodos de terapia psiquiátrica, Alex volvió a ser quien era. Se entiende que seguramente continuó delinquiendo, ésta vez, protegido por el gobierno. Al final, la historia plantea que al tratar de eliminarlo indeseable de la condición humana –en este caso la violencia- se atenta contra la libertad y lanaturaleza.

En la ciencia ficción, comúnmente se representan los pecadosdel hombre; sucesos que atentan contra el bien de la Tierra, los animales, y la propia humanidad. Muchos de estos pecados son ambiciones, como el mejoramiento de la especie humana. Esta ansiedad en particular despierta mucha polémica porque incide en la naturalidad del ser humano.

---

<sup>42</sup> La diputada panista Karina Labastida, en entrevista para Notimex el 10 de junio de 2014, “consideró necesario reabrir el debate de la castración química contra violadores”, luego de decir que en México se calculan 120 mil casos de mujeres atacadas sexualmente cada año.



En el caso de *Gattaca*, al eliminar las condiciones humanas consideradas socialmente como no deseables, se eliminan muchas posibilidades azarosas en los individuos. La idea de que la diversidad trae consigo riqueza está muy arraigada y también es considerada parte de lo humano. El mejoramiento implica una alteración de este proceso natural y estas historias expresan el temor de que en ello se esfume parte fundamental de lo humano. Pareciera que el error está en tratar de mejorar la especie humana, cuando naturalmente es así, imperfecta. La esperanza que dejan estas historias es tratar de asimilar y aprender de las diferencias de los demás, enfrentando los obstáculos que las azarosas limitaciones humanas conlleven.

En *A Clockwork Orange*, la libertad de elección se ve coartada al incidir drásticamente en el actuar de las personas, a través de la tecno-ciencia. Aunque la violencia criminal es condenada socialmente, la intervención que plantea la película se representa como una amenaza a la naturalidad de los humanos, planteada como algo que hay que temer. Para esta historia, la esperanza radica únicamente en que los individuos decidan evitar la violencia por su propia cuenta – tal vez con ayuda de la religión –.

Como ya he empezado a dejar ver, dentro de este ímpetu de mejorarse encierra otra ambición: el control. En la siguiente sección analizaré las películas enfocándome en las maneras en que el supuesto mejoramiento humano es buscado a través del control, ejercido desde el poder.

### 3.1.1 El control

Con la modernidad surgió una urgente necesidad de que las personas se apropiaran de libertad de razonamiento y de conciencia para poder ejercer una postura crítica (Olivares & Meza, 2013, p.28). Si partimos del supuesto ideal de que la democracia pretende el bienestar social, ¿qué pasa cuando los sistemas democráticos se convierten en totalitarios?

En algunas historias distópicas –como *Fahrenheit 451*- se plantean mundos en donde la libertad de conciencia es coartada por las instituciones. Nada se cuestiona y la participación ciudadana se ve reducida a la obediencia. Sin debate, pluralidad, ni nuevas ideas, una comodidad asfixiante se instauro. Los personajes en *Fahrenheit 451* aparecen como muertos en vida; cascarones vacíos con personalidades superficiales. Es bajo esta situación que Guy Montag -el protagonista- se distingue del resto por actuar diferente. A través de la lectura adquiere conciencia propia y lleva sus actos hasta las últimas consecuencias.

La historia nos ha mostrado que una de las primeras cosas que se controla cuando se pretende ejercer hegemonía en una sociedad, es la información -incluyendo el periodismo y la industria cultural-. Ray Bradbury reconoció que parte de su inspiración al escribir *Fahrenheit 451* fueron hechos históricos, como

la quemada de libros del nazismo en 1933<sup>43</sup> y la caza de brujas de Salem durante 1692 y 1693<sup>44</sup> (2005, pp. 196-197).

Bradbury sabía que la libertad de conciencia depende en gran medida de contar con información suficiente y de calidad, para entender el entorno. En la actualidad hay una enorme cantidad de información disponible a todas horas. Toda esta información está siempre mediada. Sin los medios de comunicación, en todas sus variantes, para cada individuo sería imposible enterarse de lo que pasa fuera de nuestro ambiente inmediato, al menos con la eficiencia a la que estamos acostumbrados desde hace algún tiempo.

Independientemente del acceso a la información, la mediación que ejercen los canales informativos puede tener –y tiene– intereses particulares. Ya desde la escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer advertían los peligros de que la tecnología –incluidos los medios de comunicación– estén al servicio de intereses políticos, mezclados con el poder comercial:

La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma. Automóviles y films mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos niveladores repercuten sobre la injusticia misma a la que servían. (Horkheimer & Adorno, 1944, p.1)

La “sociedad alienada” que preocupaba a estos autores es llevada al extremo en *Fahrenheit 451*. En la casa de Montag, una pantalla gigante empotrada en

---

<sup>43</sup>Ver línea de tiempo 2. El nacionalsocialismo organizó campañas para censurar a autores considerados “anti-alemanes” (en general autores judíos, comunistas o pacifistas), culminando con la quema de libros del 10 de mayo de 1933 en la Opernplatz de Berlín. Asociaciones estudiantiles identificadas con el nacionalsocialismo replicaron la quema en universidades de varias ciudades de Alemania.

<sup>44</sup>Ver línea de tiempo 1. La caza de brujas de Salem se refiere a aprisionamientos y juicios que tuvieron lugar en algunos condados de Massachusetts –entre ellos Salem– en EUA, durante 1692 y 1693. Se detuvieron a personas acusadas de brujería y contactos demoníacos y algunas incluso fueron a juicio. Se presume que estas acusaciones no tenían fundamento y se basaban en rumores, influenciados por el fanatismo puritano de la época en esa región.

laparedde la sala transmite las veinticuatro horas del día contenidos absurdamente superficiales. Los conductores de los programas son conocidos como “primos”, dejando clara la fuerza del vínculo emocional que se crea con los espectadores. Linda –la esposa de Montag- pasa día tras día frente a la pantalla y no puede esperar a que Montag le compre otra: “dicen que cuando tienes dos pantallas es como si tu familia estuviera en tu propia sala”.

En la película, la industria cultural está perfectamente alineada con el sistema político, coartando la libertad de conciencia de las personas por medio del control de la información. Linda quisiera que su vida fuera parte de esos programas, de no tener que separar la realidad de la pantalla:

El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los films. El film [...] no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta [...] La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos [...] Los productos mismos paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva.

(Horkheimer & Adorno, 1944, p. 4)

En una escena, Linda incluso participa interactivamente en un programa de “teatro familiar”, dando su opinión acerca de la manera de acomodar a unos invitados en una casa. Ella se pone nerviosa y no contesta nada pero los actores la reconfortan: “Linda, ¡eres fantástica!”. Y Linda se siente como en un sueño hecho realidad.

La manera en que se integra la vida de los personajes a las propuestas de los medios de comunicación que se representan en la película me recuerdan a los *reality shows* en la actualidad. En ellos, no sólo se transmite la “vida real” –o se pretende que sea vista como tal- sino que se incentiva la participación del público.

Hay una intención de que los espectadores establezcan vínculos emocionales con los protagonistas, en algunos de casos incluso sometiendo a votaciones los concursos que ahí se organizan.<sup>45</sup>

El personaje de Linda es una mujer incapaz de razonar por sí misma, obediente de las reglas de la sociedad y sin ningún interés más que ser hermosa, comprar cosas y estar cómoda. Una ciudadana modelo. Como nos recuerda el Informe McBride: “la forma como están organizadas las comunicaciones en una sociedad democrática es una decisión política que refleja los valores de un sistema social dado” (1993, p.45). La formación de Linda ha sido lograda no sólo a través de las normas sociales y las leyes; los medios de comunicación del mundo imaginado por Bradbury han tenido un papel importante.

El discurso oficial de la sociedad de *Fahrenheit 451* lo encontramos en todas partes a lo largo de la película: en el gobierno y en los medios pero también en los productos, en el trabajo y en las personas. Según Judith Godoy, la aportación más interesante de la propuesta de Michel Foucault es que: “el poder no radica en un soberano, sino en una relación de fuerzas que se ejercen con mayor o menor intensidad a través del discurso” (Godoy, 2013. p. 32). En la película, el discurso político de represión se mueve en una red de relaciones cuyos nodos son imposibles de aislar, que van desde el gobierno hasta el ámbito doméstico. La película sitúa nuestra atención en el enorme poder que éste discurso adquiere.

Linda encuentra el goce en la pantalla de televisión, aunque naturalmente tiene momentos de duda en los que peligrosamente, piensa de más. Se angustia,

---

<sup>45</sup> Ejemplos de este tipo de *dereality shows* transmitidos en México en tiempos recientes son *Big Brother* (Televisa-Endemol), *American Idol* (Fox Broadcasting Company) y *La Academia* (Televisión Azteca).

no le encuentra sentido a su vida y sufre. Es entonces cuando se droga con sedantes para poder olvidar. A veces se excede en la dosis y es entonces cuando un par de técnicos tienen que acudir a su casa a lavarle la sangre. Para la sorpresa de Montag, son técnicos -no doctores- ya que es un procedimiento muy común y rutinario, nada grave. Linda se acuesta al día siguiente, se coloca sus audífonos en los oídos y se duerme arrullada por la “prima” en turno.

Es relevante la constante presencia de las drogas en las historias distópicas. Las pastillas de colores de *Fahrenheit 451*, el “soma” de *Un mundo feliz* y el alcohol en *Gattaca* y en *Children of Men*, son utilizadas como medio de evasión. Los protagonistas se refugian en ellas para olvidar el mundo en el que viven. Pareciera que al evadir la realidad, también evaden la responsabilidad que implica el ser humano, incluida la libertad.

El discurso represor de *Fahrenheit 451* ha permeado de tal manera en los individuos que Linda ni siquiera está consciente de que no es libre. A través del control de la información, la libertad de conciencia se bloquea, llevándose consigo a la libertad de elección y de expresión. Aunado a ello, el sistema es tan eficaz que Linda no tiene nada que elegir y nada que decir. Segura de que es por su propio bien, sigue la consigna que el jefe de bomberos predica: “la única manera de ser felices es si todos somos iguales”.

No todos tienen la suerte de Linda. Montag no puede callar esas voces que ha empezado a escuchar a través de los libros. El día en que decide renunciar a su trabajo de bombero, su jefe le pide ayuda con un último servicio. Cuando el camión llega a su propia casa, él se da cuenta de que lo han descubierto y que es Linda quien lo ha denunciado. El poder del discurso se ha infiltrado hasta el ámbito

doméstico.

El día que Linda descubrió leyendo a Montag, él le dijo: “estos libros son mi familia”. El leía *David Copperfield*, de Charles Dickens. En *Fahrenheit 451* aparecen en escena muchos libros. No son libros genéricos, tienen nombre y autor, aportando fuerza y realismo al argumento, al mismo tiempo que Bradbury –y Truffaut- homenajean a los autores. En medio del incendio, en el que las tomas enfocan como se queman uno a uno los libros que Montag atesoraba, él se deja llevar por un arrebatado de violencia, quema vivo a su jefe y sale huyendo de la ciudad.

La reflexión se completa cuando Montag se integra a una comunidad de la que Clarisse, su amiga adolescente, ya le había contado. Unas cuantas personas viven aisladas, en medio del bosque; no resistieron seguir inmersos en el discurso y lo cuestionan. Cada uno ha aprendido de memoria un libro. La represión del gobierno no puede censurar estas historias y ellos recuperan su libertad de conciencia; los libros son representados como estandartes de la libertad. En un sistema represivo, hacer grietas –en apariencia pequeñas- en el sistema, probablemente sea la única forma de contribuir al cambio.

Montag encontró una manera de resistirse al discurso paralizante que a fuerza de repetición -de contar una sola versión de la vida- mantiene a las personas en un estado de ignorancia indignante que le es útil al poder, ya que mantiene funcionando sin complicaciones al engranaje social. La película plantea que lo que descubrió Montag en los libros fueron diferentes historias que le dieron sentido a su existencia y le devolvieron parte esencial de su naturaleza humana. Despertó de la alienación y ejerció su derecho a la libertad de conciencia.

En *A Clockwork Orange*, se cuestionan los límites entre el control de la violencia y la violencia del control. En la película hay varios elementos estéticos que refuerzan el tema de la violencia en el argumento, como es el uso de un *slang* para los diálogos de Alex y su pandilla –o “drugs”-, así como la presencia de música clásica con nuevas interpretaciones. Uniformados con overoles blancos y sombreros negros, en la primera escena vemos a Alex y sus tres amigos drogándose en un “bar lácteo” –lleno de decorados misóginos- con sustancias que los incentivan a cometer actos de violencia cruda y despiadada.

Para entender la problemática que plantea la historia, es necesario conocer algunas escenas, que enseguida describo. Después de golpear a un indigente hasta dejarlo tirado y pelearse con una pandilla enemiga, Alex y sus “drugs” manejan un auto a toda velocidad para llegar a una lujosa casa internada en un bosque, en la que viven un escritor y su esposa. Alex los engaña para que abran la puerta y en cuanto logran entrar, empiezan a ultrajar a la pareja. Al ritmo de la canción “Singing in The Rain” (Freed, A. & Brown, N., 1972), Alex le arranca la ropa a la mujer, para después violarla. Al escritor -que tiene que soportar ver cómo lastiman a su esposa- lo dejan inmovilizado y lo amordazan.

Alex es el líder de su pandilla y siempre está abusando de sus “drugs”, tratándolos violentamente, lo que le trae consecuencias. En su siguiente crimen, él entra por la ventana a la casa de una mujer mientras sus tres amigos esperan afuera. La señora se defiende pero al final Alex le tira encima una pesada escultura –en forma de pene- y la mata. Al escuchar las sirenas de la policía, él intenta escapar pero es demasiado tarde. Georgie –uno de sus amigos- le revienta una botella en la cara al salir de la casa y todos huyen, traicionándolo.



Después de que Alex es encarcelado y logra que lo elijan para ser sometido al nuevo tratamiento “Ludovico”, es trasladado a un instituto médico. Ahí le inyectan una droga para después forzarlo a ver escenas de películas cada vez más violentas. Mientras transcurre la famosa escena en la que le colocan pinzas metálicas en los ojos para que los mantenga abiertos, él narra cómo el condicionamiento empieza a funcionar y cada vez se siente peor físicamente, con náuseas y un dolor que lo hace pensar en el suicidio.

Durante los siguientes dos días el tratamiento continúa. Mientras proyectan las cintas en un teatro vacío, los psiquiatras ponen de fondo música clásica; el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, que tanto disfrutaba escuchar Alex. Ahora, como parte accidental del condicionamiento, Alex no soportará escucharla de nuevo, pues la asociación le provoca terror y malestar<sup>46</sup>. El tratamiento resulta efectivo y Alex, curado de todo impulso violento, es liberado.

Al regresar a su casa, encuentra a sus padres en la sala junto con Joe, un huésped que renta su cuarto y que sus padres prácticamente han adoptado como el hijo ideal que Alex no pudo ser. Cada quien lee un periódico distinto pero todos traen la noticia de la liberación de Alex como primera plana. Sus padres le dicen que ya no hay lugar para que él se quede en la casa. La mamá llora pero no hace nada por detenerlo y él se va.

---

<sup>46</sup>En una lógica similar, en la película distópica de ciencia ficción *Code 46* (Winterbottom, 2003), se condiciona a la protagonista a través de métodos tecno-científicos para sentir malestar físico y náuseas al intentar tener sexo con William. Esto, debido a que el uso excesivo de técnicas de reproducción asistida ha provocado que sea muy común encontrar personas con un código genético muy cercano al propio, como es el caso de María y William. La reproducción entre estas personas no es deseable y el “código 46” es una ley que la prohíbe.

Después de que sus ex “drugs” –ahora policías- casi lo ahogan en una pileta, llega a rastras a la misma casa del escritor que había asaltado antes, sin darse cuenta. Cuando entra pidiendo ayuda el escritor no lo reconoce porque, como lo aclara la voz en *off* de Alex, el día del asalto llevaba una máscara. De lo que sí se da cuenta el escritor es que es el muchacho que las noticias han hecho famoso.

El escritor -un intelectual subversivo- piensa en utilizar al muchacho para cuestionar la ética de los métodos utilizados por el gobierno. Quiere enfrentar al sistema, defendiendo la libertad individual. Es hasta el momento en que Alex canta la misma canción -“Singing in The Rain”- cuando el escritor se da cuenta de quién es el muchacho y es entonces cuando la sed de venganza hace que olvide sus planes anteriores. Su mujer terminó muerta como consecuencia del ultraje de Alex y sus “drugs”.

Paradójicamente, cuando la violencia de Alex le afectó personalmente al escritor, sus cuestionamientos éticos pasaron a segundo término. Esta premisa me parece una de las principales problematizaciones que plantea la película. Las intenciones ideológicas y en último término, las convicciones personales, son representadas como vulnerables cuando hay factores que afectan en lo más íntimo a las personas.

Si al escritor no le hubieran afectado en tal grado los delitos cometidos por Alex y sus amigos, hubiera estado dispuesto a defender la libertad de conciencia del muchacho y de cuestionar la violencia del control al que fue sometido. La vulnerabilidad de nuestra condición humana es puesta en evidencia, mostrando la complejidad de los valores éticos.

Si el escritor –y en su momento el sacerdote de la prisión- exigíanla libertad de conciencia, aun cuando la causa de coartarla fuera en aras de un beneficio social, esta secuencia destruye esta visión simplista y problematiza los límites de los valores éticos. El escritor ejecuta su venganza encerrando a Alex, obligándolo a escuchar el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven. La tortura es insoportable y Alex se intenta suicidar tirándose de la ventana pero no lo logra y termina en un hospital enyesado de pies a cabeza.

En la secuencia final, los psiquiatras revierten el efecto de condicionamiento en Alex, otra vez, por motivos políticos. Mientras entran los reporteros a tomar fotografías del ministro abrazado de Alex, él cierra los ojos e imagina una orgía. Su voz en *off* dice en una última línea: “de verdad que estaba curado”. Su rostro delata el cinismo de antes.

El final de la película que decidió Kubrick fue doloroso para el autor de la novela, Anthony Burgess, quien en un último capítulo, inexistente en la película, daba un sentido diferente a la historia. En la edición británica del libro, Alex terminaba reformándose por completo y reintegrándose como un ciudadano de bien a la sociedad. Burgess dice en un prólogo de la novela, escrito en 1986:

Mi joven rufián siente de pronto, como una revelación, la necesidad de hacer algo en la vida, casarse, engendrar hijos [...] Es con una especie de vergüenza que este joven que está creciendo mira ese pasado de destrucción. Desea un futuro distinto (p.11).

Pero la edición estadounidense que llegó a manos de Kubrick no incluía ese último capítulo y aun al saber que existía un final diferente, nunca consideró integrarlo a su película (Parra, 2012, párr.10). Esto me parece relevante ya que el

desesperanzador final es en gran parte lo que la hace escalofriante. Al dar mayor importancia a la libertad de conciencia que al bienestar social, no sólo se problematizan los límites del poder sino se hace patente el papel preponderante de la libertad en la percepción de la naturaleza humana y de las ansiedades que causa su alteración.

La amenaza a la libertad es un temor muy arraigado en las distopías de la ciencia ficción. En ellas se representa la ambición de los más poderosos, al tratar de controlar a los individuos para buscar intereses particulares. Uno de los métodos de control que se representa con frecuencia es la manipulación de la información, principalmente a través de los medios de comunicación, como se puede ver en el análisis de *Fahrenheit 451* y también -de modo más sutil- en *A Clockwork Orange*.

En *A Clockwork Orange* se dispone de métodos tecno-científicos que tienen la intención de eliminar condiciones indeseables del humano –como la violencia extrema- y por ende inciden directamente en la naturaleza humana. Esto se representa como una alteración que hay que evitar.

Las consecuencias del control excesivo que ejercen los más poderosos, desatan temores profundos en el imaginario social. La libertad en todas sus modalidades –incluyendo la libertad de conciencia- no sólo es considerada un derecho sino parte fundamental de la naturaleza humana. Es un tema polémico y vigente en la actualidad.

En estas historias se reflejan también algunas esperanzas depositadas en la humanidad. Parece que siempre habrá individuos que sean capaces de advertir las intenciones del control ejercido sobre la sociedad y que se resistan –aunque

sea de maneras modestas-. Estas pequeñas comunidades, como la que aparece en *Fahrenheit 451* o como la faceta ética del escritor en *A Clockwork Orange*, representan la esperanza de un futuro distinto, libre del control excesivo.

### 3.1.2 El castigo del sinsentido

Los humanos, como seres sociales, intrínsecamente tendemos a pensar que algo de nosotros mismos hará alguna diferencia en el futuro; es uno de los sentidos que le otorgamos a nuestras vidas, relacionado con la perpetuación del humano como especie. Algunas distopías de la ciencia ficción exploran qué pasa cuando esta noción se ve amenazada, sobre todo en escenarios apocalípticos. En *Children of Men* representan posibles reacciones -individuales y a nivel social- referidas a este sinsentido, que nos hablan de aspectos fundamentales de la naturaleza humana y que son visibles únicamente en condiciones extremas.<sup>47</sup>

En *Children of Men* hay diversos elementos que representan la infertilidad como un castigo de Dios. Con el pretexto de un chiste, Jasper -el único amigo de Theo- dice en una escena en su casa: “algunos dicen que es por experimentos genéticos, rayos gama, contaminación, lo mismo de siempre”. Tanto en la película como en la novela, se plantea que las investigaciones científicas no han logrado resolver las causas de la infertilidad, pero éstas son sutilmente sugeridas. En la novela, el narrador –Theo- nos dice que lo más exasperante de la infertilidad no es el no haber encontrado la cura sino no saber las causas que la

---

<sup>47</sup> Otros ejemplos de películas que plantean el fin de la humanidad son *I am Legend* (Lawrence, 2007), *Melancholia* (Von Trier, 2011) y *2012* (Emmerich, 2012), en las cuáles se representan las implicaciones que tendría en los personajes la clausura del sentido de la vida, ante la inminente catástrofe del fin del mundo.

provocaron (James, 1992, p.14). Esta distinción refuerza la importancia de la culpa en la historia.

Los usos de la tecno-ciencia y en general el discurso capitalista del progreso, son herramientas necesarias para cumplir algunos deseos latentes en los humanos, sobre todo en los más poderosos. En muchas películas de ciencia ficción, estos deseos de control son representados como indebidos, en el sentido de la tradición fáustica. En *Children of Men* son tratados como pecados. Se asocian a éstos la ambición y el egoísmo, que llevan a cometer injusticias de todo tipo, algunas de ellas explícitamente planteadas en la película.

Una de estas injusticias es el trato que se les da a los inmigrantes. El tema de la inmigración es apenas abordado en la novela de P.D. James, mientras que en la película es una de las principales referencias que se hace en cuanto a la problemática político-social que sacude a la Inglaterra del futuro – y al mundo en la actualidad-. El contexto en el que surgió la película, dirigida por el mexicano Alfonso Cuarón, es crucial. La política migratoria entre México y E.U.A. está, desde hace algún tiempo, muy presente en el imaginario social de ambos países. La película, estrenada en 2006, reflexiona en torno a la injusticia con que son tratados los inmigrantes y a su criminalización. La problemática es universal y como tal se plantea en la película.

En la película se plantea que Inglaterra es -dentro de la putrefacción generalizada del planeta- el mejor país para vivir, por lo que muchos inmigrantes del resto del mundo llegan ahí; muchos de ellos, de manera ilegal. En varias escenas se muestra explícitamente el maltrato, la tortura e incluso las matanzas que la policía británica comete contra ellos.

Como he dicho, se muestra un mundo plagado de discriminación, injusticias y tratos inhumanos. En la estación de tren en dónde Jasper va a recoger a Theo, hay jaulas en las cuáles la policía tiene capturados a inmigrantes –también llamados *fuggies*- de muchas nacionalidades, esperando ser transportados a campos de refugiados. En las escenas de *Bexhill* -el campo al cuál Kee y Theo tienen que entrar para abordar el barco *Tomorrow*-se muestran las pésimas condiciones en que viven los *fuggies* capturados. Algunas escenas tienen referencias a los campos de concentración nazis; por ejemplo, en la escena en que los protagonistas ingresan al campo, vemos desde el camión a varios hombres mayores siendo humillados para luego ser fusilados por militares. Al final, apilan sus cadáveres en el suelo.

En *Children of Men*, la presencia de la religión cristiana es explícita. Además, también aparecen varias sectas. La historia y el discurso narrativo plantean que las sectas religiosas surgen desde la desesperación. Sus seguidores tratan de encontrar algún consuelo ante el sinsentido de sus vidas. En palabras de Louis Roger, “si el espíritu humano requiere una explicación, es a propósito de la muerte y el sufrimiento, considerados indignantes. Ése es el origen de las religiones” (Roger, 1984, pp. 9-10). El deteriorado mundo que plantea la película es visto como el castigo que la humanidad se merece, cuestionando el derecho a trascender como especie.

Theo le explica a Jasper que su última novia se convirtió a la secta de “Los Arrepentidos” –una de las muchas sectas que han surgido-. Cuando Theo hace el trayecto en automóvil para visitar a Nigel, a través de un plano secuencia vemos a miembros de esta secta manifestándose en la calle. Una de las muchas pancartas

pone: “La infertilidad es el castigo de Dios”, mientras el líder, en medio del caos vial, grita en el altavoz: “¡Terremotos y contaminación!, ¡Enfermedades y hambruna!, ¡Nuestros pecados han provocado la ira de Dios y Él nos ha quitado su regalo más valioso!”. La cámara gira y enfoca el rostro desesperado de Theo, aislado en el coche.

Es claro que en el mundo de *Children of Men*, el progreso y el bienestar prometidos por la modernidad se siguen alejando y los habitantes están seguros de que nunca llegará. Ni para ellos ni para las siguientes generaciones; no habrá siguientes generaciones. La infertilidad termina por clausurar por completo la esperanza, que ya estaba minada con las terribles condiciones de vida.

El vacío que provoca la intrascendencia se explora más profundamente en la novela, en la que se describen escenas en que las personas –sobre todo mujeres- pasean a sus muñecas de porcelana en carriolas. En otros pasajes de la novela, Theo explica cómo algunos sacerdotes han accedido a bautizar a los gatos de parejas que los cuidan como si fueran bebés. La infertilidad materializa el sinsentido que provoca la intrascendencia.

El personaje de Theo personifica la desolación del mundo, sobre todo en la primera parte de la película. Alcohólico, sin interés por su trabajo y con el recuerdo constante de su hijo muerto, está decepcionado de las personas y de la sociedad. Su caracterización corresponde con ello; su atuendo y su rostro parecen descuidados, camina encorvado y se le ve abatido. Su actitud es cínica y su personalidad gris.

A partir de que Theo es convencido por el grupo activista “Los Peces” - liderado por su exesposa Julianne - para conseguirle papeles de tránsito a Kee, las



circunstancias lo llevan a tomar decisiones que hacen que encuentre un objetivo concreto a su vida. Su misión, de manera simbólica, es también el deseo de muchos; la salvación del bebé de Kee representa la esperanza de recuperar uno de los sentidos fundamentales de la vida. Las nuevas generaciones aprenderán del apocalipsis y rescatarán la trascendencia que les había sido arrebatada, a través de la perpetuación de la especie.

En algunas historias distópicas de ciencia ficción, la trascendencia también está depositada en las obras de arte y los bienes culturales. En *Children of Men*, El “Arca de las Artes” es una reserva que protege a las personas más ricas y poderosas de todo el mundo y resguarda la producción cultural de la humanidad<sup>48</sup>. Nigel, el primo de Theo, a quien no ha visto en años, es el guardián de este lugar. Theo debe convencerlo de que le ayude a conseguir papeles de tránsito para que Kee pueda salir de Inglaterra y tenga a su bebé sin riesgos.

Theo visita a Nigel en este palacio, que se encuentra protegido en medio del caos en que se ha convertido Londres. Durante el viaje que hace Theo en automóvil, la cámara nos muestra, desde el punto de vista de Theo, el contraste entre la desolación de la ciudad y la opulencia que se vive dentro del palacio. Vemos jardines preciosos, una guardia montada, gente vestida elegantemente, una banda de guerra ensayando, una mujer paseando a un *puddle* gigante y un hombre árabe paseando a su camello. Los más poderosos parecen no sufrir la intrascendencia, sino que le encuentran otros sentidos a sus vidas, como el

---

<sup>48</sup>En otras películas con escenarios apocalípticos, como *2012* (Emmerich, 2012), se plantea de manera similar el resguardo y salvación de los bienes culturales, otorgándoles gran relevancia.

hedonismo<sup>49</sup>. Theo percibe lo absurdo de su mundo; un *close-up* nos muestra su gesto de desaprobación.

Nigel recibe a Theo en su lujosa mansión diciendo: “no pude salvar *La Pietà*, la destruyeron antes de que llegáramos”, refiriéndose a un ataque terrorista en Madrid. Mientras ellos cenan en un elegante comedor, podemos admirar *Guernica*, colgado en la pared, mientras Nigel sigue hablando: “rescatamos a *Las Meninas* y unos Velázquez más... pero sólo dos Goyas. Lo de Madrid fue un verdadero golpe al arte”. Theo, irónico, responde: “ya no digamos a la gente.” El contraste de las visiones de Theo y su primo Nigel evidencian formas de trascendencia; para Nigel –y para la élite– la posibilidad de salvar las obras de arte, como recipiente de la sensibilidad humana, aporta algún sentido a sus vidas. Theo encuentra esto absurdo. Ambos están de espaldas mirando a través de un gran ventanal de la mansión, cuando Theo dice: “en 100 años no habrá nadie que pueda ver esto, ¿qué te hace seguir?” Nigel no duda al contestar: “nada más no pienso en eso”.

En cada obra de arte que se resguarda, están colapsados muchos elementos; situaciones políticas, tragedias, ideologías y concepciones únicas del mundo, en una época y lugar específicos. Sin ese contexto su significado está fuera de lugar (Žižek, 2006). En “El Arca de las Artes” vemos las obras de arte descontextualizadas y la síntesis que encierra cada una se hace más evidente. Al mismo tiempo, al situarse en un entorno distinto, se les otorga otro significado. La (re)significación de la que habla Bazin se hace presente:

---

<sup>49</sup>En la novela, el hedonismo como sentido de vida es explorado más ampliamente que en la película. Por ejemplo, se plantea que la pornografía y otros placeres sensuales –como los *spas* subsidiados por el Estado (James, 1992, p.16), en un intento por proporcionar algún sentido a la vida de las personas.

La paradoja [del film sobre pintura] consiste en utilizar una obra ya totalmente constituida y que se basta a sí misma. Pero es precisamente porque realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre aquella una nueva luz (Bazin, 1996, p.116).

La escena activa otros elementos que giran alrededor de las obras de arte. A la unidad compleja conformada por cada obra se le suma el universo diegético planteado en la cinta. Los conflictos sociales se representan en forma alegórica en la composición de esta escena, incluso llegando a la modificación material para ilustrar estos nuevos elementos, con la prótesis metálica en la pantorrilla de *El David*.

En *Children of Men*, el tratamiento que se le da a las obras de arte contribuye a la visión crítica de la sociedad. Por ejemplo, con la presencia de *Guernica* se revela una contradicción. La inspiración de esa pintura fue una barbarie cometida contra la humanidad. El escenario imaginado es también de barbarie pero la obra es valorada como lo que es: una pieza de arte en sí misma, de un gran maestro. Es con cinismo que esta obra es protegida por el mismo poder, provocador de injusticias. Parece que la humanidad no aprendió del horror que inspiró a Picasso y el significado de la pintura se representa burlado.

*Children of Men* se vale de elementos estéticos que son parte fundamental del discurso narrativo. Sus largos planos secuencia nos adentran en la historia como si fuéramos un personaje más. La unidad de la película también se logra con elementos del código realista. En la escena más violenta, en la que se enfrentan el Estado y la resistencia en el campo de refugiados, se evidencia la ambigüedad entre el estilo documental y la ficción (Nichols, 1997). Unas gotas de sangre en el lente son un elemento del código documental, evidenciando la presencia y el

registro de la cámara en tiempo real, aportando realismo a la ficción. Al mismo tiempo, esas gotas de sangre son el recordatorio de que estamos ante un texto de ficción, que no deja de ser reflexivo. Para cuando llega esa escena –hacia el final de la película- estamos tan adentrados en la historia que ya no hay marcha atrás.

La música es otro elemento estético importante en algunas escenas, por ejemplo, el antes descrito trayecto en automóvil de Theo hacia el “Arca de las Artes”. En cuanto empieza la secuencia escuchamos los primeros acordes de la canción *The court of the Crimson King* (King Crimson, 2006), mientras la cámara avanza hacia el frente en un *travelling* desde el punto de vista del piloto. La música en esta escena es extradiegética y aporta mucha fuerza a la toma. Sobre el sonido de la canción escuchamos ruidos violentos; golpes en el coche, voces que condenan y la consigna del líder de una secta religiosa. El tono de la música es más alto y da una sensación de separación y protección del exterior.

Cuando Theo por fin entra en la casa de Nigel, la canción continúa pero con un tono de menor calidad; la música pasa de ser extra diegética a ser diegética. Nigel sostiene en la mano un reproductor de música mientras escuchamos la letra, con claras referencias al poder:

The keeper of the city keys / Put shutters on the dreams / I wait outside the pilgrim's door / With insufficient schemes / The black queen chants / The funeral march / The cracked brass bells will ring / To summon back the fire witch / To the court of the crimson king. (King Crimson, 2006)

El volumen de la música va aumentando mientras Theo se acerca caminando hacia Nigel, pues es él quién va cargando el reproductor. La unidad que el trabajo sonoro logra nos adentra de una manera muy sutil en la ficción.

Sumido en sus reflexiones, la letra pareció hablarle a Theode un mundo cada vez más incomprensible y absurdo: “En el cine sonoro, la música resuena fácilmente como voz que se eleva allá donde no alcanzan las palabras, o bien como grito interior contenido” (Chion, 1997, p.283). En esa secuencia, Theode es ajeno al caos del mundo y al cinismo del poder. La música lo envuelve en sus emociones y al mismo tiempo le habla de la hostilidad del exterior.

El problema del sinsentido se representa de distintas formas en las distopías de la ciencia ficción. En *Fahrenheit 451* también se percibe esta falta de sentido en la vida del protagonista, Guy Montag. En la primera parte de la película, Clarisse lo incita a buscar algo más. De manera similar a Theode el protagonista de *Children of Men* no hay nada que Montag haga en su vida diaria que le signifique algo realmente valioso a alguien, ni siquiera a él mismo y mucho menos para la posteridad.

El melancólico Montag encuentra en los libros un sentido a su vida. Éstos le hablan de la complejidad del ser humano, enriqueciendo su existencia—hasta entonces muy pobre—. El profundo significado, depositado en los libros, está también presente al final de la historia. En el grupo de exiliados al que llega Montag, cada persona aprende un libro de memoria, como una forma de resistirse a la represión del sistema. Mientras los vemos deambular por el bosque, repitiendo frases de las principales obras de la literatura universal, uno de ellos dice:

Un día nos llamarán de uno en uno a recitar lo que aprendimos y volverán a imprimir los libros. Y cuando llegue la siguiente era de oscuridad, nuestros descendientes harán como hemos hecho nosotros.

A través de la trascendencia, depositada en las futuras generaciones, estas

personas dotan de sentido sus vidas.

En *Fahrenheit 451*, los libros son representados como obras de arte que hay que proteger a toda costa. En contraste con el "Arca de las Artes" de *Children of Men*, esta pequeña comunidad, que salvaguarda el acervo cultural de la humanidad, no surge desde el poder sino desde la resistencia. Esta diferencia es lo que hace que en *Children of Men* se perciba en ello un tono absurdo y cínico. En contraste, en *Fahrenheit 451*, el resguardo de las obras culturales está relacionado con la dignidad y la libertad de las personas.

De cualquier forma, ambas historias le dan a las obras culturales un lugar primordial. Su aseguramiento para la posteridad es una forma de trascendencia que, de distintas formas, otorga objetivos a los personajes, en escenarios en donde es difícil encontrarle algún sentido a la vida.

Las historias de ciencia ficción distópicas y apocalípticas representan el sinsentido como un castigo que hay que temer y que está relacionado con las fallas que ha tenido la humanidad. Tanto en *Children of Men* como en *Fahrenheit 451*, los personajes principales, como reflejo de la sociedad, sienten un vacío en sus vidas, que a lo largo de las historias tratan de llenar. En ambos casos, la trascendencia juega un papel muy importante, ya sea con la posteridad de la especie humana o con la salvaguarda de bienes culturales. El temor del sinsentido, de vivir vidas vacías e inútiles, se compensa con la esperanza del futuro, que brinda la trascendencia.

#### **4. Conclusiones**

Las historias distópicas de ciencia ficción siempre se refieren críticamente a la realidad. Con posibilidades únicas de expresión, juegan con distintos aspectos de la misma, retando a lectores y espectadores, enfrentándolos al *shock* que implica lo desconocido. Sus autores pueden o no tener un ímpetu científico; lo crucial es la

intención racional al imaginar reacciones humanas en mundos distintos. La ciencia ficción, lejos de considerarse un género de entretenimiento frívolo (Salabert, 2005, p.16), merece ser estudiada seriamente. Al problematizar los usos tecnológicos, lanza preguntas importantes acerca del significado de ser humano; de los temores y esperanzas que nos obsesionan.

En cuanto a los orígenes del género, es sorprendente cómo algunos mitos antiguos y cosmogonías religiosas están profundamente arraigados en las historias, de tal forma que en ocasiones sus referencias pasan desapercibidas a simple vista. Los temores que se expresan en las distopías de la ciencia ficción encuentran campo fértil en los imaginarios apocalípticos. Aunque parecen ser completamente pesimistas, también albergan esperanzas; al señalar las fallas humanas, indican qué tendría que cambiar para avanzar en dirección a la utopía.

En la ciencia ficción, uno de los principales pecados que conduce al apocalipsis es la pretensión de mejoramiento humano; la eliminación de condiciones indeseables a través de la tecno-ciencia. Estas mejoras son representadas como una amenaza a la naturaleza humana, otorgándole a esta un *status* divino. La leyenda de Fausto advierte los riesgos de estas alteraciones, cuando el objetivo es el control. Con el auge de las biotecnologías, los cuestionamientos están más vigentes que nunca y ocupan la mente de muchos autores de ciencia ficción.

En las películas se representan temas controversiales de la actualidad, relacionados con este ímpetu mejorador. Uno de ellos es la polémica alrededor de la reproducción asistida, sobre todo en cuanto a la ansiedad que despierta el control de las características humanas, físicas e intelectuales. La castración



química es también cuestionada, ofreciendo puntos de vista que problematizan su uso, referido a la eliminación de la violencia criminal. El control de la información y la censura son vistos como métodos efectivos para uniformar ideologías y mantener enajenados a los individuos; la represión es vista con temor.

Detrás del miedo al control, está la esperanza de la libertad. Cuando esta se ve vulnerada, una parte fundamental de la naturaleza humana de los personajes se compromete. Ya sea por la intención de un supuesto mejoramiento humano o por la censura y el control de la información, en las películas que analicé, los conflictos de los protagonistas están basados en la búsqueda o recuperación de distintas facetas de la libertad: de conciencia, de expresión y/o de elección.

En las cuatro películas –y en casi todas las distopías de la ciencia ficción– hay personas o pequeñas comunidades que se resisten al discurso que les es impuesto. Con la razón de su lado, tratan de evitar el control permanente y proteger la naturaleza humana a cualquier precio. Al lograr hacer grietas en el sistema represor, estos personajes –casi siempre los protagonistas– representan la esperanza en distintos frentes.

Otros personajes, que no son capaces de revelarse, tratan de olvidar o evadir la realidad. La industria cultural y los medios de comunicación contribuyen a ello, a través de prácticas que no son ajenas en la actualidad. Por otro lado, las drogas y el hedonismo, en ocasiones promovidos por el Estado, parecen inhibir en los individuos cualquier cuestionamiento a los mecanismos del poder, dándoles más fuerza y efecto. Estas formas de evasión se representan como una válvula de

escape del sistema socio-político, necesarias para el mantenimiento del mismo, pero que no logran dotar de sentido las vidas de estos personajes.

El excesivo control ejercido sobre las sociedades distópicas elimina la noción del azar, a través de la intervención tecno-científica; se modelan humanos perfectos, pacíficos y con roles estrictamente definidos en sus comunidades. Tanto en el humano en sí mismo, como en las situaciones que enfrenta, el azar conlleva posibilidades latentes, diversidad y sorpresa. Las condiciones consideradas indeseables se reivindican como naturales y se representan como parte intrínseca del humano.

La felicidad como concepto también es explorada en las películas. Las sociedades imaginadas, a través de mecanismos de control, aparentan promoverla en algunas historias, incluso explícitamente. Esta forma controlada de felicidad se percibe como superficial y falsa. Los más poderosos tienen otra agenda, ligada a intereses de control, que nada tiene que ver con ella. La verdadera felicidad se representa como una noción humana, íntimamente relacionada con la libertad. Junto con ella, les es arrebatada a los protagonistas.

Al permitirse avanzar en el tiempo e imaginar otras realidades, las distopías centran nuestra atención en los efectos del poder en unas cuantas personas, ampliando algunas problemáticas reales hasta hacerlas suficientemente visibles. En estas historias se visualiza la forma en que los discursos del poder están presentes en los medios de comunicación, en el trabajo diario, en el ámbito doméstico y en los productos de consumo, hasta llegar al individuo.

Aunque las distopías de la ciencia ficción critican la actualidad de sus contextos hay otras obras culturales que lo hacen de formas mucho más incisivas.

Si se comparan las historias que aquí analizo con las problemáticas socio-políticas que se viven hoy, algunas de sus lecturas podrían considerarse ingenuas. Y es que este género no es exclusivamente de denuncia; estas historias no dejan de ser entretenimiento y están insertas en la industria cultural.

Para entender la posición de las obras, es necesario tomar en cuenta el contexto del que surgen. Como he dicho antes, las cuatro producciones son originarias de E.U.A. o del Reino Unido, países anglosajones, centrales del capitalismo occidental. No son esos países los que padecen de maneras más crudas las consecuencias indeseables de los usos de la tecno-ciencia:

A las nuestras, y no a las sociedades más prosperas, les toca ver el otro lado de la prosperidad, por igual en la desigualdad y en los fracasos; a nosotros, además, nos toca también juzgar con más frialdad, con menos entusiasmo y fanfarrias triunfales, lo que realmente puede hacer la tecnología y lo que verdaderamente implica su uso (Chimal, 2010, p.23).

Las resistencias que los protagonistas logran con esfuerzo, en la realidad serían imposibles de alcanzar para muchos. A pesar de los puntos ciegos, las reflexiones que he analizado aquí se logran expresar con mucha fuerza. Estas críticas inciden y dialogan con el contexto; las películas pueden ser vistas como pequeñas grietas con las que, como en las historias, se logran plantear cuestionamientos.

Parte importante de la reflexión que hacen las distopías de la ciencia ficción se refiere a un profundo temor a los castigos. Una de las formas más radicales en que estos castigos se representan es la pérdida del sentido de la vida, en ocasiones materializado a través de la imposibilidad de perpetuar la especie humana. La trascendencia, que sitúa el sentido de la vida en el futuro, aparece completamente clausurada y los melancólicos individuos se enfrentan al

vacío. Además, hay otras nociones que son arrebatadas a los personajes: la familia, el amor, la pasión y el arte. Al imaginar un mundo despojado de estos conceptos, se exalta el enorme sentido que aportana los individuos en nuestra sociedad.

El papel que se otorga a las distintas manifestaciones artísticas en las historias es relevante. Ya sea la literatura, la pintura, la escultura o la música, el arte se representa como un recipiente invaluable de la sensibilidad humana y algo que hay que proteger a toda costa. Su salvaguarda y continuidad significa trascendencia y aporta sentido a las vidas de los personajes. Es otra forma de garantizar un futuro más sensible y justo para los humanos, quizá más cercano a la utopía.

Los miedos y las esperanzas han impulsado a los humanos desde siempre. La esperanza del mejoramiento es el motor de muchas investigaciones tecno-científicas; los humanos nos consideramos una especie perfectible. La ilusión de mejora no deja de estar vigente, independientemente de los resultados obtenidos hasta el momento y de los objetivos controversiales de la tecno-ciencia. Es difícil pensar que algún día dejaremos desear ser más fuertes, más inteligentes y menos vulnerables.

El miedo también es fundamentalmente humano y un móvil muy importante. Sin el miedo a la muerte, a las enfermedades y al sufrimiento, sería difícil que el mundo fuera como hoy lo conocemos. Si no tuviéramos dudas y temores, tampoco existirían límites en cuanto a los desarrollos tecno-científicos. Si la clonación humana no nos resultara aterradora, tal vez sería algo común hoy en día. O quizá

ya viviríamos en un mundo habitado por humanos perfectos, en una sociedad funcionando como una máquina eficiente.

La necesidad humana de preguntarse por el porvenir hace que las distopías de la ciencia ficción sigan surgiendo en toda clase de formatos: películas, series de T.V., videojuegos, novelas, cuentos, comics, entre otros. Desde los inicios del cine, las películas han tenido una presencia importante. Basta mirar la cartelera hoy en día para saber que están retomando fuerza, sin indicios de que vayan a rendirse pronto.

En la actualidad, el cine –en general- es un medio de comunicación privilegiado con audiencias enormes, al menos su rama *mainstream*. Las distopías de la ciencia ficción, al reflejar preocupaciones de la realidad social, funcionan como un agente que modifica el imaginario colectivo en un ciclo permanente; al referirse al presente, participan en la conformación del futuro. Si además de considerar al cine como entretenimiento y negocio, se le analiza desde distintas aristas, puede contribuir a la comprensión de nuestros temores y esperanzas, para entender que esperamos del futuro.

## 5. Bibliografía

Abbott, P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative* (2nda edición).

UK:Cambridge UP.

Ariza, L. (2013, 25 de marzo). Marcados por los genes. *El País*. Rescatado el 25 de marzo del 2013 de:

[http://elpais.com/elpais/2013/03/21/eps/1363887335\\_854025.html](http://elpais.com/elpais/2013/03/21/eps/1363887335_854025.html)

- Barceló, M. (1998). Ciencia, divulgación científica y ciencia ficción. *Quark. Escribir Ciencia*, 11, 1-10.
- Bazin, A. (1966). *Pintura y Cine*. En ¿Qué es el cine? Madrid, España: Rialp.
- Bradbury, R. (2005). *Fahrenheit 451*. México D.F.: Minotauro.
- Burgess, A. (1999). *La Naranja Mecánica*. México D.F.: Unidad Editorial.
- Chimal, A. (2010). Epílogo. En Fernández, B. (Ant.) *Los Viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México D.F.: Gran Angular. 233-237.
- Chion, M. (1997) *La música como tema, metáfora, modelo*. En La música en el cine. Barcelona: Paidós. pp. 287-288.
- Cioran, E.M. (1981) *Historia y Utopía*. México D.F.: Tusquets.
- Claeys, G. (2013). News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia. *The Journal of the Historical Association*. Reino Unido & E.U.A.: The Historical Association & Blackwell Publishing Ltd, 145-173.
- Crowe, C. (Director). (2001). *Vanilla Sky*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Paramount Pictures.
- Cuarón, A. (Director). (2006). *Children of Men*. [Cinta cinematográfica]. E.U.A.: Universal Pictures.
- Darwin, C. (1982) *El origen de las especies*. México D.F.: Porrúa.
- Dick, P.K. (1981) My definition of science fiction en Sutin, L. (editor) (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*. U.K.: First Vintage Books Edition.
- Dubarle, A. (1970). *Amor y Fecundidad en la Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Echeverría, J. (2005). La revolución tecnocientífica. *CONfines*, 2, 9-15.
- Emmerich, R. (Director). (2012). *2012*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Sony Pictures Entertainment.
- Erreguerena, M. (2011) *Resistencia al porvenir. Las distopías en el cine hollywoodense*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fernandez, B. (2010a). Presentación. En Fernández, B. (Ant.) *Los Viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México D.F.: Gran Angular.

- (2010b) Presentación del libro *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=G-hwF0tFMAU> Rescatado el 21 de octubre de 2014.
- Fernández, F. (2007) *Utopías e ilusiones naturales*. España: El viejo topo
- Fleischer, R. (Director). (1973). *Soylent Green*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Frankenheimer, J. (Director). (1996). *The island of Doctor Moreau*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: New Line Cinema.
- Freed, A. & Herb, B. (1972) *Singing in the rain* [Grabado por Gene Kelly] en A Clockwork Orange Soundtrack [disco]. E.U.A.: Columbia Records.
- Fukuyama, F. (2003) *El fin del hombre. Consecuencias de la revolución biotecnológica*. Barcelona: Ediciones B.
- Gilliam, T. (Director). (1985). *Brazil*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Embassy International Pictures.
- Godoy, J. (2013). *El silencio poético como práctica ética: de la desujeción discursiva al conocimiento de sí*. Disertación doctoral no publicada, ITESM, México D.F.
- Gondry, M. (Director). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Anonymous Content.
- González, M.E. (2009) *La utopía literaria. Entre la esperanza y el desconsuelo*. En Literatura: imaginación, identidad y poder. México D.F.: ITESM, Campus Estado de México, 115-132.
- González, S. (2013) *Lo natural y lo artificial en la suprema corte de justicia de EUA*. México: Programa de Bioética de la UNAM. Disponible en: [http://www.bioetica.unam.mx/scj\\_eua.pdf](http://www.bioetica.unam.mx/scj_eua.pdf) recuperado el 15 de octubre de 2014.
- Hables, C. (2001). *Cyborg Citizen. Politics in Posthuman age*. New York, E.U.A.: Routledge.
- Hansen, A. (2006). Tampering with nature: 'nature' and the 'natural' in media coverage of genetics and biotechnology. *Media Culture Society*, 28, 811-832.

- Haraway, D. (1985) Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XXI. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España.: Ediciones Cátedra, 251-311.
- Hellsten, L. (2008) Popular metaphors of biosciences: Bridges over time?. *Configurations* 16(1), 11-32.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1944) La industrial cultural. Iluminismo como mistificación de masas. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. Disponible en [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/adorno\\_horkheimer.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf) recuperado el 22 de octubre de 2015.
- Huxley, A. (2012) *Un mundo feliz*. México D.F.: RandomHouseMondadori.
- James, P.D. (2006). *Hijos de Hombres*. Barcelona, España: Zeta Bolsillo.
- Jeffreys, M. (2001) Dr. Daedalus and His Minotaur: Mythic Warnings about Genetic Engineering from J.B.S. Haldane, Francois Jacob, and Andrew Niccol's Gattaca. *Journal of Medical Humanities*, 22( 2), 137-152.
- Johnson, C. (2013, 14 de octubre) Company seeks to make sperm banks safer. *The Boston Globe*. Recuperado el 25 de marzo de 2013 de: <http://www.bostonglobe.com/lifestyle/health-wellness/2013/10/13/company-seeks-make-sperm-banks-safer-but-raises-questions-about-preconception-dna-testing/rIV2rypd3NnRRYQdeszR1M/story.html>
- Jonze, S. (Director). (2013). *Her*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Annapurna Pictures.
- King Crimson(2006). *The court of the Crimson King*. En Children of Men Original Motion Picture Soundtrack [CD]. E.U.A.: Sony Music.
- Kirby, D. (2007) The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films. *Literature and Medicine*. Reino Unido: The Johns Hopkins University Press, 26(1), 83–108.
- Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido & E.U.A.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- (Director). (1971). *A Clockwork Orange*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Warner Brothers Pictures.



- Lang, F. (Director).(1927).*Metrópolis*. [Cinta Cinematográfica]. Alemania: UFA.
- Latham, R. (2007). Biotic Invasions. Ecological Imperialism in New Wave Science Fiction. *The Yearbook of English Studies. Science Fiction*, 37(2), 103-119.
- Lawrence, F. (Director). (2007). *I am legend*. E.U.A.: Warner Brothers.
- Madison, P. (2012, 7 de septiembre). La castración química, ¿viola los derechos de los delincuentes sexuales? *CNN México*. Disponible en: <http://mexico.cnn.com/salud/2012/09/07/la-castracion-quimica-viola-los-derechos-de-los-delincuentes-sexuales> Recuperado el 17 de octubre de 2014
- Marker, C. (Director). (1962).*La Jetée*. [Cinta Cinematográfica]. Francia: Argos Films.
- Marks, K. (1993, 5 de Febrero) *Trial fuels 'Clockwork Orange' controversy*. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/uk/trial-fuels-clockwork-orange-controversy-1471070.html?printService=print> Recuperado el 27 de Noviembre del 2013
- Márquez, E. & Tirado, F. (2009) Percepción social de la ciencia y la tecnología de adolescentes mexicanos. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 2, 16-34
- McBride, S. et al. (1993) *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- McKee, R. (2011).*El guión. Story*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Moro, T. (2006) *Utopía*. Buenos Aires, Argentina: Terramar.
- Niccol, A. (Director).(1997).*Gattaca*. [Cinta Cinematográfica]. EUA: Columbia Pictures.
- Nichols, Bill. (1997) *La Realidad Del Realismo y La Ficción de la Objetividad en la Representación de la Realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Nolan, C. (Director). (2010). *Inception*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: LegendaryPictures.
- Notimex (2012, 10 de junio) *Se pronuncian a favor de castración química para violadores*. Excelsior. Disponible en:

- <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/06/10/964334> Recuperado el 17 de octubre de 2014.
- Olivares, M. & Meza, J. (2013) Spinoza y Bayle: espíritu crítico y libertad de conciencia. *Política y Cultura*, Primavera 2013, (39), 27-52.
- Orwell, G. (1949). 1984. Reino Unido: HarvillSecker.
- Parkinson, L. (1994). *Narrar el Apocalipsis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Parra, A. (2012, 30 de junio) 20 cosas que deberías saber sobre 'La naranja mecánica'. *Hoy Cinema*. Disponible en <http://www.hoycinema.com/actualidad/noticias/20-cosas-que-deberias-saber-sobre-la-naranja-mecanica-319711.html> Recuperado el 17 de octubre de 2014.
- Pringle, R. (2013). Life Imitates Art: Cyborgs, Cinema, and Future Scenarios. *Futurist*, 47(4), 31-34.
- Proyas, A. (Director).(2004). *I Robot*. E.U.A.: 20th Century Fox.
- Roger, L. (1984) *Del Paraíso a la Utopía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Salabert, M. (2005). *Jules Verne, ese desconocido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: BladeRunnerPartnership.
- Shelley, M. (1989). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona, España: Montesinos.
- Sibilia, P. (2006). *El hombre postorgánico*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Spielberg, S. (Director).(1993). *Jurassic Park*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: AmblinEntertainment.
- (Director).(2001). *A.I. Artificial Intelligence*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Warner Brothers.
- (Director).(2002). *Minority Report*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: AmblinEntertainment.
- Stacey, J. (2010). *The Cinematic Life of the Gene*. EUA: Duke University Press

- Stanton, A. (Director).(2008).*WALL-E*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Walt Disney Pictures, Pixar, Animation Studios.
- Suvin, D. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Truffaut, F. (Director). (1966). *Fahrenheit 451*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Anglo Enterprises & Vineyard Film Ltd.
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara
- Von Trier, L. (Director). (2011). *Melancholia*. [Cinta Cinematográfica]. Dinamarca: Zentropa Entertainment.
- Wachowski A. & Wachowski L. (Directores). (1998). *The Matrix*. [Cinta Cinematográfica]. E.U.A.: Village Roadshow Pictures, Silver Pictures.
- Wells, H.G. (1898). *La guerra de los mundos*. México: Sextopiso.
- Wilde, O. (1998) *El retrato de Dorian Grey*. Barcelona: Losada/Océano.
- Winterbottom, M. (Director). (2003). *Code 46*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: BBC.
- Žižek, S. (2006) *Children of Men*. [Cinta Cinematográfica] Comentarios del DVD. E.U.A.: Universal Pictures.
- Zorroza, M. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación-Universidad de Piura*, 6, 70-80

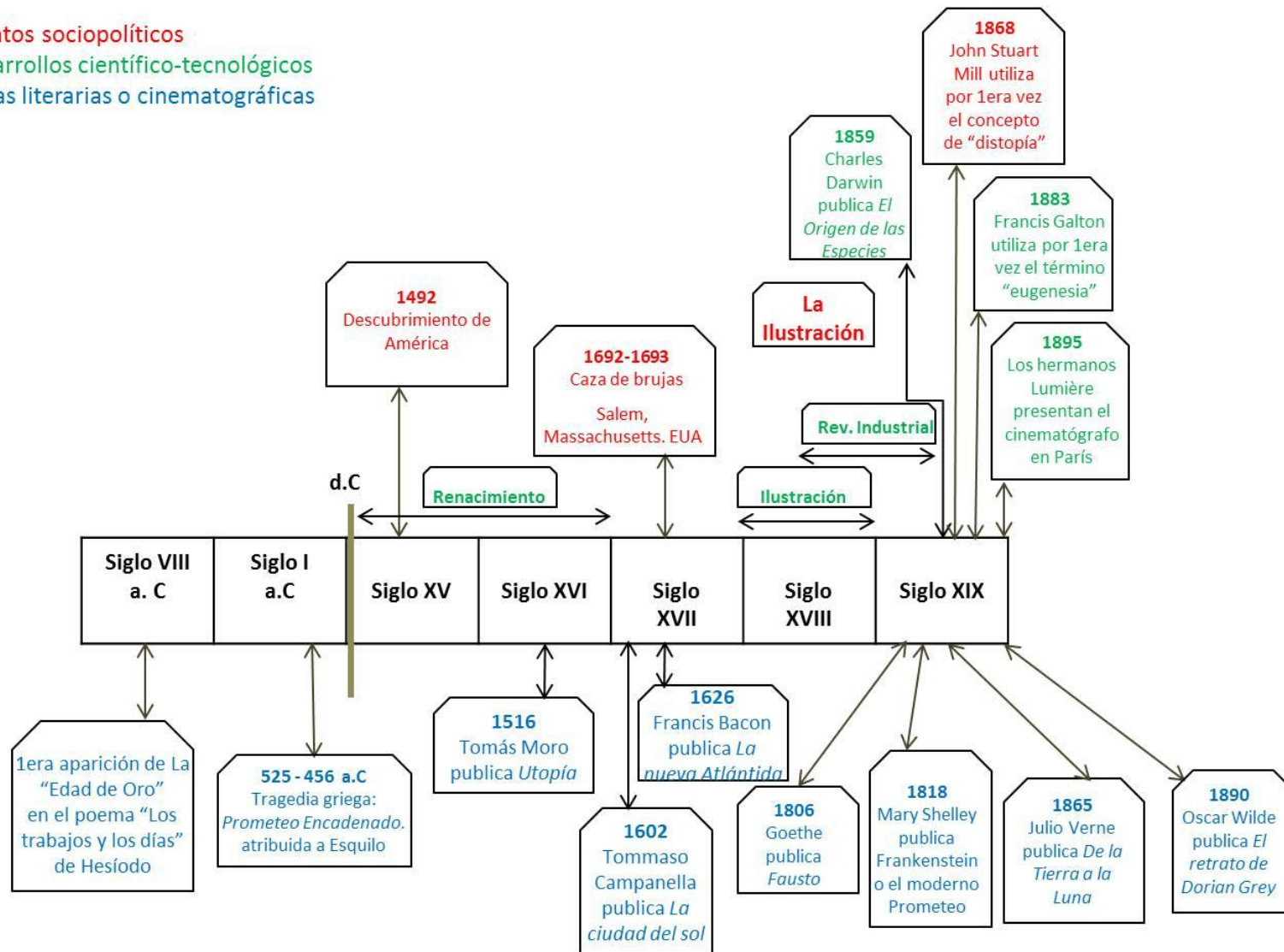
## 6. Anexos

### Línea de tiempo 1. Del siglo VIII a.C. al el siglo XIX

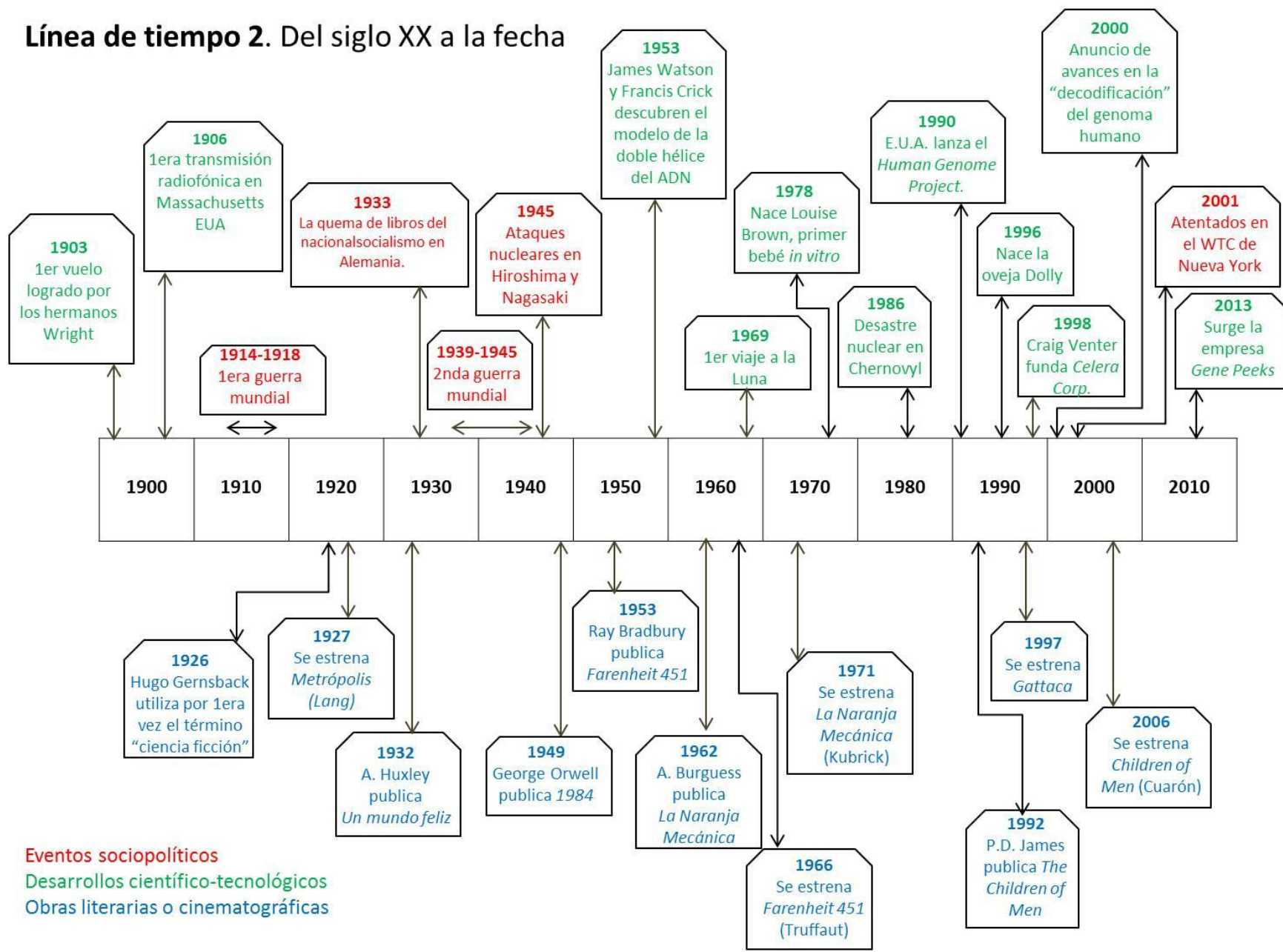
Eventos sociopolíticos

Desarrollos científico-tecnológicos

Obras literarias o cinematográficas



## Línea de tiempo 2. Del siglo XX a la fecha



Eventos sociopolíticos  
 Desarrollos científico-tecnológicos  
 Obras literarias o cinematográficas