
DISTOPIA: OTRO FINAL DE LA UTOPIA

Estrella López Keller
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. En este siglo se observa una decadencia de la utopía que se manifiesta de tres formas: en una crítica generalizada, desde posiciones muy diversas, a las descripciones de sociedades perfectas; en la desaparición de utopías, prácticamente inexistentes desde inicios del siglo, y en el surgimiento de la distopía. Todo ello refleja una quiebra de la fe en el progreso, y entre las causas que explican este fenómeno se señala en este artículo una importante disminución de las esperanzas puestas en los avances de la ciencia, que fue uno de los factores determinantes del auge de la utopía, una de cuyas últimas manifestaciones fue la ciencia-ficción, que también hoy muestra más temores que esperanzas.

«Se verá que desde hace mucho tiempo el mundo posee el sueño de una cosa de la que sólo le falta tener la conciencia para poseerla realmente.»

(K. Marx, carta a Ruge, septiembre 1843.)

¿Cuál es ese sueño hoy día? ¿O cabría más bien calificarlo de pesadilla? La utopía del siglo xx es fundamentalmente negativa; se la ha llamado distopía, antiutopía, contrautopía, utopía negra. Son varios los nombres equivalentes para designar esta forma de literatura política. Parece irse afianzando el término distopía, aunque su uso no sea todavía muy frecuente.

Conviene recordar algunas de las características y rasgos básicos de la utopía para encuadrar de forma coherente el tema, pues, evidentemente, ha

de haber paralelismos y similitudes entre utopía y su negativo. De no ser así, no serían comparables y corresponderían a géneros político-literarios entre los que no cabría establecer equivalencias.

Cuando se habla de utopía nos referimos a una larga tradición de pensamiento sobre la sociedad perfecta, que identifica perfección y armonía. La historia del utopismo es el conjunto de esfuerzos por presentar una imagen de la sociedad en la que la armonía es el valor dominante¹. Aunque sus orígenes se pueden remontar a la Antigüedad clásica, y seguramente más atrás, a las leyendas mesopotámicas de Gilgamesh, no quiero arrancar de épocas anteriores a aquellas en las que se acuñó el propio término, con el racionalismo moderno.

Utopía, el *no-lugar*, ha sido objeto de múltiples definiciones. Una suficientemente general, a la par que escueta, es aquella que se refiere a la utopía como «la descripción minuciosa de una organización social perfecta». Milton o Hartlib se referían a ella como «modelo de república ideal». Ese *no-lugar* de Moro, que con el propio neologismo no quiso dar a entender que fuera bueno o malo, adquirió en poco tiempo el significado de algo positivo. Organización social, república ideal; es decir, un modelo terrenal. El Paraíso no es una utopía, pues es esencial el aspecto de ordenación material de la vida en comunidad, cosa innecesaria en espíritus seráficos.

Más recientemente, Neusüss la define como «sueño de orden de vida verdadero y justo»². Esta concepción encierra los dos elementos que considero básicos para referirse a este tipo de pensamiento: por una parte, «sueño», algo irrealizable en la vida diurna, es decir, en la vida real; «verdadero y justo»: por tanto, deseable.

La utopía representa, pues, un sueño de perfección social. Que la visión de lo que pueda ser esta perfección varíe con el tiempo es algo tan evidente que no requiere mayor explicación: las utopías no son elucubraciones en el vacío —aunque a veces puedan parecerlo—, sino que están directamente influidas (determinadas sería, quizá, un término demasiado rígido) por las condiciones mentales y materiales de la época y por la condición social de sus autores. Al margen del estudio, apasionante para un historiador, de lo que en cada momento se considere qué es «perfección», «justicia» o «verdad», la pregunta sería:

¿Implica esta unión de los dos términos —sueño y perfección— una actitud desesperanzada de que lo perfecto es imposible? No se puede dar una respuesta única y tajante: la imposibilidad depende de cada autor. Sí se puede afirmar que para todos sería modelo a imitar, pero mientras para unos el ejemplo que describen es una imagen perfecta pero inaccesible, otros autores sostendrían que sus proyectos son realizables.

¹ Véase G. KATEB, «Utopismo», en *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*, vol. X.

² A. NEUSÜSS, *Utopía*, Barcelona, Barral Eds., 1971, p. 13.

En cualquier caso, utopía sería la sociedad en la que todos los hombres querrían vivir si pudieran, porque es perfecta. Aunque una de las características del presente siglo es que la utopía se convierte en temible más que atrayente, y no sólo las distopías, sino también la utopía optimista, cuyo modelo de vida no parece en absoluto deseable a la mayoría de los lectores actuales. Se ha producido una pérdida de credibilidad en la utopía. Pero en su época «clásica» la intención de los escritores utópicos era la descripción de la sociedad perfecta.

La concepción de un cielo en la tierra presupone una gran dosis de confianza en la capacidad humana para realizar el ideal de perfección³. Esta confianza en las potencialidades humanas es clara en toda la historia de la utopía moderna, y mucho más patente tras la Revolución Francesa, cuando al optimismo propio del Siglo de las Luces, con su creencia en la bondad natural del hombre y su fe en el Progreso, se unió el activismo político, al ver que determinados proyectos podían ser llevados a cabo si los hombres ponían empeño en ello. La Revolución Francesa sugirió que el curso de los acontecimientos humanos podía ser dirigido a voluntad, siempre que se realizase esa movilización política que se llama «Revolución».

Quizá demasiado voluntaristas y confiados. En el siglo XIX, y gracias al calificativo de utópicos que Engels aplicó a los socialistas que le precedieron, el término utopía se reafirma con esas características de deseable e imposible. Pero no imposible por el modelo en sí de sociedad perfecta (cosa a la que ni Marx ni Engels renunciaron), sino, precisamente, porque lo que no explica la utopía es la forma de llegar a esa sociedad perfecta, o no lo hace de forma adecuada. Es decir, lo que Marx y Engels denunciaban era que la utopía estaba desvinculada de la revolución. Pero no se debe olvidar que la esencia de la utopía no es mostrar el camino, sino el fin: no trata de describir la vía para alcanzar el objetivo, sino el objetivo mismo.

Recordemos de forma esquemática, pues no es objetivo de este artículo sobrepasar los límites del presente siglo, algunas de las características generales de la utopía que aparecen de manera recurrente a través de los siglos: construcción racional, a pesar de su presentación, a veces, fantástica; son imaginativas, pero no irracionales ni mágicas. Otro rasgo común, derivado precisamente de su propia racionalidad, es la planificación: nada se deja al azar. De la buena organización social se deriva, en salto lógico indemostrable, la placidez psíquica y la plena satisfacción personal de sus ciudadanos. La utopía se muestra como la realización de la justicia y ofrece una visión feliz. Otros aspectos recurrentes de la utopía son su forma narrativa, aunque el verdadero protagonismo corre a cargo de la organización social y no del individuo o narrador; éste puede desaparecer, sin que la estructura de la obra se resienta. Asimismo, su ubicación en marcos alejados geográfica o temporalmente. Por último, pero no por ello de

³ Véase F. E. MANUEL y F. P. MANUEL, *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, 3 vols., Madrid, Taurus, 1984, vol. I, p. 35.

menor importancia, su fe en la Ciencia: parafraseando al evangelista San Juan («La verdad os hará libres»; 8, 32), se podría decir que los utópicos anuncian «la Ciencia os hará felices».

En cuanto a las funciones de la utopía, pueden señalarse tres⁴:

1. Denuncia. En primer lugar, aunque no siempre de forma expresa, el utopismo ha criticado las deficiencias del mundo real. Ha contribuido —como otro tipo de obras— a una toma de conciencia por parte de la sociedad. Las obras utópicas de los siglos XVIII y XIX fueron especialmente eficaces en el fomento de la conciencia de que el mundo existente tenía importantes fallos que era posible erradicar. En este sentido se pueden considerar obras de propaganda política.

2. Análisis. Muy vinculado con el anterior. Con frecuencia, las obras utópicas constituyen penetrantes estudios sociológicos, a veces tanto como otros análisis teóricos, de la sociedad en la que se producen.

3. Incentivo. Ha aumentado la confianza en las posibilidades humanas. La utopía contribuye a resaltar las limitaciones de la sociedad, al tiempo que le muestra otras formas y modos de vida. A veces, con mayor frecuencia en el siglo pasado, plantea la posibilidad real de su implantación.

«La utopía abre unas posibilidades que habrían continuado cerradas de no haber sido vistas por la anticipación utópica. Cada utopía es una anticipación de la realización humana, y se ha mostrado que muchas cosas anticipadas en las utopías eran posibilidades reales»⁵.

El peso de estas tres funciones es variable. Algunas obras parecen resaltar especialmente los fallos en la organización social, y su función principal es la de denuncia. Claramente inserto en ésta se encuentra J. Swift, el autor al que se suele señalar como el punto de arranque de la distopía, lo cual se explica por la carga de pesimismo y desesperanza que transmiten sus *Viajes de Gulliver*, obra elaborada a lo largo de los años y con muchas diferencias entre las cuatro partes que la componen. De todos modos habría que matizar esta afirmación: Swift da una visión muy negativa de la sociedad, pero no es una proyección en el futuro, sino que su denuncia está en la línea de la hecha dos siglos antes por Moro, en la primera parte —menos leída— de su *Utopía*, o en las críticas encubiertas de la sociedad, que son una constante de las obras utópicas francesas del XVII. Recordemos a Cyrano de Bergerac y sus mundos al revés, obligado por la censura real a extraños malabarismos, para que entre líneas se pudiera advertir la cáustica crítica a la Francia de su tiempo.

⁴ Reformulando las propuestas por G. Kateb, en el artículo antes citado.

⁵ P. TILLICH, «Crítica y justificación de la utopía», en F. E. MANUEL (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 352.

Se ha dicho por algunos autores⁶ que la utopía es un género típicamente burgués, elaborado por y para burgueses. En mi opinión, esa afirmación es harto dudosa. Lo sería menos si se refiriera al contemporáneo de Swift, Daniel Defoe, cuya obra sobre las «aventuras de Robinson Crusoe» sí que sería el prototipo por antonomasia de utopía burguesa, la del hombre que a partir de la nada crea una fortuna. Pero difícilmente se podría aplicar el adjetivo de «burguesas» a la mayor parte de las utopías, empezando por la misma de Moro hasta llegar a las utopías socialistas del siglo XIX.

En resumen, durante siglos se ha producido una constante agitación de poderosas imágenes de futuro, procedente de las fuentes tempranas de la civilización occidental. Ya fueran escatológicas, ya utópicas o ya una mezcla de ambas, todas empujaban hacia adelante⁷. Pero ¿hacia dónde se mueve la corriente? Entremos en materia.

En el siglo XX se puede observar una inversión en esa corriente de pensamiento utópico que ha acompañado al mundo occidental desde sus orígenes. Esta inversión se manifiesta en un declive generalizado de la utopía, que se revela de tres formas:

1. Rechazo de la utopía.
2. Desaparición de la creación utópica.
3. Surgimiento de la distopía.

1. En cuanto al primer punto, se ha generalizado en nuestro siglo una actitud de crítica hacia las «visiones felices» y las elucubraciones sobre la sociedad perfecta propias de utopía. Hay una negación de la conveniencia de una sociedad perfecta, no se considera ya deseable una sociedad armónica, donde no queda lugar para la lucha, el riesgo, el peligro o la incertidumbre (el mercado, en una palabra, ya sea económico o de otra índole).

La crítica a la utopía en cuanto tal no es un fenómeno nuevo. También las utopías clásicas originaron reacciones negativas y ridiculizadoras. Pero lo que sí aparece con mayor fuerza en este siglo es una descalificación global de ella. Popper, Hayek, Talmon, Cioran, Berneri, desde muy diferentes y a veces antagónicas posiciones políticas, han manifestado opiniones muy negativas:

«Aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, sólo consiguieron convertirla en un infierno, ese infierno que sólo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes»⁸.

⁶ Véase A. L. MORTON, *The English Utopia*; trad. española: *Las utopías socialistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.

⁷ F. L. POLAK, «Utopía y renovación cultural», en F. E. MANUEL (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 334-350.

⁸ K. POPPER, *La sociedad abierta y sus enemigos*, 2 vols., Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 261.

Los más conservadores recuerdan el pecado original y, por lo tanto, la inutilidad de la búsqueda de un paraíso en la tierra. La doctrina cristiana del Reino de los Cielos niega, por principio, cualquier esperanza de utopía en la tierra. Así se resume la crítica de Cioran⁹, que recuerda mucho la condena por parte de la Iglesia de las esperanzas milenarias en el medievo. En una palabra, la utopía es herética. También se acusa a la utopía de mecánica, geométrica, demasiado matemática, frente a la variedad y voluptuosidad de la Naturaleza¹⁰.

Es, sin embargo, la condena del totalitarismo la que flota en la mayoría de los alegatos contra la utopía. Esta es la crítica fundamental que se le suele hacer desde posiciones liberales, entendiéndose por totalitarismo no sólo su aspecto político, sino también la planificación a todos los niveles y el monopolio de la «verdad». Esto contradice algunos de los principios básicos del liberalismo: escepticismo, tolerancia, *laissez faire*, pluralismo. Si la verdad sólo es una, poco lugar queda para estos principios. Existe una opinión generalizada de que la libertad individual se sacrifica en aras del buen funcionamiento de la comunidad¹¹. Y aunque en muchas de las utopías el Estado se desvanece, ello no lleva a un aumento de la esfera privada, pues la colectividad está presente en todos los ámbitos. Críticas bastante similares a las de los liberales, lo cual no debe sorprender, son las mantenidas por Berneri¹², desde una óptica libertaria.

Se podría debatir acerca del carácter totalitario o no de las utopías. Lo que no parece admitir discusión es su carácter estático. Estáticas lo son todas por definición: las utopías reflejan sociedades inmóviles, son el fin de la Historia desde el momento que son sociedades perfectas. No se puede mejorar lo perfecto, a no ser que adoptemos el viejo término gramatical de «pluscuamperfecto», pero que en definitiva sería lo mismo, tampoco se podría ir más allá. El único cambio posible sería a peor.

2. El segundo fenómeno detectable en nuestro siglo en relación con el utopismo es su continua decadencia. Las «potentes imágenes de futuro» de épocas anteriores se están desvaneciendo. El siglo xx ha perdido el espíritu de la utopía, algo que ya señalaba Mannheim hace más de medio siglo, pero esperando todavía un resurgimiento, que no parece haber tenido lugar. Este siglo, sobre todo en las primeras décadas, ha producido algunas utopías, pero de muy poca entidad. Se podría decir que el último utópico —en un sentido muy laxo del término— ha sido Teilhard de Chardin, con su cadena universal de fuerzas psicosociales y su noósfera inteligente¹³, que

⁹ E. M. CIORAN, *Histoire et Utopie*, París, Gallimard, 1960.

¹⁰ G. LAPOUGE, *Utopie et Civilizations*, París, Flammarion, 1978.

¹¹ A. NEUSÜSS, *op. cit.*, p. 49.

¹² M. L. BERNERI, *Viaje a través de Utopía*, Buenos Aires, Ed. Proyección, 1975.

¹³ Véanse, entre otras obras de este autor, *Himno del Universo*, Madrid, Taurus, 1967; *El fenómeno humano*, Madrid, Taurus, 1965.

en diversos aspectos recuerda bastante a Fourier. La tradición ha terminado con él.

En la escasez que presenta el género utópico han influido diversas circunstancias, pero no hay que descartar que una de ellas sea el hecho mismo de que desde el punto de vista científico y tecnológico la utopía está casi al alcance de la mano. No olvidemos que uno de los factores que estuvieron en el origen de la utopía en los tiempos modernos radicaba en las esperanzas puestas en el desarrollo de la ciencia, y la imaginación se podía desbocar pensando en huevos incubados artificialmente (Moro y Bacon) o en la reproducción mecánica de sonidos, imágenes o fenómenos atmosféricos (Bacon), por poner sólo algunos ejemplos, cosas que parecían casi imposibles. Pero mientras que las previsiones científicas de estos utopistas tardaron siglos en convertirse en realidad, toda la parafernalia tecnológica inventada por un Julio Verne está ya aquí, desde hace décadas, mucho antes de lo que él podía pensar cuando la ideó.

Se podría decir que la ciencia ha avanzado más deprisa que la imaginación, y parece como si ésta no se atreviera a volar demasiado: la ciencia le ha cortado las alas. Por otra parte, la sociedad tecnológica ha llegado y no parece haber traído la felicidad prometida: los avances en las técnicas de destrucción también han cortado las alas al sueño de una sociedad liberada por medio del progreso científico.

En cuanto a la utopía como generadora de modelos de sociedad, este papel es desempeñado ahora por unas ciencias sociales mucho más refinadas y desarrolladas que las existentes en el siglo pasado, no digamos ya con anterioridad. Su función de propaganda, tan importante para la difusión de la ideología socialista durante el siglo XIX —baste recordar a los saintsimonianos, fourieristas y, sobre todo, a los icarianos—, ha ido siendo asumida por instituciones y partidos políticos, y por medio de nuevos medios de comunicación.

3. En tercer y último lugar, el declive de la utopía se manifiesta a través de un fenómeno enteramente propio de nuestro siglo, como es el de la aparición de la utopía negativa. No parece que antes se haya dado, salvo excepciones y, en todo caso, más como sátiras de la utopía que como proyecciones futuras o posibles del desarrollo humano.

Si aquella definición de Neusüss, que por su concisión y brevedad yo he hecho mía, hablaba de un «sueño de orden de vida justo y verdadero», ahora, en la producción utópica que vamos a analizar, nos encontramos con su negativo: no es un sueño, sino una realidad —diurna, podríamos decir— inmediata o próxima. Y no se trata de una forma de vida justa y verdadera, sino de sus contrarios, injusta y falsa. Ya no es el ideal que se propone como modelo a alcanzar, sino la realidad indeseable que se ve como posible o, incluso, probable. El optimismo ha cedido el paso al pesimismo, y cabe preguntarse de dónde arranca éste.

Esta aparición de una literatura utópica pesimista es el reflejo de una quiebra de la fe en el Progreso, que parece apagarse en el siglo xx. No de forma rotunda, por supuesto, ya que es difícil que desaparezca de golpe una idea de carácter redentor y milenarista en su misma esencia, una idea en la que se ha creído durante tantos siglos, y que ha acompañado a numerosos movimientos religiosos y seculares, tanto de pensamiento como de acción, a partir de los primeros años del Cristianismo¹⁴.

La idea de Progreso sigue siendo popular, en el sentido de que es aceptada por amplios sectores de la población. No olvidemos el calificativo de «progresivo» o «progresista», al que nadie renuncia. Pero una cosa es aspirar a más, tanto a nivel individual como colectivo, y otra esperar, o más bien creer, que esta aspiración, especialmente en el plano colectivo, va a plasmarse.

Este pesimismo que parece sobrevolar en nuestro siglo implica una quiebra de la fe en el Progreso. Pero no es, sin embargo, sinónimo de reacción, como sostienen algunos autores. ¿Es acaso el pesimismo sinónimo de conservadurismo? Difícil demostrarlo y, en todo caso, esa identificación funciona en un sentido: el conservador suele ser pesimista, pero no en el inverso. No estamos ante la vieja polémica entre los Antiguos y los Modernos. El hecho de que la fe en el Progreso empiece a mostrar grietas no quiere decir que se acepte el principio de que «todo pasado fue mejor» (eso sería la postura reaccionaria, la vuelta atrás o, por lo menos, detener el reloj de la historia). No se trata de que, por el hecho de que la idea del Progreso presente grietas, el hueco tenga que ser ocupado por la idea de la Edad de Oro. Recordemos que este mito de la Edad de Oro no sólo implica una crítica del presente, sino que frecuentemente se acompaña de una teoría de decadencia creciente, que abarca también al futuro: no sólo el pasado fue mejor que el presente, sino que éste es mejor que el futuro.

En esa corriente de pesimismo, pero no de añoranza de una supuesta Edad de Oro, se inserta la utopía del siglo xx. En ella predominan las elaboraciones desesperanzadas ante el posible o hipotético desarrollo de la sociedad. E inmediatamente vienen a la memoria los nombres de Huxley, Wells, Zamiatin u Orwell. A ellos, y a algunos otros, voy a dedicar cierta atención, pero sin olvidar que son muchos más los que describen un futuro indeseable.

Es frecuente, como acabo de apuntar, acusar a la distopía de intención política conservadora, cuando no de reaccionaria. Así se expresa Horowitz a propósito de esos autores arriba mencionados, citando un estudio de I. Deutscher:

«El Estado futuro es descrito como aquel donde la felicidad y la libertad son incompatibles. El temor al futuro así engendrado sirve

¹⁴ R. NISBET, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1981, caps. 8.º y 9.º.

para reforzar la aceptación de los valores presentes. (...) La proyección contrautópica hace que el individuo se adhiera con intensidad efectiva aún mayor al sistema ideológico predominante»¹⁵

Asimismo, sostiene que el futuro de horrores que describen las distopías, basado en una extrapolación y proyección de ideas o tendencias actuales, sirve para revalidar el presente como un mal menor. En esta acusación se observa una identificación, difícil de demostrar —como antes señalaba—, entre pesimismo-conservadurismo-reacción y, por otra parte, entre optimismo-progresismo.

Estas afirmaciones podrían ser ciertas en algunos casos, pero no en todos. Quizá Zamiatin; con seguridad Ayn Rand; más dudoso Bradbury. Pero, desde luego, no Wells, Orwell, Huxley y tantos otros, que lo que proyectan hacia el futuro no revierte en una imagen idílica, ni siquiera aceptable, del presente, sino que lo que hacen es proyectar tendencias o realidades ya existentes e indeseables, sin que por ello estén propugnando la vuelta al pasado ni justificando el presente. Si una de las principales funciones de la utopía es, como acabamos de ver, la crítica constructiva del presente a través de la imagen de una alternativa ideal, presente o futura, el mismo papel crítico puede jugar la distopía, extrapolando tendencias presentes.

La distopía, pues, no es un conjunto de prejuicios, sentimientos o ideas frente a determinados aspectos de una sociedad utópica (esto sería la crítica a la utopía, que ya hemos visto). La distopía o utopía negativa se caracteriza fundamentalmente por el aspecto de denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual. En este sentido está mucho más anclada en el presente que las utopías clásicas; no parte de la razón o de los principios morales para elaborar un modelo ideal, sino que deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes.

Puede suponerse que hay alguna relación entre esta evolución de la producción utópica y las circunstancias sociales del mundo occidental en los inicios del siglo xx. A veces se atribuye el surgimiento de la utopía negativa a la crisis de 1929, pero es difícil admitir esta relación causal, aunque sólo sea, entre otras razones, porque algunas de las distopías son anteriores a esa crisis. Sin necesidad de remontarnos a Swift, están Wells, Zamiatin o Capek. La distopía hunde sus raíces en algo más antiguo, menos coyuntural que una crisis económica, como es esa quiebra de la vieja idea del Progreso, que acabo de señalar, a la que no son ajenas la evolución

¹⁵ I. L. HOROWITZ, «Formalización de la teoría general de la ideología y la utopía», en Horowitz (ed.), *Historia y elementos de la Sociología del conocimiento*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, vol. II, p. 89. La obra de Deutscher ahí mencionada es «1984 - The Mysticism of Cruelty», en *Heretics and Renegades*, Londres, Hamish Hamilton, 1955, pp. 35-50.

belicista de las sociedades europeas que culminó en la Primera Guerra Mundial o las luchas sociales en los países industrializados. Por otra parte, y como corroboración de lo dicho, las obras producidas con posterioridad al 29 no presentan como causa de la sociedad hostil que describen ningún caos económico, sino que, al contrario, generalmente reflejan una sociedad donde la escasez no es el problema.

Los temores que se detectan a través de las distopías no se relacionan tanto con la economía como con la política, y sobre todo con la utilización política de la ciencia, cuando no con la ciencia misma. Aquella confianza en los avances del conocimiento, que fue uno de los factores o elementos fundamentales de la utopía, se convierte ahora en una profunda desazón ante los posibles desarrollos de la misma. La ciencia no es aséptica y, además, detrás de ella están los científicos, ya sean sociales, ya sean físico-naturales. Es mayor, lógicamente, el temor a los primeros. Se podrían recordar aquí los múltiples pasajes en que Bakunin expresaba su temor ante una sociedad regida por científicos, con frases que son el reverso de las escritas por sus casi contemporáneos Saint Simon o Comte o, dos siglos antes, por Bacon.

Lo habitual, la «norma», se podría decir, en la utopía clásica es que la ciencia va a aportar la base material que permita el desarrollo feliz de los hombres, acabando con la escasez, solucionando todo tipo de problemas, proporcionando placeres... Los desarrollos perniciosos de la ciencia simplemente no se plantean, no se conciben. Aunque el temor al uso indebido de algunos avances se puede percibir en Bacon, cuando sus científicos de la casa de Salomón ocultan algunos inventos a los gobernantes. Pero en todo caso, para Bacon, los peligrosos serían éstos y no aquéllos.

Quizá se podría rastrear un antecedente del temor a la ciencia en cierto tipo de literatura romántica del siglo pasado (Mary Shelley, E. Allan Poe, R. L. Stevenson), pero en ellos el papel de la ciencia no es más que un recurso literario; no pretende esbozar una visión del posible desarrollo de la sociedad. Una cosa es el científico loco, tan frecuente en la novela gótica del XIX, y otra muy diferente el tratamiento que la ciencia recibe por parte de los autores utópicos (distópicos, mejor) de nuestro siglo, y la atribución a la misma de desarrollos indeseables en la vida social.

Pasemos a hacer algunas breves consideraciones sobre autores concretos. Finalizando ya el siglo XIX, y coincidiendo con el apogeo del militarismo previo a la Gran Guerra y con la crisis del racionalismo y de la fe en el Progreso, aparecen las primeras obras que pueden considerarse distópicas de la pluma de H. G. Wells. Con él se bifurca la utopía: es un autor a caballo entre la tradicional visión optimista (propia no sólo de la época en que empieza a escribir, sino también de su grupo político) y la utopía pesimista que predominará a continuación. En este autor, sin embargo, la cronología es la inversa: las utopías optimistas son las escritas en último lugar, tras varios años sin publicar obras de este tipo, como *Los hombres*

dioses, de 1923. Pero incluso en sus visiones menos pesimistas del futuro late también una profunda desesperanza.

Wells fue un autor extraordinariamente prolífico: cerca de cien obras, de las que casi la mitad está constituida por obras utópicas, calificadas en su época de «anticipación científica» (uno de los primeros nombres de la ciencia-ficción, que no llegó a cuajar al ser desbancado por éste). Lo sorprendente, tratándose de un socialista, es que tanto en sus distopías como en sus obras más optimistas resulta patente el pesimismo acerca de la evolución de la humanidad e incluso sobre la propia condición humana. Desde una de sus primeras y más conocidas, *La máquina del tiempo*, pasando por *Cuando el durmiente despierte*, *El alimento de los dioses* o *Una utopía moderna*, hasta llegar a *Los hombres dioses*, toda su producción revela desesperanza e incluso una gran angustia. Para él, la ciencia no reviste peligro, pero no parece esperar que sus avances impliquen una mejora del carácter humano, y si ésta se produce, como, por ejemplo, en *Los días del cometa*, es debido a un factor extraordinario e incontrolable: los gases del cometa eliminan la maldad del hombre.

Más que desesperanza y angustia, la obra del escritor ruso Zamiatin *Nosotros*, publicada en Francia en 1924, ofrece una visión apocalíptica del futuro, una sociedad en la que el individualismo ha desaparecido. Existe un Estado Unico, regido por el principio de que felicidad y libertad son incompatibles, y cuyo ideal es que los hombres lleguen a ser «tan perfectos como las máquinas». Un universo dominado por la precisión matemática, basado en el culto a la razón, donde reinan el colectivismo y la igualdad más absoluta. El protagonista, D-503, siguiendo unos impulsos atávicos, quebranta la ley al enamorarse de I-330, que le liberará del racionalismo. La libertad se identifica con lo irracional, simbolizado en la fórmula de la raíz cuadrada de -1 ($\sqrt{-1}$) (irreductible desde nuestra matemática). Tampoco queda lugar para la intimidad, y la vida privada es inexistente: los ciudadanos viven en casas transparentes, pues «nada tienen que ocultar». Al final, convencido por el Gran Benefactor, el rebelde vuelve al rebaño, tras una operación por medio de rayos X que le cura de la enfermedad que le aqueja, tanto a él como a todos los rebeldes: la imaginación. No estaría de más recordar que la imaginación siempre ha sido contemplada con mucho recelo por los creadores de utopías.

Siguiendo muy de cerca sus pasos, por lo menos en el planteamiento inicial, se encuentra una obra mucho menos conocida de una autora, sin embargo, más leída: *Vivir*, de Ayn Rand. En un mundo colectivista e igualitario llevado al absurdo, el protagonista, Igualdad 7-2521, busca incesantemente la palabra prohibida que le ha venido rondando en la cabeza desde su adolescencia, hasta que descubre que esa palabra es YO, y todo un capítulo (el XI) está dedicado a su exaltación:

«Yo... yo... yo... yo... yo...

Yo soy. Yo pienso, yo quiero.

(...) Este es el fin y la respuesta. Este es el sacramento y la santidad de todas las santidades.

(...) Yo soy la meta y la razón de todas las cosas.

(...) Y ahora contemplo el sagrado rostro de un dios y a este dios lo levanto sobre la tierra (...).

Este dios, esta sola palabra: "YO"»¹⁶.

Muy superficial, dirigida al gran público y, en definitiva, virulento libelo antisocialista, la obra de A. Rand tiene un final feliz: el protagonista se enamora de Libertad 5-3000, y juntos formarán una especie de nuevos Adán y Eva.

Mucha más entidad tienen otras obras, entre las que cabría citar las de Karel Capek, el creador de la palabra «robot»¹⁷, aparecida en su pieza teatral *R.U.R.* (1921). Dos años después publica *La fábrica del espíritu*, divertida (?) sátira acerca de los estragos que ocasiona un espíritu benéfico liberado por la energía atómica, cuyo planteamiento inicial trae inmediatamente a la memoria la *Fábula de las abejas* de Mandeville: la bondad en los individuos lleva a la sociedad al más completo caos. Mayor interés todavía ofrece su *Guerra con las salamandras* (1935), obra muy ambigua, pues en las salamandras se ha visto a la vez un reflejo del irracionalismo nazi pero también de la clase obrera, en cierta forma ya prefigurada en *R.U.R.* Las salamandras, en nombre de las necesidades vitales, van dominando poco a poco la tierra; la obra concluye sin saber si lograrán su propósito por entero, pero sugiere que es esto lo que va a ocurrir. En todo caso, constituye una crítica mordaz del belicismo, de la carrera de armamentos, de los intereses económicos enfrentados, del mundo académico, y, a pesar de los años transcurridos, sigue pareciendo muy actual.

De Huxley es sobradamente conocido su *Mundo feliz*. Eso hace innecesario resumir su tema, pero sí recordar que refleja una sociedad racionalizada hasta el extremo, cuya población está condicionada no desde el nacimiento, que ya no existe, sino desde el momento mismo de la generación. Resulta sorprendente su visión de un mundo futuro dominado por los avances de la genética, que en el año en que describió ese «mundo feliz» (1932) no parecía que, en pocas décadas, pudiera llegar al desarrollo que ha alcanzado hoy en día. Quizá en su entorno familiar fuera algo previsible, pero no deja de asombrar esa premonición. Recuerda lo dicho anteriormente de que la ciencia avanza casi al mismo paso que la imaginación, y a veces se adelanta.

¹⁶ A. RAND, *Vivir*, Barcelona, Plaza-Luis de Caralt, 1961, pp. 113-118.

¹⁷ Creación posiblemente involuntaria, pues la raíz «robot», en lenguas eslavas, es equivalente a trabajo, trabajador. Casi con seguridad, fueron los traductores, al mantener la palabra en el original, los que crearon el término.

En esa «sociedad feliz» todo el mundo lo es porque ha sido condicionado para ello, pero a costa de renunciar a la pasión, a la creatividad, al amor, porque las pasiones generan conflicto (¡qué diferente de los planteamientos de un Fourier un siglo antes!). Es un mundo armonioso e igualitario (dentro de cada casta) y productivista; Taylor y Ford (o Freud, como a veces se le llama, según se trate de aspectos económicos o psicológicos) fueron los padres fundadores de la nueva sociedad, un trasunto del rey Utopus. Visión angustiosa, que se repite en *Mono y esencia*, aunque aquí deja abierta una puerta a la esperanza.

Temor al avance de las ciencias físico-naturales, temor al avance de las ciencias sociales, al progreso de las técnicas de manipulación de los grupos sociales. Un mundo donde el individuo desaparece absorbido por la masa, con la ayuda de la técnica. Es el caso de estos autores que he mencionado, y entre todos ellos, seguramente el de mayor importancia y repercusión es Orwell.

George Orwell fue siempre una persona comprometida políticamente, como se refleja ya desde sus primeras obras; un crítico, como revela su propia trayectoria vital y literaria. Este compromiso político no ha impedido (posiblemente ha incentivado) las injurias vertidas sobre él. Recordemos su *The Road to Wigan Pier*, donde describe la vida de los mineros del norte de Inglaterra. Su mensaje, con todo el cuidado que hay que poner en esta palabra, se convierte en una denuncia y una llamada de atención contra una sociedad crecientemente opresiva. Nunca renunció a su militancia socialista, pero fue también muy crítico con sus correligionarios. Denunciaba y criticaba, por supuesto, el sistema capitalista, pero atacaba también el tecnicismo lingüístico de la izquierda (antecedente de su «neolengua» de 1984). Esta obra sobre los mineros del norte no fue publicada por su editor habitual (Victor Gollancz), por cuyo encargo había realizado el «camino a Wigan Pier», sino que apareció en una pequeña editorial de izquierda en 1937, cuando Orwell estaba ya en España, llevando a la práctica su postura antifascista, vivencias que plasmaría en su *Homenaje a Cataluña*. Esta experiencia le afirmó en su socialismo humanista, a la vez que radicalizó su posición frontal a todo tipo de totalitarismo, y su angustia por el falseamiento de la historia. Un totalitarismo, como el que denuncia, que no sólo controla el presente y, en función de él, el futuro, sino también el pasado¹⁸.

Sus obras más importantes en el campo de la distopía son las muy conocidas *Animal Farm* (habitualmente traducida como *Rebelión en la granja*) y, sobre todo, 1984. Orwell no pretende ser un profeta. La fecha de 1984 fue simplemente la alteración de las dos últimas cifras del año en que escribió el libro, publicado en 1949. En esta obra la ciencia no cuenta demasiado en esa visión sórdida, gris, tétrica. No recurre a mecanismos de ficción, pues la única novedad técnica son las telepantallas de doble direc-

¹⁸ Véase G. ORWELL, *Mi guerra civil española*, Barcelona, Destino, 1978.

ción. Tampoco el protagonista es un héroe revolucionario que despierte simpatías emotivas, sino que es un hombre mediocre y gris, como todo el ambiente descrito, cuya mínima rebeldía de escribir un diario para ir anotando sus recuerdos y las minucias de cada día constituye un primer desafío intolerable para el Estado.

El hecho de que la obra incluya pocas innovaciones técnicas y sea poco fantástica, desde este punto de vista, la hace más creíble y, por tanto, más terrorífica. Este carácter terrorífico de *1984* no está constituido sólo por los medios represivos, el sistema policíaco o la constante vigilancia a que son sometidos sus ciudadanos a través de la telepantalla, ni siquiera la atmósfera sofocante que describe. Posiblemente, lo peor es la continua revisión y reescritura de la Historia, la alteración del pasado en función del presente, dato digno de ser resaltado, con mayor razón si tenemos en cuenta que Orwell no es un historiador. La humanidad, despojada de la memoria colectiva, pierde uno de los rasgos que la «humanizan».

Podría pensarse que todos estos autores realizan una crítica de la ideología comunista o socialista. Desde luego, desde posiciones conservadoras sus nombres han sido frecuentemente aireados y puestos como ejemplo de los extremos de abyección a los que puede llevar una filosofía totalitaria. Pero en el caso de Orwell se añade una peculiaridad: la denuncia desde la izquierda del estalinismo, un tipo de dictadura política o, mejor aún, de «aparato», que era una verdadera innovación del siglo XX y ante la que la izquierda se sintió desorientada.

Es cierto que todos estos autores presentan visiones totalitarias del futuro, pero no siempre están describiendo un futuro «socialista». No se debe olvidar que en el mundo occidental «capitalista» también ha habido elaboraciones semejantes acerca de los posibles desarrollos de este mundo capitalista. El temor a la pérdida de la individualidad se produce en este mundo, y no requiere necesariamente un gobierno dictatorial, un estado policíaco. El totalitarismo puede ser también democrático. En palabras de Bertrand de Jouvenel, «tanto como productores, como consumidores estamos cada vez más integrados en una vasta organización que no hace falta que sea colectivista, para que sea empíricamente colectiva»¹⁹.

Uno de los mejores ejemplos de este temor a la absorción del individuo por la masa en sociedades capitalistas, de libre mercado, lo encontramos, seguramente, en Ray Bradbury, que, además, sirve para introducirnos en el último aspecto que quiero abordar, aunque muy brevemente, en relación con la distopía: la ciencia-ficción llamada social.

A veces es difícil señalar diferencias estrictas entre los autores que acabamos de ver y algunos escritores de ciencia-ficción. Son realmente unas fronteras arbitrarias (como casi todas las fronteras), aunque podría

¹⁹ Bertrand DE JOUENEL, «La utopía para propósitos prácticos», en F. E. MANUEL (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 279.

pensarse que la razón para diferenciar a unos y otros es que los primeros sólo escribieron una o dos obras de carácter utópico, que representa una mínima parte de su producción literaria, mientras que los segundos son fundamentalmente escritores de obras de ficción. Como se puede apreciar, no es un criterio de mucha entidad científica, salvo la puramente estadística. Por esta razón, Wells, que escribió mucho en el terreno de la elucubración, puede entrar también en este apartado. Son precisamente Wells, junto a Julio Verne, los autores tradicionalmente considerados «padres» de la ciencia-ficción. Fueron varios los nombres que se aplicaron a este nuevo género literario: novela futurista, de anticipación, espacial o interplanetaria, hasta que con Hugo Gernsback se consagró el nombre de ciencia-ficción, que desplazó a los demás.

Está muy generalizada la opinión de que la ciencia-ficción corresponde a un género literario de baja calidad, una subliteratura. De todo hay, desde las más ínfimas aventuras espaciales en las que los héroes han cambiado el barco pirata por la nave interestelar y cabalgan sobre el hiperespacio, hasta verdaderas investigaciones psicológicas y sociológicas de lo que podría suceder dado un hipotético —que no imposible o fantástico— proceso de cambio político o social. Obras en las que el recurso a la ficción científica no sirve más que como telón de fondo o punto de arranque de ese proceso. Esto es lo que se llama ciencia-ficción social, que difiere de la que se podría calificar de «clásica» o «dura» en que mientras ésta se ocupa fundamentalmente de especular y describir la vida futura imaginando desarrollos de la ciencia y la tecnología, la ciencia-ficción social deja prácticamente de lado este tipo de innovaciones, para centrarse en los avances del conocimiento y la técnica en las ciencias sociales, o en el futuro de la humanidad a partir de unas determinadas premisas, como puedan ser una catástrofe natural o provocada por el hombre.

La ciencia-ficción social es un fenómeno cultural relativamente nuevo, del que se pueden destacar dos aspectos: por una parte, señalar que su auge va unido a un aumento de la atención prestada a los avances en ciencias sociales, mientras que ha decaído el interés por las obras que describen progresos tecnológicos; cada vez aparecen menos innovaciones técnicas. Leyendo hoy en día las novelas del *Coronel Ignotus* sí que parecen escritas en otra galaxia y no en la España de hace sesenta años. Por otra parte, ha aumentado el interés de los científicos sociales por este tipo de literatura, por cuanto que puede ser un síntoma revelador de nuevas tendencias e inquietudes²⁰.

Si antes se ha señalado la aparición de la distopía como síntoma de una quiebra de la fe en el Progreso, otro tanto podría decirse de la ciencia-ficción en las últimas décadas, donde nos encontramos con una obra crecientemente pesimista o, por lo menos, de advertencia y crítica social.

²⁰ Baste recordar que la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales* tiene una entrada bajo el epígrafe «Ciencia-ficción social».

No deja de ser significativo que la línea que se puede considerar clásica ha seguido vigente, en términos generales, en la ciencia-ficción soviética, impregnada de fe en el progreso, mientras que en la sociedad occidental ha ido adquiriendo cada vez mayor peso esa visión pesimista o incierta del futuro o, quizá, del propio presente²¹. El ambiente de pesadilla creado por Thea von Harbou en *Metrópolis*, que recuerda en cierta medida al de *Cuando el durmiente despierte*, de Wells, ya no se centra actualmente tanto en máquinas como en técnicas de manipulación, por ejemplo, publicitarias: la pesadilla de *El mundo bajo Tylertown* (F. Pohl), un pequeña población de *zombies*, producto accidental de un escape químico, que son revividos cada día para ensayar sobre ellos el impacto de los mensajes publicitarios. Por debajo de la anécdota del cuento, al lector le asalta la duda de hasta qué punto no es también él un *zombie*. Impresión que se refuerza con *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth), acerada sátira del mundo empresarial y sus mecanismos de infiltración en los más diversos ámbitos de la sociedad.

El buen ciudadano es el buen consumidor, y el inconformista aquel que no se deja bombardear y convencer por la publicidad, no necesariamente comercial. Bradbury sería uno de los más claros exponentes de esta denuncia del peso de la colectividad sobre el individuo, del escaso lugar que le queda al que no comparte la opinión, los gustos o hábitos de la mayoría, cuando no es perseguido por ser un peligro para el resto de la sociedad. Una sociedad muy semejante a la que conocemos y en la que vivimos, y que por eso mismo resulta más terrorífica que si nos invadieran pulpos extraterrestres: es el vecino de al lado el que denuncia a quien se complace en dar un paseo, y además a pie, en lugar de sentarse a ver la televisión. El individuo ahogado por la colectividad es un tema recurrente en toda su obra, que refleja, asimismo, el temor de que determinados avances tecnológicos, químicos o psicológicos lleven a un embrutecimiento de la humanidad.

Y si antes, hablando de la distopía, me refería al temor a la ciencia, otro tanto podría decirse de una importante parte de la ciencia-ficción actual, aunque ya no se trata de invenciones «fantásticas», sino de hipotéticos desarrollos de algo ya muy conocido como, por ejemplo, la informática. Una de las más breves (no llega a una página) e inquietantes historias se puede resumir en pocas líneas: ha llegado el momento de llevar a cabo la operación final que va a unir entre sí a todas las computadoras existentes en el Universo, un circuito que acumulará todo el conocimiento almacenado en el conjunto de las galaxias. La primera pregunta que se plantea a la nueva computadora una vez hecha la conexión es aquella que ninguna máquina cibernética anterior había sabido responder: «¿Hay Dios?». Una potente voz responde inmediatamente: «Sí, AHORA sí», al tiempo que un rayo fulmina al que temblorosamente intenta desconectar el circuito²².

²¹ Es significativo que el título original del estudio de Kingsley Amis sobre la literatura de ciencia-ficción sea *Nuevos mapas del infierno*.

²² F. BROWN, «Answer», en *Best SF Three*, Londres, Faber & Faber, 1963.

El miedo ancestral al genio —ahora en forma de máquina— que el hombre en su inconsciencia ha dejado escapar de la botella y no es capaz de controlar e introducir de nuevo en ella. Así, la ciencia-ficción se une a la distopía y expresa un temor común nuevo pero a la vez milenario: el miedo a la ciencia. En ello se distancian ambas de sus orígenes comunes, la fe en la ciencia como liberadora de la humanidad.