ARTÍCULOS

APARICIÓN Y DESARROLLO DEL GÉNERO DISTÓPICO EN LA LITERATURA INGLESA

Análisis de las principales antiutopías

Emergence & Development of the Dystopian Genre in English Literature:

Analysis of the Main Anti-utopias

ÁNGEL GALDÓN RODRÍGUEZ

(Universidad de Castilla-La Mancha, España)

Resumen

El presente artículo examina los principales hitos de la literatura distópica en lengua inglesa con el objetivo de mostrar de forma general el modo en que apareció y se desarrolló este género. Además, el análisis de tales novelas permite observar las características que las identifican. Mi intención es, en primer lugar, proporcionar una descripción de un género poco estudiado en España y, en segundo lugar, sentar un punto de partida que permita investigar los temas en los que se inspiran algunos títulos de la cultura de masas basados en estas novelas.

Palabras clave: literatura distópica, distopía, antiutopía.

Abstract

The present article examines the main milestones in dystopian literature in English. The objective is to show a general view of the way in which this genre appeared and developped. Furthermore, these analysis lead to the summary of the features than identify such novels. My aim is, firstly, to provide with a description of a weakly researched genre in Spain and, secondly, to establish a starting point for studies on the topics that inspire those titles in mass culture based in dystopian texts.

Keywords: dystopian literature, dystopia, anti-utopia.

Desde la segunda mitad del siglo XX ha habido formas de creación como el cine o el cómic que han desarrollado temas propios de los géneros utópico y de ciencia-ficción. Muchas de estas obras, además, han gozado de gran éxito, alcanzando el imaginario colectivo de Occidente. Ejemplos de ello son, en el ámbito cinematográfico, *A Clockwork Orange*, *Blade Runner*, *Equilibrium* o *V for Vendetta*, entre muchas otras. En lo que al cómic concierne, destacan títulos como *Akira*, *Ghost in the Shell* o *Superman: Red Son*. Tales títulos son sólo algunos de los más exitosos, si bien las obras con esta temática son muchas más. Una parte significativa de estas películas y cómics son versiones o reinterpretaciones de novelas, en su mayoría procedentes de la literatura en inglés. Tales novelas pertenecen, en realidad, al género literario de la distopía.

El objetivo del presente texto es analizar la distopía o antiutopía, un tipo de novela independiente de la utopía y de la ciencia-ficción, aunque vinculado a ambas en ciertos temas. Teniendo en cuenta que muchos de los títulos que estudiaré en el presente artículo han inspirado algunas de las obras cinematográficas más importantes del cine futurista en los últimos cincuenta años, considero de gran interés analizar los hitos de este género. Así, mi intención es mostrar cómo nace la distopía en la literatura en inglés, el modo en que se establece como género independiente y analizar las características de sus obras más significativas hasta finales del siglo XX. Una vez finalizado mi análisis sería posible estudiar las analogías con películas y cómics como los mencionados anteriormente, estableciendo los vínculos entre pantalla, viñeta y literatura. Sin embargo, tal tarea deberá ser abordada en futuros trabajos. Las novelas que describiré a continuación son, en muchos casos, obras clave de la literatura del siglo XX, por lo que existe una amplia obra crítica que tener en cuenta. Sin embargo, son muy pocos los trabajos generales sobre el género distópico. Así, el presente escrito será uno de los pocos análisis sobre la antiutopía, pues ésta ha sido estudiada de forma muy lateral.

La paulatina emancipación de la distopía a partir del género utópico se produce entre los siglos XVIII y XX. Uno de los primeros elementos que empezaron a caracterizar la distopía fue el ataque a los defectos de la sociedad. Llegado el Renacimiento, el texto utópico estaba constituido como un género bien definido y desarrollado, por lo que algunos autores consideraron la

posibilidad de utilizar la utopía con otro fin: comparar estas naciones imaginarias con la propia. Aunque Thomas More, por ejemplo, ya esboza ciertos elementos de crítica hacia el Occidente de la época, no es hasta el siglo XVIII cuando Jonathan Swift escribe una novela en la que une a la descripción de países utópicos una descarada y abierta parodia de su sociedad. *Gulliver's Travels* (1726) aparece como la narración en primera persona de las aventuras de un cirujano naval. La obra está dividida en cuatro viajes en los que el protagonista llega a un mundo distinto, en apariencia, de la Gran Bretaña de que procede. En su cuarto periplo, tras un motín, Gulliver desembarca en una tierra habitada por dos tipos principales de sociedad. La primera de ellas es la de los llamados Yahoos, a quienes reconoce después como seres humanos en estado salvaje. La segunda, la de los gobernadores de la región, la componen equinos intelectualmente superiores a los humanos. Éstos, llamados Houyhnhmns (asemejando el relincho de un caballo) organizan la utopía de Swift.

El autor incluye en *Gulliver's Travels* elementos de varios géneros. Así, en primer lugar, los cuatro periplos en que queda dividido el argumento otorgan a esta obra la apariencia de una novela de viajes o de aventuras. En segundo lugar, las estancias de Gulliver en tales naciones, con detalladas descripciones, son más propias de la utopía ya que el texto presenta al lector estados organizados aparentemente de un modo ideal cuyos habitantes gozan de felicidad. Sin embargo, la innovación de Swift se encuentra en el transfondo satírico presente en sus descripciones. Así, *Gulliver's Travels* es en realidad una abierta parodia social y política que utiliza los recursos narrativos de la utopía y la novela de viajes. Tal carácter paródico constituye, de este modo, el tono crítico del que germina el género de la distopía a lo largo de los siglos siguientes y, sobre todo, su característica principal e imprescindible.

El texto de Swift ha sido estudiado, entre otros, por Juan Bravo Castillo, quien analiza sus particularidades narrativas, y George Orwell, que atiende a sus innovaciones satíricas. En primer lugar, el estudio de Bravo tiene en cuenta la importancia de la perfección política en *Gulliver's Travels*, señalando, por ejemplo, que los Houyhnhmns forman una sociedad perfectamente organizada. Así, Gulliver llega «incluso, durante unos meses, al convencimiento de que por fin ha dado con el mundo perfecto que tanto buscó, un mundo donde no existe

la mentira ni el vicio» (Bravo, 2003: 336). Dicha apreciación es una muestra del uso por parte de Swift de técnicas propias de la utopía. En segundo lugar, Orwell presta gran atención la misma parte de la obra, siendo, además, una gran influencia para *Nineteen Eighty-Four*. Este autor considera a los Houyhnhmns como seres regidos únicamente por la razón y los contrasta con los Yahoos, a los que desprecian profundamente. Orwell subraya que el conflicto entre la perfección de los equinos y la bestialidad de los antropomorfos es un elocuente mecanismo para criticar la corrupción moral humana (Orwell, 2000: 383). Su interés en tal recurso no sólo corrobora la intensidad de la parodia de Swift, sino que prueba la importancia que tiene *Gulliver's Travels* para uno de los autores más representativos del género antiutópico, como lo es Orwell.

En el siglo siguiente, Samuel Butler elaboró, en 1872, otra intensa sátira de la sociedad en la Inglaterra victoriana: *Erewhon* (anagrama del término inglés *nowhere*). Butler lleva a cabo una crítica de su propio entorno de un modo parecido a *Gulliver's Travels*. Bajo la forma de una novela de viajes narrada en primera persona, esta historia presenta las aventuras de Higgs, que descubre en 1868 (nótese que este año es anterior a la publicación del libro) una nación aislada del resto del mundo. Higgs recibe la ayuda de un nativo para conocer esta nueva tierra hasta que descubre su capital: Erewhon. Una vez allí, los valores de la sociedad local se oponen a las del protagonista, que termina detenido. Enamorado de una joven lugareña, consigue escapar con ella en un globo. El elemento más importante del argumento es el hallazgo de las particularidades sociales de Erewhon y su asimilación por parte de Higgs, sorprendido, sobre todo, por la división de clases, la hipócrita cortesía, los contradictorios dogmas religiosos y la aversión por la tecnología (de hecho, su encarcelamiento se debe en realidad a que el protagonista porta un reloj). Al igual que *Gulliver's Travels*, el argumento de *Erewhon* contiene, por un lado, elementos de la novela fantástica y de aventuras y, por otro, constantes alusiones de carácter crítico. Así, el hecho de que la aparentemente nación ideal contenga numerosas imperfecciones ubica el texto en el límite entre la utopía y la distopía. Esta semejanza temática y estructural con *Gulliver's Travels* relaciona ambas obras significativamente. Asimismo, tras los defectos del reino descrito por Butler subyace una crítica hacia la sociedad inglesa del siglo XIX. Sin embargo, *Erewhon* presenta una historia desarrollada a lo largo de un único

viaje, frente a los cuatro de su predecesora. En cualquier caso, el argumento de la novela de Butler vuelve a la temática iniciada por Swift.

Llegado el final de siglo, H. G. Wells desarrolló temas de importancia para la evolución de la utopía hacia la distopía. En *The Time Machine* (1895) un científico de época tardo-victoriana construye un artefacto capaz de transportarle al futuro y al pasado. El eje del argumento hace que el protagonista termine, por error, en el inhóspito año 802.701. Allí encuentra una Humanidad dividida en dos razas: delicados eloi y salvajes y degradados morlocks. Iniciándose la novela con una reunión de científicos, Wells subraya el contraste entre una prometedora civilización occidental que, pese a su potencial, desemboca en un estado de barbarie primitivo. Aunque *The Time Machine* parece tener el contexto argumental propio de una novela de aventuras, como ocurría en *Gulliver's Travels* y *Erewhon*, el alcance crítico de Wells va más allá de una escisión entre dos especies humanoides fantásticas. El año de publicación supone que durante la elaboración de la novela el entorno sociopolítico de Wells estuvo marcado por las múltiples consecuencias de la Revolución Industrial, es decir, un constante debate e incluso lucha entre las clases obreras y los propietarios de las industrias (Brome, 2001: 12). En *The Time Machine* puede verse un enfrentamiento permanente entre los eloi y los morkocks, comparable al que acaecía en realidad en la Gran Bretaña tardovictoriana entre la clase privilegiada y la proletaria. La novela utiliza dos de recursos literarios que serán posteriormente usados en numerosas obras del género distópico: en primer lugar, el argumento se sitúa en el futuro y, en segundo lugar, la sociedad descrita es una hipérbole de las injusticias del presente del autor. Sobre el primero de ambos recursos subrayo que Wells es el escritor antiutópico que más exagera la distancia cronológica entre lectores y personajes.

Por su parte, Jack London expone en su novela *The Iron Heel* (1907) la problemática política y social de principios del siglo XX de un modo mucho más directo que Wells. En esta obra el autor prescinde de la temática fantástica o de aventuras, rehusando a utilizar la alegoría para describir los vicios del poder establecido. Así, *The Iron Heel* es la primera obra de ficción distópica que centra su argumento en la corrupción social de una forma tan directa. El texto, escrito en primera persona, se presenta en la forma del diario de Avis Cunningham, hija

de un profesor universitario. Los acontecimientos, ubicados en la década siguiente a la fecha de publicación del libro, se precipitan cuando Avis conoce a Everhard, un activista del socialismo que pretende movilizar a las masas trabajadoras contra lo que considera un estado injusto. La protagonista, casada finalmente con Everhard, relata el modo en que crece la polarización obrera y cómo su marido logra erigirse como representante de los trabajadores en el congreso. La oligarquía, apodada como "el Talón de Hierro", busca constantemente modos de aplastar este crecimiento de la conciencia de clase entre el proletariado recurriendo a la represión, las detenciones y los encarcelamientos. Uno de los momentos decisivos en la obra se produce cuando los Estados Unidos declaran la guerra a Alemania, se produce posteriormente una huelga general y el conflicto proletariado-oligarquía alcanza su punto máximo de violencia. Así, "el Talón de Hierro" perpetra un falso atentado anarquista en el Congreso como excusa para declarar el estado de excepción, encolerizando aún más a las masas, que terminan por tomar Chicago. Finalmente, la oligarquía logra contrarrestar la fuerza de las rebeliones y la clase obrera termina mucho más sometida que al inicio. Jack London, observando las características de los grupos de poder en los Estados Unidos de principios de siglo, pronostica la evolución ideológica y política de los mismos.

García Cotarelo y Fernando Aínsa son dos de los numerosos críticos que atienden a esta novela de London. Así, el primero señala, al analizar el modo en que la utopía derivó hacia el género antiutópico, que en *The Iron Heel* pueden observarse elementos que reaparecen con intensidad en distopías posteriores (García, 1984: 110). Aínsa, por su parte, indica que entre tales elementos London imagina, por ejemplo, un sistema capitalista represivo que «anuncia al Big Brother de Orwell» (Aínsa, 1990: 158). Otros aspectos del argumento de *The Iron Heel* observables en novelas posteriores son la persecución del disidente, la gran concentración de poder de los dirigentes o la proyección de la historia en un tiempo futuro para intensificar el carácter de advertencia al lector, mecanismo también presente en textos anteriores. Quiero subrayar, así, que Jack London se ha alejado con esta novela de las ligaduras de los géneros utópico y fantástico, aún perceptibles en momentos puntuales de *The Time Machine*. *The Iron Heel* pule los rasgos distópicos de la obra de Wells

conformando un texto donde lo social es el principal objetivo que quiere describirse al lector y donde la intención didáctica es explícita.

Tras la publicación de *The Iron Heel*, se produjo un hecho histórico que despertó el interés de determinados escritores por abordar el tema de la distopía: la Revolución Rusa. Sumando los avances de la tecnología y los defectos del sistema económico capitalista, el anhelo de establecer un paraíso socialista triunfó en Rusia. Sin embargo, no faltaron textos críticos sobre los defectos y vicios posrevolucionarios, tales como *We*, *Animal Farm* o *Nineteen Eighty-Four*. En 1921, menos de un lustro tras el estallido de la Revolución, Eugene Zamiatin escribió *We* (*Мы*)[1]. Pese a la procedencia rusa de este escritor, a continuación probaré que *We* contiene abundantes elementos narrativos ya analizados en *The Time Machine* y *The Iron Heel*, entre otras. De hecho, Zamiatin residió en Inglaterra, entrando en contacto con la tradición narrativa en lengua inglesa y, sobre todo, con las novelas hasta ahora estudiadas en este capítulo, especialmente la de H. G. Wells. Uno de los críticos del género distópico que atiende a las influencias que ejercieron las primeras obras distópicas es W. J. West. Precisamente, este autor confirma, por ejemplo, que Zamiatin siguió muy de cerca la obra de Wells durante su estancia en Gran Bretaña (West, 1992: 185). A la influencia de las primeras antiutopías hay que sumar las inclinaciones ideológicas que inspiró la Revolución Rusa en Zamiatin. Así, los inicios de la distopía y el rechazo de los excesos revolucionarios constituyeron los principales influjos en la concepción de *We*, centrado en el lado irracional del sacrificio humano totalitarista, la crueldad como fin en sí mismo y la adoración de un líder dotado de atributos divinos. El carácter crítico del texto de Zamiatin, sobre todo en lo referido a las prácticas políticas de los primeros años de la Unión Soviética, llevan al autor a decantarse por el exilio, muriendo finalmente en París. Como consecuencia, *We* fue más conocida en Occidente, donde posteriormente ejerció gran influencia.

El autor ruso presenta una metrópoli seis siglos en el futuro. La ciudad, cuyos edificios se disponen de forma geométrica, está rodeada de un enorme muro que la separa de la vida salvaje y se caracteriza por un ambiente aséptico de máquinas y vehículos voladores. Su sociedad, establecida tras la "Guerra de

[1] No se publicó en la Unión Soviética hasta 1988. En esta investigación la edición utilizada es una traducción al inglés. La primera publicación en esta última lengua data de 1924.

los Doscientos Años", que terminó con la mayoría de la población mundial, es gobernada por un líder semi-divino llamado "Benefactor". Los ciudadanos tienen nombres formados por la combinación de una letra del alfabeto y un número de dos o tres cifras y viven de acuerdo a estrictos horarios, en los que se incluye el trabajo, la comida, el descanso y el sexo, regulado como un aspecto más de la rutina. El texto está escrito en primera persona en la forma del diario personal de D-503, matemático jefe del Estado Unido. El protagonista se dirige al lector como si éste perteneciera a una especie atrasada, apenas capaz de comprender el avanzado desarrollo de la razón en la sociedad que describe. Sin embargo, D-503 va perdiendo progresivamente el control de sus pasiones. Éstas son en realidad sentimientos comunes que han sido minimizados o reglamentados en aras del buen funcionamiento maquinal de la ciudad. El amor por I-330, los celos, la curiosidad por la vida de los salvajes y el anuncio de una operación obligatoria para eliminar definitivamente el deseo hacen del protagonista un rebelde. Mientras, el estado anuncia el prometedor porvenir de una Humanidad, ahora imperturbable ante los caprichos de los deseos y los sentimientos, D-503 se rebela: «No quiero ser salvado» (Zamiatin, 1952: 172). Sin embargo, su absorción en el gran organismo social es inevitable. Una vez que se le ha extirpado la parte del cerebro capaz de producir las emociones, se sorprende al leer su propio diario:

> *Is it possible that I, D-503, really wrote these pages? Is it possible that I ever felt, or imagined I felt, all this? The handwriting is mine. And what follows is all in my handwriting. Fortunately, only the handwriting. No more delirium, no absurd metaphors, no feelings-only facts. For I am healthy-perfectly, absolutely healthy* (Zamiatin, 1952: 217).

We guarda, según Ramón García Cotarelo, la estructura argumental más común en el género distópico: el protagonista fracasado en su rebeldía cae en manos del poder y tiene una conversación con el representante del gobierno (García, 1984: 133), que hace las veces de maestro, para acabar alienado entre la masa. La vida del personaje principal sigue esta línea argumental de modo que sirva de herramienta didáctica para ilustrar al lector sobre lo nefasto de una sociedad alienada y dependiente de la ciencia. La utilización de un diario como fórmula narrativa contribuye a que el lector sienta una empatía más profunda con el protagonista. Éste no termina de comprender cómo la sociedad ha llegado

a tal límite hasta que el "Benefactor", como arquitecto de tal civilización, le instruye. García Cotarelo atiende también a la influencia en *We* «de las corrientes expresionistas y vanguardistas de la época, así como de las técnicas narrativas revolucionarias en boga en Rusia a partir de 1917» (García, 1984: 112), lo que supone un enriquecimiento notable del género. Así, tanto por su estructura como por su mensaje, es la primera de las tres grandes novelas distópicas del siglo XX, junto a *Brave New World* y *Nineteen Eighty-Four* y diversos estudios confirman que los autores de éstas dos últimas la conocieron.

Durante los años treinta, dos obras de ficción contribuyeron al asentamiento del género distópico en la literatura: *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, y *Anthem* (1937) de Ayn Rand. La primera lleva al lector a un Londres del futuro muy distinto del actual. La llamada Guerra de los Nueve Años, a la que acompañó el hundimiento de la economía mundial, dio lugar a un nuevo mundo. Tras esta ruptura se erige una sociedad comunitaria apoyada en el alto desarrollo de la tecnología y el control de las emociones mediante su inhibición por medio de una droga llamada "soma". El autor, desde el inicio de la novela, reflexiona también sobre la intervención gubernamental en la vida, pues la administración, valiéndose de la ciencia y la dirección de un interventor mundial por cada región, supervisa y dirige todos los aspectos de la existencia. Los seres humanos ya no nacen, sino que son creados en serie en laboratorios según las necesidades de la sociedad, lo que ya supone un factor prenatal de alienación del individuo. A ello hay que sumar el sometimiento de los ciudadanos durante los primeros años de su vida a un condicionamiento psicológico para ser insertados de forma más eficaz en la comunidad. Uno de los protagonistas, Bernard Marx, vive atormentado y en constante introspección. Esto le conduce a dudar sobre su rol en un modelo humano tan mecánico. El viaje a una reserva, donde se pueden observar grupos de seres humanos en estado salvaje como atracción turística, le lleva a conocer el caso de dos miembros de la sociedad perfecta que conciben un hijo del modo tradicional después de haberse perdido en tal paraje años atrás. El chico, de veinte años, protagonista de la novela a partir de esta parte de la misma, ha sido educado en base a valores humanos ya antiguos (los nuestros), valores del pasado que la sociedad moderna de *Brave New World* ha eliminado deliberadamente. La inmersión del llamado "Salvaje" en la sociedad, tecnificada y de rígida

reglamentación, lo convierte en el gran disidente de la obra. Horrorizado ante una sociedad cuya única motivación es el placer, se rebela y termina detenido. Posteriormente, uno de los interventores mundiales describe para el "Salvaje" las características de esta civilización y los motivos para mantenerla. En el mundo feliz quieren placer y estabilidad, pues el dolor que exige el "Salvaje" es un alto precio por el mérito y el honor. Frente a tal civilización, la sociedad del joven rebelde implica una complicada red de pasiones, imprevisibles e imposibles de reglamentar por el estado. Sus valores morales como el mérito y el honor, son propios tanto de las agrupaciones tribales de las que procede como de las obras de Shakespeare, esto es, del entorno del propio lector. Al igual que Adán en el *Génesis*, los personajes de Shakespeare sobre los que ha leído el "Salvaje" tienen la opción de elegir la desdicha. Los habitantes de este Londres feliz no, y ello es lo que les hace dejar de pertenecer a la Humanidad.

Los habitantes de este Londres futuro viven en la creencia de haber alcanzado una utopía (excepto Bernard Marx). El "Salvaje", por el contrario, ha nacido y crecido en un mundo alejado de la educación estatal. En la reserva experimentó los sufrimientos, pasiones y supersticiones del hombre tradicional. Cuando se le da la oportunidad de vivir en el paraíso hedonista, termina suicidándose, incapaz de soportar el poco valor de la vida en la utopía, pues la dicha que le rodea es en realidad el único sentimiento permitido en el mundo feliz:

> -Es que a mí me gustan los inconvenientes.
> -A nosotros no –dijo el interventor-. Preferimos hacer las cosas con comodidad.
> -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.
> -Muy bien, de acuerdo –dijo el salvaje, en tono de reto-. Reclamo el derecho a ser desgraciado (Huxley, 2008: 238).

La importancia de *Brave New World* trasciende fuera del ámbito de las novelas antiutópicas y prueba de ello es la intensidad con que se ha estudiado esta obra. Algunos de los críticos que he tenido en cuenta para el análisis de esta novela han sido García Cotarelo, el también escritor distópico Anthony Burgess, José Antonio Álvarez Amorós o Erika Gottlieb, entre otros. El primero, por ejemplo, ha estudiado con detalle la estructura de la novela. Así, García Cotarelo

señala que el esquema narrativo que plantea constituye un modelo para género, observable también en *We*: el "Salvaje" acaba desafiando el sistema establecido hasta tener una conversación con el interventor de Europa Occidental, representante del poder, que le explica el porqué de la elección de un mundo de tales características. En segundo lugar, Anthony Burgess se interesa por las implicaciones morales que expone Huxley a través de sus personajes[1]. Así, Burgess explica que el final de esta sociedad tecnificada es «un mundo en el que no hay jerarquía familiar, dignidad en nacer o morir ni, lo que es peor, ninguna de las condiciones que pueden dar lugar a una obra de Shakespeare» (Burgess, 1967: 41), en la que el hombre tiene condición humana por ser capaz de elegir la miseria, la vergüenza, la culpa o el sufrimiento. Burgess añade que «lo que es una utopía para el pueblo para "El Salvaje" se torna en lo contrario, una distopía. Se crucifica por librar de pecado al mundo» (Burgess, 1967: 41). Thomas R. Whissen completa esta visión advirtiendo de lo significativo que resulta el hecho de que «al escoger la vida, irónicamente, elige el camino de la autodestrucción» (Whissen, 1992: 39) pues, en realidad, no es vida lo que le ofrece el mundo feliz, sino una sucesión de placeres inmerecidos. En tercer lugar, José Antonio Álvarez Amorós indica que, en lo concerniente con la trayectoria de Huxley, esta novela es la última de una fase inicial en su producción literaria, fase en la que «disecciona satíricamente la sociedad británica de posguerra, aquejada de un gran decaimiento cultural y de una preocupante falta de valores» (Álvarez, 1998: 236). Este estudio apoya la visión de la distopía como un análisis del presente, pese a que el argumento se proyecte al futuro. Además, el crítico Graham Bradshaw confirma tal punto de vista, pues considera que el uso de una ambientación futurista es un medio para explorar lo que a día de hoy ya se tolera o se da por sentado (Bradshaw, 1994: 182).

Los elementos que hacen de *Brave New World* uno de los hitos del género distópico son los que describo a continuación. En primer lugar, Huxley confirma una estructura ya iniciada por Zamiatin y que será de vital importancia en antiutopías posteriores: la insatisfacción del individuo en un mundo descrito como perfecto, su rebelión y la ulterior explicación por parte del

[1] La importancia del análisis de Burgess se centra, sobre todo, en su punto de vista como crítico y autor de novela distópica.

estado. En segundo lugar, el ahondamiento por parte del autor en la corrupción moral del ser humano llevada a sus últimas consecuencias, construyendo una sociedad deshumanizada. En tercer lugar, la elaboración de la distopía como parodia de la sociedad de Huxley, sobre todo en lo relacionado con las aspiraciones socialistas, por un lado, y las científicas, por otro. La sátira, así, vuelve a ser parte fundamental, confirmándose su importancia en este género literario. En definitiva, Huxley no sólo reincide en temas principales en las novelas de London y Zamiatin, sino que la propia *Brave New World* se constituye como inspiración de obras posteriores, como a continuación tendré ocasión de demostrar.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial George Orwell escribió el que sería otro de los hitos del género: *Nineteen Eighty-Four* (1949). Tal novela ha sido intensamente estudiada desde el mismo momento de su publicación. Por ello, en aras de la brevedad, mencionaré los aspectos más importantes de la misma. *Nineteen Eighty-Four* es, en resumen, la exageración de la situación política de la Europa de posguerra, con un Londres en escombros como escenario. Orwell presenta a Winston Smith, un ciudadano de la clase media de un estado ficticio llamado Oceanía. La acción se sitúa casi cuarenta años en el futuro y los totalitarismos se han hecho con el control de la Tierra tras intensas guerras, las cuales siguen activas en determinados puntos del planeta. El argumento de *Nineteen Eighty-Four* es la paulatina toma de conciencia de Winston sobre lo abominable del estado en que vive. Oceanía está gobernada por un partido totalitario autodenominado socialista, interesado en la total alineación de la población y la adoración a su imagen, el casi sagrado "Big Brother", con el fin de perpetuarse en el poder. Para ello cualquier método es válido, desde la vigilancia total hasta la tortura sistemática. Winston se enamora, pero en un estado de tales características no se permite amar con libertad. La lucha del protagonista por permanecer libre en su interior constituye el eje de la acción en esta hipérbole de las dictaduras de primera mitad del siglo XX.

Orwell escribe con *Nineteen Eighty-Four* su segunda parodia política. *Animal Farm* (1945) atacó previamente el régimen soviético en forma de alegoría. La novela aquí estudiada, en cambio, utiliza el género distópico para satirizar. Entre las críticas sobre esta obra, algunos expertos han señalado

ciertas debilidades formales en la prosa de Orwell. Un ejemplo es el estudio de Ben Pimlott: «It has limitations as art. The narrative lacks development, the dialogue is sometimes weak, and most of the people are two-dimensional, existing only to explain a political point or permit a side-swipe at species in the real world» (Pimlott, 2000: vi). Sin embargo, incluso en el caso de que tales valoraciones de esta novela estuviesen en lo cierto, su éxito prueba grandes virtudes en otros aspectos. De este modo, la capacidad de Orwell de llevar la realidad política de su tiempo al, en apariencia, ámbito de la ficción, ha hecho de su obra un referente de la literatura del siglo pasado. Uno de los críticos en España que ha analizado su obra ha sido Fernando Galván Reula. Galván ve en *Nineteen Eighty-Four* la tercera obra de una especie de trilogía de la «revolución traicionada», tras la elaboración de *Homage to Catalonia* y la ya mencionada *Animal Farm* (Galván, 2008: 47). Su importancia no se reduce al ámbito político y a continuación podrá comprobarse como novelas posteriores coinciden temáticamente en determinados aspectos de *Nineteen Eighty-Four*.

En 1951 Ray Bradbury publicó *Fahrenheit 451*. Bradbury añadió a su distopía el desarrollo de un tema que hasta ahora no había aparecido de un modo tan central: el consumo de masas, fenómeno que se desarrolló, sobre todo en Norteamérica, a partir de la década de los cincuenta. La historia, sin embargo, no deja de lado algunos de los elementos ya vistos. Así, *Fahrenheit 451* (temperatura a la que arde el papel, según el autor) es la historia de Guy Montag, bombero en un estado totalitario cuya principal característica es la prohibición de poseer libros. Irónicamente, los bomberos de esta distopía son los encargados de hacerlo efectivo cuando la situación lo requiere mediante la quema de textos. La desarrollada tecnología se orienta a la alienación de las masas, proporcionándoles una gran variedad de placeres como coches de gran velocidad o televisión en enormes pantallas. En medio de esta hedonista atmósfera, Montag conoce a una joven que atiende a los pequeños placeres y alude a su tranquila vida familiar, donde los parientes se cuentan historias en reunión. Hay dos factores que sacan al protagonista de su letargo consumista: la desaparición repentina de la joven y su familia, y el suicidio de una mujer a la que queman su biblioteca. Incapaz de comprender el motivo de tan desmesurada pasión por los libros, Montag esconde textos en su casa. A partir de aquí se torna cada vez menos viable su reconciliación con los alienados

ciudadanos de la sociedad a la que pertenece. Su jefe, como representante de la clase dominante, explica al protagonista las razones de esa alienación y el control del acceso a la cultura:

> La gente quiere ser feliz, ¿no es así? ¿No lo has estado oyendo toda tu vida? «Quiero ser feliz», dice la gente. Bueno, ¿no lo son? ¿No les mantenemos en acción, no les proporcionamos diversiones? Eso es para lo único que vivimos, ¿no? ¿Para el placer y las emociones? Y tendrás que admitir que nuestra civilización se lo facilita en abundancia (Bradbury, 2007: 69).

Disconforme con la anulación de la creatividad y el sometimiento a la mínima expresión del intelecto, Montag decide huir. Su persecución, su lucha por la libertad, es convertida por el sistema en una atracción para las masas, televisada en directo. No obstante, logra alcanzar el río, borrando su olor, la única pista que los robots pueden seguir. Deja atrás la distopía «apoyado en su bautismo en el río que divide la paranoia pasada de la promesa de un nuevo comienzo para la literatura» (Snodgrass, 1995: 213). Fuera ya de la metrópoli, encuentra a aquellos que huyeron de la sociedad, a los que prefirieron vivir como vagabundos de riqueza intelectual antes que como estatuas colmadas de objetos, píldoras y placer. La caída de bombas sobre la ciudad les deja como únicos supervivientes capaz de reconstruir la Humanidad.

En *Fahrenheit 451* puede observarse una sociedad donde la libertad individual ha sido, al igual que en *Brave New World*, eliminada a cambio del placer y la despreocupación. Ray Bradbury, además, lleva el argumento al futuro, elemento deducible por la presencia de aparatos inexistentes en los cincuenta y aún hoy, tales como una tostadora que unta sola la mantequilla o sabuesos mecánicos. Asimismo, el estado trata de eliminar cualquier vestigio de una civilización anterior en la cual se sentía a través de la exaltación de las pasiones como, por ejemplo, a través de los libros. Ello ha llevado, como se explica a Montag, a que la nación en que vive haya tenido que reconstruirse tras dos guerras atómicas, sin contar la Segunda Guerra Mundial, provocadas por los hombres del siglo XX. Sin embargo, pese a que Montag desea despertar del placer inconsciente de esta nueva sociedad, necesita un maestro que le comunique ciertas pautas ahora que se ha convertido en disidente. El exprofesor de literatura Faber es el que le instruye fuera del sistema y el capitán Beatty, jefe del cuerpo de bomberos, el representante del poder que le justifica las técnicas

utilizadas por el gobierno. Nuevamente los paralelismos estructurales de *Fahrenheit 451* con las antiutopías de primera mitad del siglo XX son numerosos, y el mensaje del autor del mismo alcance: si no lo evitamos construiremos una civilización sin libertad.

Dos críticos que han analizado las características y la repercusión de esta obra de Ray Bradbury han sido Óscar Casado Díaz en España y Erika Gottlieb en el ámbito anglosajón, estudiosos ambos del peso de *Fahrenheit 451* en el género antiutópico. Así, el primero, que compara *We*, *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* y *Fahrenheit 451*, explica que en ellas «las realidades representadas confluyen en un férreo control estatal donde predomina la ausencia de libertades» (Casado, 2008: 48). Por su parte, Erika Gottlieb, que compara asimismo estos cuatro hitos de la distopía, señala cómo *Fahrenheit 451* es una sociedad que niega su pasado; no tiene archivos de eventos pretéritos, ni libros, ni documentos (Gottlieb, 2001: 89). Ahora, en la civilización del protagonista, como en la de *Brave New World*, los valores que prevalecen son la felicidad, la comodidad y el consumo. Gottlieb hace también hincapié en el hecho de que Bradbury resuelve la narración de forma novedosa para el género pues, al contrario que el D-503 de Zamiatin o el Winston Smith de Orwell, Guy Montag consigue matar a este sumo sacerdote o Gran Inquisidor del sistema –el capitán Beatty- y escapar. De este modo, diferenciándose de *We*, *Brave New World* y *Nineteen Eighty-Four*, Montag huye siendo aún un rebelde. Sin embargo, pese a que el autor propone un final tan distinto al de los tres grandes hitos del género, el mensaje general de *Fahrenheit 451* coincide, como revela Gottlieb, con el de las obras antiutópicas más importantes, pues Bradbury sigue las estrategias tradiciones de la sátira distópica, que instan al lector a revisar las patologías sociales del presente que puedan conducir a un mundo de pesadilla en el futuro (Gottlieb, 2001: 91).

Si *Fahrenheit 451* ya evidenció cierto desvío en las principales preocupaciones de la distopía, los años sesenta confirmaron este cambio, pues las dos novelas que comentaré correspondientes a dicha década no depositan tanta carga argumental en el totalitarismo. La primera que analizaré, *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess, supone cierto alejamiento del homogéneo modelo argumental y temático de la antiutopía, si bien conserva numerosos elementos y se mantiene la intención característica del género: la

exageración como parodia y la advertencia al lector. Así, *A Clockwork Orange* muestra un gobierno que aliena al protagonista y experimenta psicológicamente con su voluntad hasta anularlo completamente. Por el contrario, existe una característica de *A Clockwork Orange* que la diferencia del resto de novelas antiutópicas: el disidente de la sociedad imaginada por Burgess actúa como antihéroe. Pese a que la perversión del protagonista es un producto de la deshumanización del estado, es mayor la depravación en el individuo que la existente a nivel colectivo. Álex, un chico de quince años de una Inglaterra en un futuro no muy lejano, es el único hijo de una familia nuclear sin problemas económicos aunque, sin embargo, ya conoce la disciplina del reformatorio. Sufre adicción a la violencia y forma un cuarteto con tres amigos de vicios afines: el robo, la violación, apaleamiento y asesinato de objetivos vulnerables. La obra toma el título de un texto que encuentra el protagonista en el momento de entrar a la fuerza en la casa de un escritor, a cuya mujer terminan por asesinar. Si bien los cuatro jóvenes no son acusados de ello, los tres amigos de Álex le tienden una trampa en un asalto posterior, en el que evitan su huída con el fin de forzar su detención y escapar. Enviado a prisión, el joven acepta recibir un tratamiento experimental de cambio de conducta. Así, es expuesto a películas de terror, violencia y guerra mientras se le aplican fármacos que generan malestar general en el organismo. El estado consigue, de este modo, modelar su comportamiento hacia el del ciudadano ejemplar, logrando el éxito necesario para extender esta técnica de lavado cerebral. Aunque Álex logra la libertad, es encontrado un día por dos de sus camaradas, ahora policías, que no dudan en aprovechar su superioridad social para vengarse del autoritarismo de joven en el pasado que, indefenso, no puede más que resignarse al dolor y la humillación. Sin embargo, es encontrado después de su maltrato por el escritor que un día le vio allanar su domicilio. Pese a que le proporciona comida y todo lo necesario para su recuperación, reconoce al asesino de su esposa. Álex, esclavo psicológicamente del tratamiento de modelado social que le aplicó el estado, no soporta las torturas del escritor y acaba lanzándose por una ventana, por lo que el hospital es su destino final. Allí conoce a través de los periódicos que su persona es un icono de la resistencia contra el gobierno por sus prácticas de lavado de cerebro y modelado de la ciudadanía.

La sátira y exageración de la realidad que hace Burgess enfoca la depravación del individuo, pero también la de todo el sistema, siguiendo en este último aspecto la tradición antiutópica ya examinada. Mary Snodgrass, Thomas Reed y Fernando Galván estudian las interesantes particularidades de esta distopía. Así, la primera señala que la novela de Burgess conserva algunas de las características ya vistas en los textos anteriores: lavado de cerebro, ingeniería social, pérdida de libertades individuales y usos de la tecnología sospechosos (Snodgrass, 1995: 131), aspectos que la mantienen indiscutiblemente dentro del género aquí analizado. Sin embargo, como comenta Thomas Reed, el argumento de *A Clockwork Orange* observa en última instancia y con gran detalle la problemática del condicionamiento y el libre albedrío, lo que recuerda precisamente a *Brave New World*. No obstante, según Reed, Burgess critica los excesos de la naturaleza humana en una sociedad represiva que corrompe a sus ciudadanos a base de coartar sus libertades y aplicarles forzosamente valores que no son suyos (Reed, 1992: 62-64). Fernando Galván, asimismo, observa en *A Clockwork Orange* gran influencia de *Nineteen Eighty-Four*¸ pues «la temática dominante es orwelliana, tamizada por la preocupación teológica de Burgess en relación con la presencia del mal en la Humanidad» (Galván, 1998: 286). Burgess confirmó la influencia de Orwell mediante la publicación de la novela *1985* (1978), «contrapunto de *Nineteen Eighty-Four* y que se abre con una escalofriante descripción de un Londres islamizado» (Galván 1998, 286). Finalmente aludiré a un interesante documento fechado en 1983 en el que Anthony Burgess comenta la relación entre ambas distopías. El mismo es un documental para televisión conducido por este autor que resume la vida y la obra de George Orwell ante la llegada del año 1984 en el que Burgess aprovecha para comentar la influencia del autor de *Nineteen Eighty-Four* en su propia novela (Burgess, 1983). Así, por ejemplo, existe una enorme semejanza entre la última parte de la novela de Burgess, en la que Álex se encuentra convaleciente en la cama comprendiendo el alcance de sus acciones, y la reclusión de Winston Smith en el Ministerio del Amor en *Nineteen Eighty-Four*. En definitiva, *A Clockwork Orange* mantiene vivo el género antiutópico durante la segunda mitad del siglo XX, ayudado, además, por la adaptación de su obra al cine. No obstante, la singularidad de esta novela enriquece notablemente la distopía, pues no se ciñe tan estrechamente a los modelos de Zamiatin, Huxley y Orwell.

Por su parte, Philip K. Dick volvió a plantear el problema de la alienación como tema principal en su distopía *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). El futuro imaginado por Dick está algo más lejano que la inminente Inglaterra de Burgess. Una gran guerra devastó la Tierra en el siglo XX, provocando una lluvia ácida que forzó la emigración a otros planetas. Un gobierno con gran concentración de poder y sin ningún tipo de oposición o disidencia a la que enfrentarse anima a los ciudadanos que aún permanecen en la Tierra a migrar a las colonias en otros planetas regalando androides que realizan las tareas pesadas. El desarrollo en los sistemas de inteligencia artificial que éstos poseen ha imposibilitado la diferenciación entre seres humanos reales y artificiales, y sólo un análisis de médula o un test psicológico pueden determinar el carácter natural o androide de una persona, pues los últimos carecen de la capacidad de empatía. El argumento de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* parte de la huida de un grupo de hombres artificiales, pues han tomado conciencia de sí mismos y son ellos, y no los seres humanos reales, los que se rebelan contra el sistema. Quieren vivir libres, sabedores de su corta esperanza de vida debida al desgaste o de su inexistente derecho a decidir su voluntad, pues son creados para servir al hombre. El protagonista, Rick Deckard, es un funcionario del gobierno encargado de encontrar a estos androides, determinar su condición de artificiales y destruirlos.

Dick resuelve la historia dando la victoria a Deckard, el ser humano, quedando incuestionable su superioridad sobre los androides. Sin embargo, la problemática no reside tanto en el final de la novela como en la profundidad del dilema ético y social que plantean los robots y que la victoria de Deckard no es capaz de contestar. Carmen Echazarreta y Celia Romea, que atienden también a la interpretación de Ridley Scott en la versión cinematográfica de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, ven en la obra de Dick una puesta en cuestión «de las razones que nos mueven y la consistencia de nuestros valores y nuestras convenciones culturales» (Echazarreta y Romea, 2007: 78). Para ello, aportando su innovación en el género distópico, Dick recurre a los androides como medio para explorar los límites y los significados del concepto de *Humanidad*.

En las décadas más recientes los escritores que se han acercado a la distopía han tenido en cuenta nuevos debates sociales no desarrollados en profundidad por los autores vistos hasta ahora. Destacaré *The Handmaid's Tale*

(1985), de Margaret Atwood, y *The Giver* (1993), de Lois Lowry. La primera de ellas eleva la discriminación de la mujer a su máxima expresión en un futuro próximo. Llevando el cerco a las libertades a un grado superlativo, Mary Snodgrass señala que el mensaje de advertencia es de tal importancia que la mayoría de los críticos la consideran un *1984* feminista (Snodgrass, 1995: 248). Por su parte, la novela de Lowry, pese a que también recurre al totalitarismo y la ausencia de libertades, introduce la eutanasia como motivación de la disidencia del protagonista. En *The Giver* los adultos cuentan a los jóvenes que los ancianos, los niños con problemas físicos y los ciudadanos problemáticos desobedientes son liberados, expulsados de forma amistosa u hostil según sea el caso. Sin embargo, el protagonista acaba conociendo que en realidad la liberación consiste en una inyección letal. Esta actividad, planteada ya por Aldous Huxley en *Brave New World*, se presenta en la obra de Lowry como la difícil decisión entre una vida cómoda a cambio de la ejecución de los débiles y lo que nos hace padecer, los sentimientos, y la convivencia con éstos, pese al precio del sufrimiento ocasional.

No son éstas las únicas novelas del género en la literatura en inglés. Sin embargo, las obras aquí analizadas son lo suficientemente representativas como para proporcionar una visión global del nacimiento y desarrollo de la antiutopía. Con una historia de más de dos siglos, me es posible extraer las principales características que permiten identificar una novela distópica, que adjunto en el cuado expuesto a continuación. Quiero subrayar que tales temas son posteriormente trasladados tanto al cine como al cómic, lo que demuestra que la importancia de la distopía en la cultura de masas es mayor de lo que la crítica señala. Es necesario, pues, tener en cuenta las características de este género y analizar su influencia, y no atender únicamente a la utopía y a la ciencia-ficción, géneros muy vinculados con el texto antiutópico pero no equivalentes. En conclusión, si mi intención inicial era la de proporcionar un análisis global de la novela distópica, se antoja necesario, una vez finalizada esta labor, continuar examinando obras de este tipo para poder entender el alcance real de tal ficción en el imaginario popular actual.

	Gulliver's Travels	*Erewhon*	*The Time Machine*	***The Iron Heel***	*We*	*Brave New World*	*Nineteen Eighty-Four*	*Fahrenheit 451*	*A Clockwork Orange*	*Do Androids Dream of Electric Sheep?*	*The Giver*
Argumento en el futuro			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Totalitarismo	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Alineación del individuo	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Disidencia de los protagonistas	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Eliminación del pasado				✓	✓	✓	✓	✓			✓
Glorificación del estado totalitario		✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
Advertencia al lector	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Bibliografía

AÍNSA, F. (1990): *Necesidad de la utopía*, Montevideo: Nordan-Comunidad. p. 158.

ÁLVAREZ AMORÓS, J. A.: «Del vanguardismo a la Segunda Guerra Mundial, 1910-1945» en ÁLVAREZ AMORÓS, J. A. (ed.) et al. (1998): *Historia crítica de la novela inglesa*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.

BRADBURY, R. (2007): *Fahrenheit 451*, Barcelona: Random House Mondadori. Traducción de Alfredo Crespo.

BRADSHAW, G.: «The Novel in the 1920s» en DODSWORTH, M. (ed.) (1994): *The Twentieth Century*, Londres: Penguin Books.

BRAVO CASTILLO, J. (2003): *Grandes hitos de la novela euroamericana,* Madrid: Cátedra.

BROME, V. (2001): *H. G. Wells: a Biography*, Cornwall: Stratus Books.

BURGESS, A. (1967): *The Novel Now. A Guide to Contemporary Fiction*, Nueva York: Norton & Company.

BURGESS, A. (1983): *The English Programme:* 1984, Londres: Thames Television.

BURGESS, A. (2009): *La naranja mecánica*, Barcelona: Minotauro. Traducción de Aníbal Leal.

CASADO DÍAZ, O. (2008): «La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia» en la revista *Tonos Digital* (número 15) [<http://www.um.es/tonosdigital/>; consulta: 26 de noviembre de 2009].

DICK, P. K. (2005): *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa. Traducción de César Terrón.

ECHAZARRETA SOLER, C. y ROMEA CASTRO, C. (2007): *Literatura universal a través del cine* (vol. 2), Barcelona: Horsori.

GALVÁN REULA, F.: «De la Segunda Guerra Mundial al presente, 1945-1995: entre el realismo y la metaficción» en ÁLVAREZ AMORÓS, J. A. (ed.) et al. (1998): *Historia crítica de la novela inglesa*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.

GALVÁN REULA, F.: «Introducción» a ORWELL, G. (2008): *1984*, Madrid: Austral.

GARCÍA COTARELO, R.: «Zamiatin, Huxley, Orwell: la anti-utopía» en AA. VV. (1984): *Orwell:* 1984. *Reflexiones desde 1984*, Madrid: Austral.

GOTTLIEB, E. (2001): *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, Ciudad de Quebec: McGuill-Queen's University Press.

HUXLEY, A. (2008): *Un mundo feliz*, Barcelona: Debolsillo. Traducción de Ramón Hernández.

LONDON, J. (1976): *El talón de hierro*, Madrid: Hiperión. Traducción de María Ruipérez.

LOWRY, L. (2009): *El Dador de recuerdos*, León: Everest. Traducción de María Luisa Balseiro.

ORWELL, G.: «Politics vs Literature: An Examination of *Gulliver's Travels*», en ORWELL, G. (2000): *Essays*, Londres: Penguin Books.

PIMLOTT, B. (2000): «Introduction» a ORWELL, G.: *Nineteen Eighty-Four*, Londres: Penguin.

REED, T. (1992): *Classic Cult Fiction,* Nueva York: Greenwood Press.

SNODGRASS, M. E. (1995): *Encyclopedia of Utopian Literature*, Santa Barbara: ABCCLIO.

WEST, W. J. (1992): *The Larger Evils*. Nineteen Eighty-Four*: The Truth Behind the Satire*, Edimburgo: Canongate Press.

WHISSEN, T. R. (1992): *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature*, Westport (EE.UU.): Greenwood Press.

ZAMIATIN, E. (1952): *We*, Nueva York: Dutton & Co.

Ángel Galdón Rodríguez, nacido en Madrid en 1984, es licenciado en Humanidades por la Universidad de Castilla-La Mancha (2007) y doctorando en la disciplina de Filología Inglesa (2008-2011). Su tesis en desarrollo versa sobre la influencia de la novela Nineteen Eighty-Four de George Orwell en obras de la cultura de masas, con especial hincapié en la intertextualidad en cine y cómic. Asimismo, desarrolla esta línea de investigación de forma paralela con otros autores, como Edgar Allan Poe, Ray Bradbury o H. G. Wells, directores cinematográficos como Roger Corman, y escritores de novela gráfica como Alan Moore.