

# Imaginando el futuro. Continuidades y rupturas entre utopismo y distopía\*

*Imaginando o futuro.  
Continuidades e rupturas  
entre utopismo e distopia*

*Imagining the Future:  
Continuities and Ruptures  
between Utopianism and Dystopia*

**Christian Retamal\*\***

DOI:10.30578/nomadas.n57a4

El artículo analiza la crisis de la imaginación utópica moderna y el auge de las narrativas distópicas, para lo cual examina la dialéctica entre utopía y distopía. Asimismo, aborda la función reflexiva del pensamiento utópico y distópico sobre la modernidad, además de su confluencia con la ciencia-ficción. También se analiza el giro nostálgico hacia el pasado debido a la clausura de los horizontes de futuro, representados por la melancolía de izquierda y la retrotopía. El autor concluye que presenciamos el declive de la imaginación utópica en pro de la imaginación distópica, sin embargo, nuestra capacidad de abrir futuros alternativos pasa por comprender la dialéctica entre utopía y distopía para no dejarnos avasallar por el desánimo y la inmovilización.

**Palabras clave:** modernidad, nostalgia, imaginario, temporalidad, globalización, ciencia ficción.

*O artigo analisa a crise da imaginação utópica moderna e o surgimento das narrativas distópicas, examinando a dialética entre utopia e distopia. Igualmente, é abordada a função reflexiva do pensamento utópico e distópico sobre a modernidade, bem como sua confluência com a ciência ficção. Também analisa a virada nostálgica em direção ao passado devido ao fechamento dos horizontes do futuro, representado pela melancolia de esquerda e a retrotopia. O autor conclui que estamos assistindo ao declínio da imaginação utópica em favor da imaginação distópica; no entanto, nossa capacidade de abrir futuros alternativos depende da compreensão da dialética entre utopia e distopia para não nos deixar dominar pelo desânimo e pelo imobilismo.*

**Palavras-chave:** modernidade, nostalgia, imaginário, temporalidade, globalização, ciência ficção.

*This article examines the crisis of modern utopian imagination and the rise of dystopian narratives, by exploring the dialectic between utopia and dystopia. It also addresses the reflective function of utopian and dystopian thought on modernity, as well as its confluence with science fiction. Furthermore, it analyzes the nostalgic turn towards the past due to the closure of future horizons, represented by left-wing melancholy and retrotopia. The author concludes that we are witnessing the decline of utopian imagination in favor of dystopian imagination. However, our ability to envision alternative futures depends on understanding the dialectic between utopia and dystopia, so as not to be overwhelmed by discouragement and immobilization.*

**Keywords:** modernity, nostalgia, imaginary, temporality, globalization, science fiction.

\* Este artículo es producto del proyecto de investigación DICYT 032452RH "La distopía como crisis de la modernidad. Análisis de las dimensiones sociales y filosóficas" (2023-2026), financiado por la Universidad de Santiago de Chile, USACH. El autor es el investigador responsable.

\*\* Académico e investigador en la Universidad de Santiago de Chile (USACH). Doctor en Filosofía. Correo: christian.retamal@usach.cl

original recibido: 20/01/2024  
aceptado: 09/04/2024

ISSN impreso: 0121-7550  
ISSN electrónico: 2539-4762  
nomadas.ucentral.edu.co  
nomadas@ucentral.edu.co  
Artículo # n57a4 - Págs.1~17

**E**xiste consenso al indicar el declive del pensamiento utópico y el predominio creciente de la distopía como el *ethos* de nuestra época. Este cambio viene acompañado del desfondamiento de la cronoestructura moderna junto con sus nociones de revolución y sujeto, entre muchas otras ideas derivadas.

En la base se supone un agotamiento de la imaginación utópica de la modernidad, especialmente su núcleo ilustrado. En efecto, valores como la democracia, la igualdad, la justicia social —independientemente del prisma liberal o socialista con el que se interpretan— parecen estar en jaque. Su posición en el tablero de las ideas con capacidad de modelar políticamente la realidad está amenazada desde múltiples posiciones diferentes, como veremos más adelante.

Por ello, se hace necesario observar la crisis de la imaginación utópica y la evolución a una nueva forma de imaginación distópica. Nuestra perspectiva es que la relación entre ambas no es de completa ruptura, sino que existe una dialéctica de mutaciones imprevistas entre ambas que afecta al conjunto del imaginario utópico y distópico con profundas consecuencias sociales y políticas<sup>1</sup>.

## El utopismo como sistema reflexivo de la modernidad

Esta forma de abordaje permite observar una dialéctica en el utopismo que se basa en dos elementos, el impulso y el discurso utópico. El impulso utópico es una

actividad pulsional basada en la condición deseante del ser humano. Deriva de la noción de impulso de Freud (Freud, 1995b; Laplanche *et al.*, 1996, p. 324) y fue desarrollado por Ernst Bloch (2007, p. 32), quien lo fusiona con el marxismo para darle un soporte crítico más allá de la experiencia clínica individual. Este impulso tiene características como el mesianismo, lo salvífico y lo revolucionario, arraigadas en el inconsciente colectivo de los grupos sociales, según Bloch. También se caracteriza por su fuerza movilizadora popular y su tendencia a la transformación práctica de la realidad. Surge como respuesta a las fuentes de incertidumbre y busca dar salida a los miedos y la frustración con el modo de organización de la vida. El impulso utópico se encuentra en un estadio previo al discurso y se expresa a través de imágenes desmesuradas, ambivalentes, que sedimentan un imaginario.

Por su parte, el discurso utópico —elaborado por intelectuales, activistas, revolucionarios, entre otros (Bauman, 1997, p. 10)— trabaja sobre las imágenes del deseo creadas por el impulso utópico. Categoriza y racionaliza sus contenidos para hacerlos más transmisibles. Sin embargo, la desmesura y la ambigüedad de las imágenes del deseo no desaparecen por completo.

El discurso utópico busca una transparencia universal, eliminando la ambivalencia, pero esta sigue presente implícitamente. Este discurso es articulado por grupos que pueden vislumbrar estrategias de lucha y ejercer liderazgo. Tiende a crear un corpus teórico que prescribe y legisla lo que el orden social debería ser. Se caracteriza por imaginar la estructura

ideal de un mundo por construir, la imagen conductora de la acción y la orientación pronóstica de futuros posibles. El discurso utópico se racionaliza interna y externamente, filtrando y adaptando los elementos del impulso utópico para canalizar y fortalecer la fuerza movilizadora. Estas formas de racionalización están entrelazadas y forman un dispositivo de secularización (Mannheim, 1993, p. 214). Sin embargo, siempre queda un residuo irracional, mítico o religioso que es tolerado en el utopismo.

Entre ambos elementos del utopismo —impulso y discurso— existe siempre una tensión creativa que es al mismo tiempo intelectual y política. El resultado es que los utopismos funcionaron como verdaderos sistemas reflexivos de la modernidad, pero luego entraron en crisis y fueron incapaces de responder a las nuevas realidades de la modernidad.

Esta función reflexiva significa que el pensamiento utópico, y ahora el distópico, hace que la modernidad explore sus senderos de posibilidades, piense en sí misma, sea consciente de su propia historicidad y contingencia e intente superar sus propios límites históricos. La reflexividad utópica aporta dinamismo y movilidad a la modernidad, empujando el flujo del tiempo, la aceleración histórica, la conciencia de lo contingente y efímero, así como el sueño de lo eterno.

La vocación de futuro de la modernidad anudó, como veremos detalladamente más adelante, la confluencia de la ciencia-ficción, la ficción política, el discurso utópico en sus versiones literarias y las ucronías de todo tipo en un nuevo referente utópico, donde la espacialidad es secundaria respecto de la temporalidad de los futuros posibles.

A partir de estas premisas, las obras iniciales del utopismo moderno de Tomás Moro, Tommaso Campanella y Francis Bacon se enfocaron en los nuevos territorios, producto del asombro por el descubrimiento de América y luego los viajes interoceánicos. Desde la perspectiva europea, el mundo sufrió una inaudita expansión. Sin embargo, transformar el mundo tiene más sentido cuando se relaciona con la temporalidad, ya que es una tarea que se despliega en el tiempo como una acción social. Allí la capacidad de agencia muestra que la contingencia puede ser modelada y no simplemente padecida.

La feliz unión de contingencia, agencia y tiempo es la base de la reflexividad utópica. Dicha reflexividad ya era plenamente visible en el socialismo utópico representado por Saint-Simon, Charles Fourier y Robert Owen como una forma de análisis precientífico. En ese sentido, los tres autores pretenden construir una nueva ciencia de la naturaleza humana. Segundo, se centran en la esfera moral e ideológica como base determinante de todos los demás aspectos del comportamiento humano. Tercero, pretenden —cada uno a su modo— convertir su nueva moralidad en una ciencia exacta que resuelva el problema de la armonía social. Cuarto, cada uno identifica la teoría moral, religiosa y política preexistente (no las prácticas de clase o de Estado) como el principal obstáculo para la implementación de las leyes de armonía recién descubiertas. Estas características son extrapolables a otras formas de socialismos o comunismos utópicos hasta la década de 1840 (Bottomore, 1991, p. 561). Tal forma de concebir los conflictos sociales y resolverlos podemos verlo representada en el final de *Metrópolis* (Lang, 1927), donde María logra reconciliar a las clases sociales que representan “la cooperación de las manos y la cabeza”, como metáfora del trabajo y el capital.

En el *Manifiesto comunista*, Marx y Engels reconocieron que estas formas de socialismo contenían materiales valiosos para la clase trabajadora, pero también las criticaron por su rechazo a reconocer la crudeza de la lucha de clases y la necesidad de la revolución. Este juicio luego se amplió en la obra de Engels *Del socialismo utópico al socialismo científico* (1989), y se convirtió en la posición canónica del marxismo a este respecto (Bottomore, 1991, p. 106).

## Crisis del imaginario utópico y auge de la distopía

Con el tiempo, el marxismo hegemonizó la reflexividad del imaginario utópico, a pesar de ser abiertamente hostil a tal designación. Ello se vio ampliado por los impactos de la Revolución rusa y los éxitos de las revoluciones comunistas en China, Cuba y otras regiones. Dicha influencia abarcó a una parte importante de la socialdemocracia y creó un polo de atracción que duró hasta el derrumbe del Muro de Berlín.

Las corrientes que Anderson (1985) catalogó como “marxismo occidental”, si bien se distanciaron



▪ *Colombia Pictures Present* (fragmento), pintura, óleo sobre lienzo (142 x 196 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

prontamente de la experiencia cada vez más totalitaria de la URSS, mantuvieron un fuerte núcleo utópico representado por Bloch y Marcuse. Sin embargo, autores como Horkheimer y Adorno adoptaron una forma de análisis diferente de la modernidad, que tenía fuertes componentes distópicos, como puede verse en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (2018).

Paralelamente, el surgimiento de un conjunto de obras como las de Yevgueni Zamiatin, Aldous Huxley y George Orwell mostraron una amplitud de posibilidades de imaginar futuros devastadores, ya fuera como causa del totalitarismo representado por el nazismo y el estalinismo, o luego como un resultado perverso de la Guerra Fría. Más tarde, la distopía se ha centrado en la descripción de nuevas formas de totalitarismo basadas en la tecnología, como también en el control del mercado que reemplaza al Estado como actor principal. También se ha focalizado en diversas narraciones de crisis civilizatorias usando el arquetipo religioso del Apocalipsis, bien en la forma de guerras devastadoras, o en la agudización de la crisis climática, entre otras, como en los filmes *The Midnight Sky* (Clooney, 2020) o en *Don't Look Up* (McKay, 2021).

Desde la pandemia del 2020 y en paralelo a la subida de los termómetros, la distopía ha influido con más fuerza en el imaginario cotidiano, a través de los noti-

ciarios, las series, la literatura, el cine y la cultura pop en general. En efecto, la pandemia mostró la fragilidad de los sistemas sociales en vivo y en directo y a escala global. Esto profundizó y popularizó aún más el conjunto de temores y emociones negativas que caracterizan la mirada distópica, pero ahora sobre una base de hechos concretos representados por la acelerada y saturada temporalidad de la pandemia. Como resultado, la pandemia marcó la eclosión de un sentido común distópico en la vida cotidiana, que se ha reafirmado en los últimos años al calor de los nuevos conflictos mundiales.

Por ello, los escenarios catastróficos que la ciencia-ficción había previsto parecen abalanzarse sobre el presente. Tanto la utopía como la distopía tienen una larga y fuerte convergencia con la ciencia-ficción más especulativa, con la que comparten el análisis heurístico de los futuros posibles. Lo nuevo es la profundidad, la variedad, la inminencia y la amplitud de las amenazas existenciales que confluyen en la distopía y la ciencia-ficción.

Por otra parte, lo que queda del utopismo tiene una muy débil viabilidad política en los nuevos contextos del siglo XXI. Como nos muestran los estudios de las tradiciones utópicas, sus discursos se volvieron pueriles, rígidos, totalizadores y en muchos casos nuevas justificaciones de dominio (Morton, 1970, p. 77; Manuel y Manuel, 1984, p. 98; Mattelart, 2000, p.138).

En efecto, los impulsos utópicos, que originaron discursos utópicos —ficciones, obras de análisis, demandas políticas, experimentos sociales y comunitarios, entre otros—, seguían expresando la fuerza de los deseos sociales, pero sin una adecuada canalización política. Esta fractura entre impulsos y discursos utópicos, en el contexto de la globalización, hizo que estos últimos fueran socavados en su pretensión de universalidad, salvo el de la hegemonía del mercado como el centro articulador de la modernidad en versión capitalista.

Como señaló Bloch, los impulsos utópicos al no encontrar expresión política son procesados por la sociedad de consumo y devueltos como mercancías, cuestión que hoy en día es un fenómeno global.

Muchas veces se entiende a las distopías como lo opuesto a las utopías, pero, paradójicamente, la distopía proviene de la propia tradición utópica en cuanto

a cómo funciona su imaginario y articula su narrativa. Las distopías representan un utopismo invertido, con impulsos políticamente disponibles, que nos revela una nueva sensibilidad respecto del poder, la formación de identidades y la hibridación humano-tecnológica, entre otros temas contemporáneos. Por lo anterior, existen líneas temáticas de continuidad entre la utopía y la distopía, pero también hondas incompatibilidades. En efecto, en las distopías encontramos una producción de impulsos y discursos similares en cuanto a estructura, pero diferentes en contenidos al utopismo.

Por otra parte, las distopías nos anuncian formas de conflictividad de tal envergadura que refutan de las narrativas del fin de la historia al estilo de Fukuyama o la pérdida de cartografías cognitivas para comprender la realidad, como sostuviera Jameson (1998, p. 320). Esta nueva apertura de la historia no implica un retorno de las antiguas imágenes ideales que moldearon la acción política. En cambio, anuncia una época de temores, que confirma el dinamismo de la historia y al mismo tiempo la crisis aguda del progreso. El resultado es que el flujo del tiempo aparece recortado en su profundidad. Ya no se trata del mañana soñado, sino de evitar determinados futuros que, siendo extremadamente verosímiles, amenazan la existencia humana.

En ese contexto, los riesgos y los efectos perversos de la acción pasan a formar parte del imaginario y de los impulsos utópicos, que en rigor debiéramos llamar impulsos distópicos. Ello, porque gran parte de su contenido ya no es la esperanza o el deseo como algo afirmativo, sino los temores acumulados y multiformes. Lo que se anuncia en el horizonte de la distopía son múltiples futuros verosímiles de terror. Ello supondría que la sociedad se movilizaría, tal como pretendía Orwell, ya que sus obras buscaban ser advertencias. Sin embargo, el efecto del miedo paraliza, en el peor de los casos, o trivializa la catástrofe como una nueva normalidad. En efecto, la distopía generaliza el miedo, la impotencia, la aceptación de la falta de alternativas, cuyo resultado sería la desmovilización resentida o la movilización reactiva carente de horizonte (Martorell, 2021).

En efecto, las distopías, aunque provienen del pensamiento utópico, no tienen la capacidad de inaugurar nuevos ciclos utópicos, requieren acciones en el campo político que trasladen su utopismo invertido al campo de la afirmación.

## La imaginación utópica

### Imaginación, ilusión y fantasía utópica

La imaginación utópica es una forma peculiar de imaginación que visualiza posibilidades alternativas y plantea nuevas formas de sociedad como una totalidad, no como fragmentos de lo deseable. Por ello, no hay utopías de lo particular. El pensamiento utópico habla de una sociedad inexistente, pero deseable y, además, revela información sobre el hablante y el contexto en el que se encuentra. Además, el pensamiento utópico crea un retrato en negativo de la sociedad presente, revelando la imagen de su propia agencia en el imaginario (Broncano, 2012, p. 255). El concepto de poder es fundamental en el análisis de la imaginación utópica, ya que esta expresa un viaje a las fronteras de lo posible. La noción de posibilidad se relaciona con la agencia política y la transformación de las estructuras de poder injusto.



■ Colombia Pictures Present (fragmento), pintura, óleo sobre lienzo (142 x 196 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

Pero lo que es posible es una cuestión, por definición, debatible. En consecuencia, necesitamos hacer distinciones más finas para comprender la imaginación utópica como una acción con mediaciones donde, justamente, se juega la agencia.

Jameson distingue entre la *imaginación utópica*, que sueña globalmente con una vida cotidiana completamente distinta de la actual, sin competencia o trabajo alienado, y —en un plano inferior— la *ilusión utópica*, que imagina planes sistémicos y propuestas para mejorar la sociedad, pero no alcanza la profundidad de la imaginación utópica. A modo de ejemplo, la tasa Tobin, por muy útil y necesaria que sea, no es utópica en este sentido. En tercer término, encontramos la asimilación del género utópico a lo que hoy se denomina comercialmente *fantasía*, junto con su opuesto genérico y comercial de la ciencia-ficción. En este contexto, la fantasía se refiere a la producción de mundos imaginarios y situaciones que no se corresponden con la realidad, pero pueden tener tenues elementos utópicos (Jameson, 2009, p. 76).

Jameson (2009) argumenta que la producción utópica contemporánea se degradó desde la imaginación a la ilusión utópica y se enfocó en detalles individuales. En tal sentido, reconoce el valor de la inmensa energía generada por las ilusiones utópicas, pero cuestiona su valor práctico (p. 263).

La agencia presenta distintas capacidades en estas distinciones, ya que la fantasía comercialmente domesticada sería el espacio en el cual la agencia se reduce al

rol del consumidor. Solo la ilusión utópica da pequeños pasos hacia la imaginación utópica. Esta gradación de la imaginación utópica encuentra otros formatos. Agnes Heller distingue entre las *grandes utopías*, riesgosas por su amplitud, y las *pequeñas utopías* de la reforma, más viables y menos peligrosas (el equivalente de las ilusiones de Jameson). Sin embargo, las *grandes utopías* suelen ser más atrayentes, porque elaboran un imaginario de una vida alternativa, no únicamente un nuevo sistema sociopolítico (Heller, 1999, p. 84).

## La confluencia de la ciencia-ficción y el complejo utopía-distopía

Jameson destaca que la ciencia-ficción ha redescubierto su vocación utópica, convirtiéndose en el nuevo espacio para la imaginación utópica, y ofrece una forma de pensar en futuros alternativos (2009, p. 344). Para Jameson, y en esto concordamos, la ciencia-ficción —o al menos una parte del género— nos invita a cuestionar las estructuras de poder existentes e imaginar nuevas formas de organización social como por ejemplo en la serie clásica *Star Trek* o sus actuales derivaciones (Fuller 2017-2024). En consecuencia, está cumpliendo el rol reflexivo que en siglos anteriores tuvo el pensamiento utópico. Como ejemplo, Francescutti (2004) analizó el cine de ciencia-ficción nuclear del siglo XX, para mostrar cómo un gran número de películas contribuyeron a formar un imaginario sobre los peligros existenciales de la humanidad, lo que ayudó al ciudadano de a pie a dimensionarlos y formó audiencias activas. En su obra, Francescutti disecciona la representación de los roles de los actores claves de ese momento: los



▪ Colombia Pictures Present (fragmento), pintura, óleo sobre lienzo (142 x 196 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

científicos, los militares, los políticos, la opinión pública, entre otros. Su libro muestra el ciclo completo de cómo la ciencia-ficción, fusionada con la distopía en este caso, producían reflexividad para mostrar los escenarios que podían emerger de la Guerra Fría y cómo el cine desempeñó un rol fundamental en la construcción del imaginario respecto del futuro.

En otro plano, Jameson apunta a una fricción entre la ciencia-ficción y la fantasía. Mientras que la fantasía se basa en la evasión y la creación de mundos imaginarios separados de la realidad, la ciencia-ficción se basa en la extrapolación de las tendencias y los problemas actuales hacia futuros posibles. Jameson argumenta que la ciencia-ficción tiene un potencial más político y crítico, ya que nos permite reflexionar sobre las implicaciones sociales y políticas de nuestras acciones presentes. Debemos apuntar que ese procedimiento se lleva a cabo con una lógica similar en la producción distópica.

Como hemos indicado, la convergencia entre ciencia-ficción y el complejo utopía-distopía tiene antecedentes de larga data. En efecto, durante el siglo XX, Estados Unidos produjo una retraducción de la ciencia-ficción que absorbió en parte la literatura de crítica social. Así, la ciencia-ficción representó primero, al calor de las utopías tecnocráticas, la función de ventana del progreso que se estaba materializando. Una sociedad que aparecía como perfecta, con un flujo inagotable de mercancías y consumo, antiestatal, antisocialista, democrática, liberal, individualista y altamente tecnificada. Esta visión se diseminó a través de las revistas ilustradas como *Popular Science*, normalizando la idea de que progresar era consumir lo nuevo. Dichas imágenes, extrapolaciones de las ferias universales, fueron ampliamente exportadas como parte de la batalla contra las imágenes del socialismo impulsadas por la Unión Soviética. Solo cuando la temporalidad que se encontraba al abrigo de la teleología del progreso empezó a desmoronarse, surgieron otras formas narrativas emparentadas que dieron cuenta de la crisis de la cronoestructura.

No es de extrañar que la iconografía de los relojes se hiciera eco de esta crisis. El Reloj del Juicio Final (*Doomsday Clock*), portada del *Bulletin of the Atomic Scientists*, representa la proximidad de un posible desastre nuclear. Sus agujas se movían según la percepción del peligro, mostrando la urgencia temporal de la

situación durante la Guerra Fría, cuya cumbre fue la crisis de los misiles en 1962.

Por ello, las fronteras entre la ciencia-ficción y el complejo utopía-distopía son porosas y solo podríamos valorarlo caso a caso. Por ejemplo, H. G. Wells en Inglaterra era considerado un realista social, mientras en Estados Unidos fue transformado en un autor de ciencia-ficción, limando sus aspectos críticos. Recordemos la influencia utópica de Wells en pro de un gobierno mundial de carácter tecnocrático, similar a la *Nueva Atlántida* de Bacon, solo por nombrar el caso más paradigmático. En efecto, Wells quien se formó a la sombra del utopismo, fue fundamental en la ciencia-ficción anglosajona y a través de él existe un vínculo muy importante entre ambos géneros. En la actualidad, Filmaffinity recoge más de sesenta adaptaciones a la pantalla de las obras de Wells (2024).

Así, en *La guerra de los mundos* la destrucción de los humanos es comparada con el genocidio cometido por el imperialismo británico con los tasmanos. De esta manera, se amplían a escala cósmica las imágenes del imperialismo, donde una sociedad tecnológicamente superior destruye o somete a las de “rango inferior”. Igualmente, *La máquina del tiempo*, tradicionalmente considerada parte de la ciencia-ficción ortodoxa, puede ser tratada como parte de las distopías por su crítica implícita al poder destructivo de las luchas de clases, que desencadena el enfrentamiento nuclear (Francescutti, 2000, pp. 166-201).

Lo mismo sucede en el cine. En *Colossus: The Forbidden Project* (Sargent, 1970) vemos cómo Estados Unidos y la Unión Soviética construyen inteligencias artificiales para buscar la estrategia ganadora en una guerra nuclear. Pero, estas IA, al descubrir la imposibilidad de la tarea, se fusionan, y luego de absorber el acervo cultural humano reconocen nuestra incapacidad de vivir en paz. Por ello, toman el control del arsenal nuclear mundial y establecen una dictadura protectora de la humanidad, que promete superar nuestros problemas sociopolíticos. Esta historia, a pesar de su antigüedad y su contexto es muy actual y resulta inútil clasificarla como ciencia-ficción, distopía o ficción política.

La ciencia-ficción oriental, en cambio, tiene influencias más amplias, ya que integra elementos culturales más vastos. Estos son sincretizados tomando conceptos,



▪ *The thing y el error*, pintura, acrílico sobre lienzo armado (40 x 68 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

mitos e historias muy antiguas y mezclándolas con visiones radicales del futuro. Estas obras se diseminan socialmente en múltiples formatos como el anime, el manga, la literatura, entre otros (Retamal, 2022). Liu Cixin indica que una de las diferencias importantes es el papel de la religión en la ciencia-ficción occidental, en contraste con lo que sucede en su país. Esto se expresa en la escasez de la narrativa apocalíptica de base judeocristiana, lo que está cambiando en la medida en que las obras de otras latitudes son conocidas allí.

Una de las cuestiones que Cixin destaca de la ciencia-ficción es que “es el género más universal, porque concibe la raza humana como una entidad única” (2024). Esto es muy interesante, porque muestra que la ciencia-ficción, al igual que el complejo utopía-distopía, versa sobre la autoconciencia de la humanidad. En efecto, las narrativas de estos géneros, con independencia de sus formatos y sus formas de imaginar el futuro, le hablan y tratan sobre la humanidad.

Evidentemente, la conjunción entre ciencia-ficción y el complejo utopía-distopía no siempre es tan fructífera. Eso tiene varias razones. La primera es que la ciencia-fic-

ción es un género muy sufrido, ya que dentro de su vasta producción hay que ver y leer mucho para encontrar calidad. Hay infinitas repeticiones estilísticas, temáticas, entre otras, que agotan, lo que muestra que su influencia social es por acumulación de tópicos que se van normalizando. Cada cierto tiempo aparece una obra significativa que tendrá influencia duradera en el género y desbordará al gran público. Además, hay diferencias entre la producción escrita y audiovisual que tiene que ver con el contexto de las industrias culturales en la que cada cual se produce. En el ámbito editorial, puede arriesgarse más a la especulación que en la industria cinematográfica. Esto se nota en la calidad especulativa y heurística de las obras (Francescutti, 2000, p. 256).

## La venganza del pasado

### El pasado como cantera de la imaginación utópica

Bloch desarrolló el concepto de *clasicismo utópico* para designar el cúmulo de experiencias de las luchas emancipatorias del pasado que, fracasadas, se



mantienen latentes como semillas lanzadas al futuro para que nuevas generaciones las recojan, se las apropien, las reinterpreten y puedan transitar por los senderos perdidos de la utopía. Esto permite la reproducción intergeneracional, en contextos y épocas muy diferentes, del elemento trascendente de las luchas por la emancipación. Esta es la base, según el autor, de la confluencia entre marxismo y utopía.

El clasicismo utópico de Bloch rompe un aspecto fundamental de cómo la modernidad entiende el tiempo (su cronoestructura), en el cual el pasado está cerrado completamente, como lo “ya sido”, el presente como el instante fugaz y el futuro como el espacio de lo que aún no es. Ve la cronoestructura moderna como algo mucho más fluido e interconectado, ya que ha radicalizado la dialéctica hegeliana, Marx mediante (Bloch, 2007, vol. I, p. 196). En definitiva, Bloch transformó el sueño emancipador en una visión filosófica del futuro.

En este sentido, la orientación al futuro se alimenta del pasado con dimensiones temporales más amplias. Así, las víctimas de la historia encuentran su lugar en el presente gracias al clasicismo utópico. Este fue el arquetipo con el cual el utopismo le dio significado al pasado.

Desde una mirada más amplia, la actitud marxista hacia el pasado acentuó la valoración de la tradición revolucionaria en un sentido similar al de Bloch (Retamal, 2015, p. 464). Enzo Traverso muestra cómo la crítica de Trotski a los futuristas rusos giraba en torno al rol de la tradición revolucionaria. Rememorar los hitos de esa tradición no implicaba ser menos revolucionarios, sino reconocerse como parte de una historia mucho más amplia y trascendente. Dicho rememorar tenía además un valor político muy práctico, ya que permitía aprender y validar las acciones presentes con la legitimidad acumulada del pasado. No se enfrentaba al futuro de un modo adánico, o como una tabla rasa, sino con la experiencia de las generaciones pasadas, cuyas derrotas y aciertos conformaban conocimiento, tradición, poder e identidad. Como puede verse, el marxismo construyó una “conciencia anticipatoria” basada en un optimismo antropológico propio de la Ilustración. Según esto, la memoria orientada al futuro debía ser forjada en oposición a la memoria alienada de la sociedad de clases.

Desde otro ángulo, Marcuse enfatizó el vínculo dialéctico entre la memoria y el utopismo socialista, para lo cual se apoyó en el inconsciente freudiano. La memoria preserva las promesas y las potencialidades que el adulto civilizado traiciona, pero se mantienen como posibilidades utópicas de felicidad que demandan su realización.

Consecuentemente, la imaginación utópica recorre todo el flujo del tiempo recogiendo los saberes del pasado, elaborando imágenes basadas en el presente, y con todo ello proyecta un imaginario utópico sobre el futuro. Dicho imaginario vuelve al presente en la forma de deseo y objetivo. Por ello, reinterpreta el pasado y tiene un efecto modelador del presente. De este modo, se constituye una dialéctica de la imaginación utópica que acelera el tiempo, al convertir el simple *cronos* en *kairós*.

## El presente eterno y la fuga al pasado

Esto cambió radicalmente durante la segunda mitad del siglo XX. Traverso abordó la crisis de la imaginación utópica y su relación con el clasicismo utópico. Argumentó que las derrotas de las revoluciones del siglo XX y el quiebre del aprendizaje intergeneracional, paralizaron la imaginación utópica al crear un presente diluido y expandido. Es un *presentismo* que absorbe tanto el pasado como el futuro y bloquea el clasicismo utópico. Según Traverso (2019), el *presentismo* es un régimen de historicidad surgido después del derrumbe de la Unión Soviética que se asentó en la década de los noventa. Esto se apoya en la destrucción del pasado por parte de las industrias culturales y la abolición del futuro por la temporalidad neoliberal. La caída del socialismo real “paralizó y prohibió” la imaginación utópica, creando la imagen del capitalismo como un horizonte insuperable de la humanidad (25). En consecuencia, la dialéctica histórica se ha detenido y hoy el pasado se nos presenta como una advertencia contra la tentación de seguir utopías peligrosas. Películas como *Marie Antoinette* (Coppola, 2006) reversionan el pasado en una visión pop, donde —por ejemplo— la Revolución francesa es un suceso sin causas aparentes y sin pueblo. Es una narrativa, con estructura posmoderna, de superficie y con una temporalidad presentista. La historia, en sentido estricto, no se ve.

De vuelta a la crisis de la imaginación utópica, otros autores la relacionan con el fracaso de las revueltas de mayo de 1968, que abrió paso al conservadurismo cultural y político en los países occidentales. Este proceso puso en jaque a las alternativas socialistas, al liberalismo y al Estado de bienestar. En un sentido más amplio, el discurso del fin de la utopía se fundamenta en una guerra contra la modernidad y los grandes relatos de la Ilustración, liderada por pensadores posestructuralistas y sus seguidores estadounidenses (Huysen, 2007, p. 250). Sin embargo, esta lucha contra la Ilustración omite sus avances civilizatorios; la democracia, los derechos humanos, la igualdad de género, entre otros, que justamente forman parte de la tradición utópica.

También ignora el hecho histórico de que la Ilustración tiene una dialéctica inclusiva que permitió a las mujeres, las minorías étnicas, entre otros, autoentenderse y luchar por sus derechos con las herramientas conceptuales ilustradas. Además, ignora la gran diversidad interna de la Ilustración que posee un ala radical, con diversas narrativas utópicas y críticas. Ello no supone negar los profundos fallos de la Ilustración (Adorno y Horkheimer, 2018, p. 59) y la frecuente apelación a sus valores como simulacro justificativo de, por ejemplo, las mal llamadas guerras humanitarias.

## La retrotopía y la melancolía de izquierda

Bauman plantea que hemos pasado de los utopismos modernos a una visión distópica del futuro, lo cual crea la tendencia actual de mirar al futuro con el espejo retrovisor del pasado. El resultado sería una diseminación de la nostalgia, que alimenta la *retrotopía* (Bauman, 2022), la cual es una negación de la negación de la utopía.

Es importante no confundir esta nostalgia generalizada con ropaje utópico, con la melancolía de izquierda. Este último es un concepto acuñado por Walter Benjamin en 1931, quien lo utilizó en una reseña de un poemario de Erich Kästner. Planteó que la obra de Kästner expresa una melancolía específica, propia de una parte de la intelectualidad de izquierda, caracterizada por un pesimismo existencial que lleva a la inacción política. Argumenta que la intelectualidad de izquierda es presa de una “insana tortura”, manifestada en un radicalismo intelectual cercano al nihilismo. Esta



■ *The thing y el error* (fragmento), pintura, acrílico sobre lienzo armado (40 x 68 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

melancolía conduce a una creatividad banal, con barniz progresista, orientada al consumo de la cultura de masas, pero carente de valor revolucionario.

Benjamin acusa a esta melancolía de izquierda de ser completamente ineficaz políticamente, ya que se sitúa “a la izquierda de cualquier posibilidad”. Este radicalismo lleva a un ensimismamiento ante el mundo, lo que impide articular propuestas. Irónicamente, agrega que es una variante de la desesperación que cultiva una “estupidez atormentada” (Benjamin, 1974, p. 28).

El concepto de melancolía de izquierda tiene una larga genealogía de autores que lo han usado durante décadas para comprender el *ethos* cultural de la izquierda<sup>2</sup> en diferentes contextos históricos (Retamal, 2016, p. 371), y una de las últimas ha sido la de Traverso (2019, p. 84), enfocada en el clima cultural de la izquierda luego del colapso del socialismo real.

La nostalgia a la que se refiere Bauman es mucho más amplia que la melancolía de izquierdas, ya que no solo afecta a los deudos del socialismo, sino que se extiende mucho más allá en términos generacionales, culturales e incluso geopolíticos, como veremos a continuación.

Bauman, al igual que Traverso, utiliza la metáfora del *ángel de la historia* de Benjamin para ilustrar esta idea. Para Benjamin, la historia es un vendaval que empuja hacia el futuro, pero —según Bauman— en el

siglo XXI, el *ángel de la historia* parece haber dado un giro de 180 grados, alejándose del futuro y corriendo hacia el paraíso del pasado. Esta nostalgia se ha convertido en una epidemia global en un mundo lleno de incertidumbre y convulsiones aceleradas.

La retrotopía es la reconstrucción de mundos ideales ubicados en un pasado perdido, robado, abandonado o incluso imaginado. Es una búsqueda ilusoria por reconciliar la seguridad y la libertad. Bauman agrega que esta nostalgia está en el núcleo de muchas de las ideologías actuales, que nos invitan a renunciar al pensamiento crítico y a entregarnos a un universo emocional, a un regreso a la mitología nacional o religiosa. En este sentido, la retrotopía se basa en la afirmación de que el pasado fue un tiempo mejor, más seguro y que podemos encontrar refugio y soluciones en él.

La nostalgia es un mecanismo de defensa en tiempos de incertidumbre. Nos brinda una sensación de familiaridad, seguridad y confort. Nos permite evocar tiempos pasados en los que nos sentíamos con más control sobre nuestras vidas. Pero esta nostalgia no se refiere al pasado tal cual fue, sino a un pasado idealizado y reconstruido según nuestras necesidades y deseos actuales. Es una nostalgia selectiva que omite los problemas y desafíos que también existieron en ese pasado idealizado. La retrotopía es una forma de escapismo que puede venderse bien, porque también es un objeto de consumo, que nos evita enfrentar los desafíos y las incertidumbres del presente y del futuro. La retrotopía se ha dirigido al espacio de la memoria colectiva, que es más fácil de manipular, y es una mala respuesta a la política actual, despojada de la capacidad de construir un futuro mejor.

En definitiva, la retrotopía es una invitación a habitar un imaginario inevitablemente conservador y supone dar muchos pasos atrás, al igual que el *ángel de la historia* de Benjamin. Haríamos bien en preguntarnos cuál es el peaje que cobran las retrotopías: ¿podrían las mujeres volver a la comunidad imaginada de los años cincuenta del siglo pasado y mantener sus derechos sexuales y reproductivos? ¿Podrían las minorías étnicas retornar al contexto del siglo XX manteniendo los escasos derechos civiles que han ganado? Preguntas de este tipo revelan que el camino al pasado es una senda peligrosa.



▪ *The thing y el error (fragmento)*, pintura, acrílico sobre lienzo armado (40 x 68 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

La causa de este temor al futuro y el deseo de nuevas retrotopías, radica —en parte— en la separación del poder y la política producto de la *sobreindividualización*. Esto es, la pretensión de que el individuo posee los recursos existenciales y materiales suficientes para construirse a sí mismo, con independencia de las circunstancias y los vínculos que tenga con el resto de la sociedad.

Esta negación de la sociedad y la búsqueda de la seguridad individual han llevado a la creación de una casta de marginados y excluidos situada fuera del sistema. Además, según Bauman, el neoliberalismo ha inyectado violencia en nuestras vidas y temor en nuestra política. La violencia imitativa, producto de la ira, se ha convertido en una válvula de escape para aquellos que se sienten excluidos y desposeídos.

Por otra parte, las nuevas generaciones, que pueden integrarse precariamente al mercado laboral, dudan de poder mejorar su vida y temen, con toda razón, caer definitivamente en la casta de los excluidos, como puede verse en la serie *The Architect* (Lumer-Klabbers, 2023).

Un problema añadido de las retrotopías es que pueden abrir la puerta a los monstruos del pasado que aún

nos acechan. Berardi (2021) aborda el tema del regreso del fascismo bajo una forma renovada, basada en una antropología diferente a la del siglo XX. Mientras que el fascismo histórico se basaba en la pertenencia a la nación y la sangre, el fascismo posmoderno se basa en la nostalgia de una pertenencia pasada hoy inexistente. Berardi (2021) argumenta que esta nueva forma de fascismo surge de un sentimiento extendido de depresión y un impotente deseo de venganza. En un contexto de caos y colapso social, las personas buscan respuestas y soluciones urgentes, y el fascismo ofrece una narrativa directa, simplista y autoritaria que promete restaurar un pasado idealizado (p. 47).

Pero estos no son los únicos monstruos que acechan vistiendo al pasado de utopía. También están aquellos autoproclamados enemigos radicales de la Ilustración, como los neorreaccionarios, los seguidores de la Ilustración Oscura, aceleracionistas, entre otros, que tienen una profunda influencia en la derecha estadounidense y que buscan un retorno mucho más radical al pasado.

En resumen, ya sea en el presentismo indicado por Traverso, la nostalgia productora de retrotopías de Bauman o las distintas formas de melancolía de izquierdas, desde Benjamin a Traverso, lo que observamos es el cierre del horizonte utópico, con todo lo que supone para la crisis del progreso en cuanto específica narración de la transformación social.

## La imaginación distópica

### Transitando de las distopías modernas a las posmodernas

Si extrapolamos el análisis de Bauman sobre la retrotopía, podemos distinguir entre las distopías de la modernidad, especialmente las del siglo XX y las distopías actuales, que serían posmodernas, fluidas y post-estatales. Las primeras están marcadas por el totalitarismo estatal, mientras que las segundas son radicalmente diferentes y se caracterizan por su fluidez. Las distopías de la homogeneización representan el temor a un mundo sólido y pesado, donde el Estado destruye la individualidad y la agencia del sujeto moderno. En contraste, las distopías de la modernidad líquida reflejan una sociedad posmoderna donde el mercado es el principal agente de coordinación, reduciendo al mínimo al

Estado y generando temores de banalidad, vaciamiento de sentido y fragmentación social. Además, se suma la incertidumbre, la sensación de estar a la deriva y la pérdida de autoridad de los líderes carismáticos.

En la distopía posmoderna, el eje central ya no está en el Estado, sino en el mercado. El actual capitalismo global no destruye la individualidad, sino que la radicaliza en la sobreindividualización antes mencionada, con todos sus efectos perversos. Ello implica vivir en una incertidumbre sofocante, sin la capacidad de tener proyectos a largo plazo y controlar nuestras propias vidas, cuestión destacada también por Sennett (2000) como una característica esencial del neoliberalismo (p. 66). La individualidad se convierte en una trampa que opaca la dimensión ciudadana en pro del consumidor. El mercado, a nivel global, está reemplazando a los Estados y se presenta como un sistema más abstracto, imprevisible e impersonal, que cubre todos los aspectos de la existencia. Por lo tanto, la postura antiestatal de muchas corrientes de izquierda resulta anacrónica e incluso contraproducente en muchos casos.

### El liberalismo y el agotamiento de la imaginación utópica

Dada esta distinción, conviene interrogarse sobre cómo funciona la imaginación distópica en el nuevo contexto posmoderno. Existe una amplia literatura, en parte citada en este texto, que muestra cómo el neoliberalismo fagocitó al liberalismo (Harris, 2021; Springer, 2016). El espíritu liberal está en crisis a cámara lenta, a diferencia de la rapidez de derrumbe del socialismo real. En efecto, el liberalismo no ha abordado las fallas de la democracia actual, la falta de sentido existencial, más allá de proponer más sobreindividualización y más libre mercado.

Si las distopías predominantes de la primera mitad del siglo XX se enfocaron en el fascismo y el socialismo real, desde la década de los setenta su inspiración es, crecientemente, el neoliberalismo con vestimenta liberal. Desde *Silent Running* (Trumbull, 1972) *Alien* (Scott, 1979), *Blade Runner* (Scott, 1982) hasta *Gattaca* (Niccol, 1997), entre muchas otras obras, el futuro es representado bajo la forma de un mundo gobernado por empresas transnacionales, o Estados que funcionan como empresas. Puede palparse la destrucción de la democracia y unos mercados



▪ *Terror in the Bronx*, pintura, pastel sobre papel amate (240 x 120 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

que absorbieron la totalidad de lo real. Sus personajes sobreindividualizados están agotados y se interrogan por su propio estatus existencial.

El liberalismo perdió su sentido histórico al convertirse en una simple administración de lo dado. No ha desarrollado nuevas visiones alternativas ni ha renovado su ideario de libertades y no es confiable como fuente de renovación del imaginario del progreso social. Si vemos *E noi come stronzi rimanemmo a guardare* (Arturo y el algoritmo, Diliberto, 2021), *Years and Years* (Cellan, 2019), *Upload* (Blitz, 2020) o *Severance* (Erickson, 2022), el liberalismo allí representado conduce al mundo a diversas formas distópicas sin poder o querer cambiar de rumbo. Además, le ha cedido gran parte de su patrimonio político al neoliberalismo y juega con las extremas derechas, al mismo tiempo que deja espacio para los enemigos de la Ilustración como los nacionalismos y los fundamentalismos religiosos. Por ello, podemos dar por agotada la imaginación utópica liberal, a pesar de que aún no haya un equivalente en ese sector de la melancolía de izquierda. Aun así, ya podemos ver una forma melancólica y nostálgica de relatar el futuro, como, por ejemplo, en *Robot and Frank* (Schreier, 2012), *Her* (Jonze, 2013) o en *Tales from the Loop* (Halpern, 2020).

En estas narrativas, como en muchas otras, hay una nostalgia que excluye completamente al entusiasmo del progreso. Por otra parte, el futuro pierde mucha profundidad temporal, ya que son distopías de pasado mañana, a diferencia de las distopías del siglo XX que se adelantaban décadas.

Este modo de imaginar el futuro se relaciona, además de la escasez temporal ya indicada, con la sensación de inminencia de la catástrofe (guerra, epidemias, crisis climática, entre otras). La inminencia catastrófica se presenta como una ansiedad frente a un futuro ya presente. Paradójicamente, si bien la catástrofe puede ser multifacética y crea ansiedad ante la incertidumbre, su inminencia también se percibe como inevitable.

Como podemos apreciar, a pesar de que aún se escriben y firman utopías, la imaginación utópica se encuentra en vías de extinción. Ello porque la imaginación utópica necesita traducirse en alguna forma de acción política consistente y perdurable para no quedarse en el estadio de simple impulso o, en el mejor de los casos, como un discurso marginal en una estantería. ¿Significa esto que el utopismo ha muerto y ya no podremos imaginar mundos posibles fuera de la órbita del capitalismo? ¿Significa que no podremos, parafraseando

a Marx, salir del *reino de la necesidad* —dominado por la reproducción material de la vida— y comenzar la verdadera historia de la humanidad? ¿Estamos camino a la catástrofe inevitablemente?

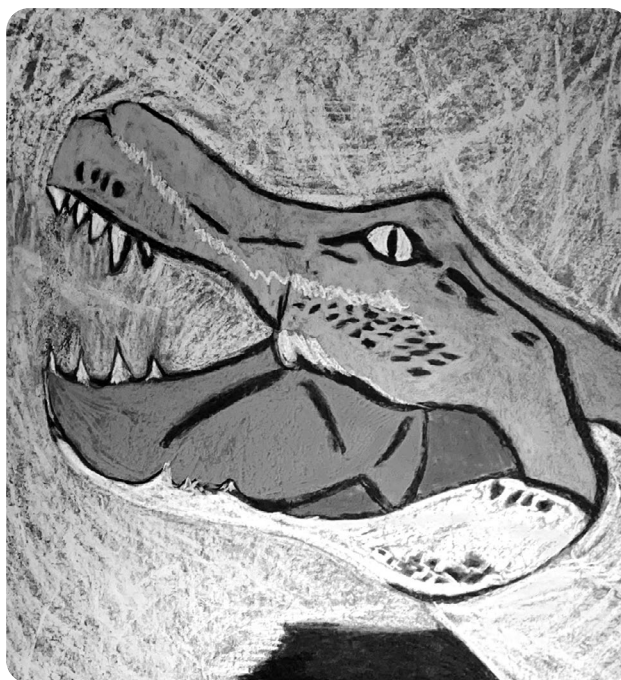
No necesariamente.

## A modo de conclusión abierta

Como hemos indicado, existe una dialéctica entre utopía y distopía que resumimos sucintamente así: primero, la modernidad produce un peculiar sistema de reflexión para explorar sus eventuales caminos en el futuro: el utopismo. En él se integran la producción de impulsos que generan deseos utópicos, el cual luego de un arduo proceso político y de elaboración intelectual cristaliza en discursos utópicos, que generan nuevos deseos, de manera que se mantiene un círculo virtuoso. Segundo, el utopismo después de siglos de proporcionar imágenes, obras analítico-propositivas y de ficción para movilizar, organizar y transformar la realidad, entra en crisis. Se rompe el círculo virtuoso antes descrito.

Dicha crisis abarca al conjunto de la modernidad y especialmente su núcleo ilustrado, lo que genera desde su interior un nuevo modelo, el de las distopías. Tercero, las distopías, a su vez, tienen una función eminentemente negativa, ya que actúan como crítica y advertencia de los peligros existenciales de los futuros a los que se dirige. Cuarto, el análisis de los temas distópicos, sus arquetipos y mensajes permiten recoger y extrapolar un conjunto de propuestas que contienen un débil utopismo invertido, que fractura tanto la tradición como la estructura utópica tal cual la hemos conocido. Quinto, las propuestas que constituyen este débil utopismo invertido —contenido en las distopías— dejan disponible una tenue vía de renovación del utopismo, que implica sustanciales modificaciones y también algunas líneas de continuidad.

Sin embargo, la intensidad con la cual la imaginación distópica se expande agudizando el temor socava algunos de los elementos de este esquema. Originalmente, los autores de distopías, como ya indicamos, consideraban sus obras como fuertes señales de peligro que debían conmover y movilizar a la sociedad. Este recurso también se utilizó en la ciencia-ficción más comprometida, para evitar la proliferación nuclear en tiempos de la



■ *Terror in the bronx* (fragmento), pintura, pastel sobre papel amate (240 x 120 cm) | SERIE MONSTRUOS POLÍTICOS. Andrés Orjuela, 2022

Guerra Fría. A modo de ejemplo, *On the Beach* (*La hora final*, Kramer, 1959) muestra cómo, luego de una guerra atómica, la radiación se extiende por el planeta. En Australia la población se dispone a morir. Lo que queda del Gobierno se limita a proporcionar masivamente píldoras letales, para hacer más rápida y menos dolorosa la inexorable muerte. Una escena recurrente es una pancarta que señala “aún hay tiempo hermano”, usada en las multitudinarias reuniones religiosas para consolar a las víctimas. Estos planos son un llamado al espectador señalándole que, a pesar de la escasez temporal aguda, él aún puede hacer algo para evitar dicho final.

Durante el siglo XX este mecanismo de alerta permitió visibilizar la amenaza nuclear, los problemas de sobrepoblación, la devastación ecológica, entre otros. Pero hoy parece haberse agotado por un exceso de distopía en el ambiente.

Por tanto, las distopías posmodernas no trabajan con un modelo de profundidad similar al de los utopismos tradicionales. Recordemos que Jameson señaló como una característica fundamental de nuestro tiempo el derrumbamiento y sustitución de los modelos de profundidad por modelos de superficialidad. Son básicamente cuatro los modelos de profundidad puestos en cuestión: el dialéctico de la esencia y la apariencia,

expresado en las distintas variantes de las filosofías hegelianas y marxistas; el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto; el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad y sus derivaciones heroicas o trágicas y, finalmente, el modelo de oposición semiótica entre significado y significante (1998, p. 34).

La existencia de estos modelos de profundidad era consecuencia de cómo la modernidad se auto-comprendía y desarrollaba al sujeto en sentido fuerte. Catalogamos así al sujeto a partir del análisis de Adorno y Horkheimer (2018, p. 97) que veían en él, simultáneamente, el despliegue de la emancipación y el dominio, su autoconciencia, su relación con la naturaleza y sus aspiraciones trascendentales. Recordemos que esta descripción de una entidad abstracta se manifiesta luego en cómo la modernidad elabora su noción de individualidad.

Es lógico que estas características subjetivas fueran parte sustancial de las utopías y las distopías modernas. Basta recordar a los protagonistas de *1984* o de *Un mundo feliz* y su densa psicología. Sin embargo, las distopías posmodernas rehúyen la profundidad y nos muestran una inquietante superficialidad. Sus caracteres son discontinuos, frágiles e inseguros, a diferencia de la descripción de Adorno y Horkheimer (2018, p. 102). Las distopías actuales han aceptado la muerte del sujeto fuerte a manos del poder, y lo han sustituido por individuos sin la narrativa prístina de una cronoestructura personal que nos dé acceso a su verdad.

¿Es posible encontrar una salida a este laberinto? La respuesta distópica es ambigua. Ciertamente, lo que no hay es revolución, como mucho una insurrección. En muchísimos casos lo que se puede observar es que los finales no dejan alternativa más que a la fusión y la disolución en el poder, como en *1984* (Orwell, 1984) o *Brazil* (Gilliam, 1985). En otros, vemos que la huida abre la posibilidad de guardar semillas para cuando el tiempo vuelva a fluir, como en *12 Monkeys* (Gilliam, 1995) o *Children of Men* (Cuaron, 2006). Esta última alternativa supone que la clausura no puede ser definitiva y que se

producirá una crisis sistémica que conducirá a la humanidad a un nuevo comienzo.

En ese escenario, los instrumentos de reconstrucción son las ruinas del humanismo ilustrado, que aún contienen una cierta conciencia de humanidad como una entidad con significado trascendente. Un ejemplo interesante de ello lo encontramos en *Horizontes perdidos* (Capra, 1937). Allí, una comunidad utópica preserva en secreto el conocimiento y la sabiduría de un deísmo ilustrado, mientras el mundo se apronta a la Segunda Guerra Mundial.

Esto último hace suponer que las distopías no ven una posibilidad de sobrevivir fuera de los márgenes de los residuos benignos de la Ilustración, a la que se supone haber aprendido de los errores cometidos. Fuera de la Ilustración solo hay barbarie, parece ser el supuesto de las distopías que proponen la huida hacia un eventual futuro de reconstrucción social.

Esta confianza desmesurada en la Ilustración suele objetivarse en la reverencia ante los libros y más ampliamente en los soportes del conocimiento. En efecto, en muchas obras las bibliotecas o sus equivalentes futuristas suelen ser la base del reinicio del flujo del tiempo. Podemos verlo en Wells y su *Máquina del tiempo*, en las bibliotecas humanas de *Fahrenheit 451* de Bradbury, entre otros. Desde una óptica más general, esta apelación a la memoria y la revalorización del conocimiento puede interpretarse como un eventual retorno de la razón, la cual ha creado los instrumentos conceptuales para comprender y producir esa conciencia de humanidad que permitiría la superación de la distopía hobbesiana, el anhelo de una paz auténtica.

En resumen, vemos el declive de la imaginación utópica en pro de la imaginación distópica, que cierra las posibilidades del futuro ante la catástrofe inminente. Sin embargo, nuestra capacidad de abrir futuros alternativos pasa por comprender la dialéctica entre utopía y distopía para no dejarnos avasallar por el desánimo y la inmovilización.

## Notas

1. En términos metodológicos, el análisis que exponemos a continuación es resultado de un análisis textual multidisciplinario sobre un corpus compuesto por expresiones utópicas y distópicas. Este corpus contiene obras literarias, cinematográficas y culturales representativas, abordadas desde la producción intelectual de la teoría crítica y la teoría sociológica. También se utilizan textos analíticos, tanto clásicos en este campo como de reciente publicación, para observar continuidades y rupturas entre el utopismo moderno y la distopía como un fenómeno omnipresente. La perspectiva hermenéutica posibilita una comprensión e interpretación en profundidad de los textos distópicos, develando los significados latentes, las angustias subyacentes, los quiebres ontológicos y las crisis epistemológicas que se manifiestan como síntomas socioculturales. Como hemos indicado, el enfoque multidisciplinario articula cate-

gorías analíticas y conceptos provenientes de la actual teoría crítica y la teoría sociología. Como se verá en las páginas siguientes, se realizó un muestreo intencional de obras distópicas paradigmáticas, en diferentes formatos. Se llevó a cabo una saturación categorial mediante sucesivos análisis textuales profundos para generar el análisis aquí desarrollado. Las técnicas usadas incluyen codificación abierta, axial y selectiva, análisis de contenido temático e interpretación inductiva-deductiva.

2. Conviene recordar que la melancolía fue descrita por Freud como un duelo no resuelto por la muerte de un ser amado o una abstracción equivalente. El doliente también se vería arrastrado a la muerte por mantenerse obsesionado con su pérdida y no aceptar la realidad (1994a). El concepto de melancolía puede ser extrapolado justamente por lo que implica la muerte de la utopía —en cuanto abstracción equivalente— a la muerte de un ser amado.

## Bibliografía

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (2018). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- ANDERSON, P. (1985). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales*. Universidad Nacional de Quilmes.
- BAUMAN, Z. (2022). *Retrotopía*. Paidós.
- BENJAMIN, W. (1974). Left-Wing Melancholy. *Screen*, 15(2), 28-32.
- BERARDI “Bifo”, F. (2021). *La segunda venida. Neorreaccionarios, guerra civil global y el día después del Apocalipsis*. Caja Negra Editora.
- BLOCH, E. (2007). *El principio Esperanza*. Vol. 3. Trotta.
- BOTTOMORE, T. (1991). *A Dictionary of Marxist Thought*. Wiley.
- BRONCANO, F. (2012). *La melancolía del ciborg*. Herder.
- CIXIN, L. (2024, 11 de enero). Autor de “El problema de los tres cuerpos”: “No quiero ser un profeta” [Entrevista]. *El Periódico de España*. Consultado en <https://www.epe.es/es/cultura/20240111/liu-cixin-autor-problema-tres-cuerpos-entrevista-96733790>
- ENGELS, F. (1989). *Del socialismo utópico al socialismo científico*. VOSA.
- FRANCESCUTTI, P. (2000). *La construcción social del futuro. Escenarios nucleares del cine de ciencia-ficción* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- FRANCESCUTTI, P. (2004). *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra.
- FREUD, S. (1995a). Duelo y melancolía. En *Freud Total 1.0. Obras completas de Freud en versión digital*. Nueva Helade.
- FREUD, S. (1995b). Las pulsiones y sus destinos. En *Freud Total 1.0. Obras completas de Freud en versión digital*. Nueva Helade.
- HARRIS, N. (2021). *Thinking Beyond Neoliberalism: Alternative Societies, Transition, and Resistance*. Springer.
- HELLER, A. (1999). *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Gedisa.
- HUYSEN, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta.
- JAMESON, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia-ficción*. Trotta.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. y LAGACHE, D. (1996). Pulción. En *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.



22. MANNHEIM, K. (1993). *Ideología y utopía*. Fondo de Cultura Económica.
23. MANUEL, F. y Manuel, F. (1984). *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Taurus.
24. MARTORELL, F. (2021). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofia*, 7(2), 11-33. <http://dx.doi.org/10.7203/qfia.7.2.20287>
25. MATTELART, A. (2000). *Historia de la utopía planetaria; de la ciudad profética a la ciudad global*. Paidós.
26. MORTON, A. L. (1970). *Las utopías socialistas*. Martínez Roca.
27. ORWELL, G. (1984). 1984. Cerro Huelén.
28. RETAMAL, C. (2015). Ernst Bloch y la esperanza utópica de la modernidad. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 63(237), 463-474. Consultado en: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/454>
29. RETAMAL, C. (2016). La melancolía de izquierda y el utopismo espectral. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 72(271), 371-393. <https://doi.org/10.14422/pen.v72.i271.y2016.008>
30. RETAMAL, C. (2022). ¿Sueñan los androides con la iluminación? Reflexiones sobre la evolución del animismo en eventuales entidades conscientes. *Artnodes* 30, 1-8, <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.402843>
31. SENNETT, R. (2000). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
32. SPRINGER, S. (2016). *The Discourse of Neoliberalism: An Anatomy of a Powerful Idea*. Rowman & Littlefield International.
33. TRAVERSO, E. (2019). *Melancolía de izquierda: Marxismo, historia y memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Películas y series utilizadas*
34. BLITZ, J. (Dir.). (2020-2023). *Upload*. [Serie]. Amazon Studios.
35. CAPRA, F. (Dir.). (1937). *Horizontes perdidos*. [Película]. Columbia Pictures.
36. CELLAN, S. (Dir.). (2019) *Years and Years* [Serie]. HBO.
37. CLOONEY, G. (Dir.). (2020). *The Midnight Sky* [Película]. Anonymous Content.
38. COPPOLA, S. (Dir.). (2006). *Marie Antoinette*. [Película]. Columbia Pictures.
39. CUARON, A. (Dir.). (2006). *Children of Men* [Hijos de los hombres] [Película]. Universal Pictures.
40. DILIBERTO, P. (Dir.). (2021). *E noi come stronzi rimanemmo a guardare (Arturo y el algoritmo)* [Película]. Wildside.
41. ERICKSON, D. (Dir.). (2022). *Severance* [Serie]. Endeavor Content.
42. FILMAFFINITY. (2024). *Adaptaciones al cine, la TV y las plataformas de las obras de H. G. Wells*. Consultado en: <https://www.Películaaffinity.com/es/movie-group.php?group-d=783&p=1&orderby=pos&chv=list>
43. FULLER, B. (Dir.). (2017-2024). *Star Trek: Discovery* [Serie]. CBS Productions.
44. GILLIAM, T. (Dir.). (1985). *Brazil* [Película]. Universal Pictures.
45. GILLIAM, T. (Dir.). (1995). *12 Monkeys* [Película]. Universal Pictures.
46. HALPERN, N. (Dir.). (2020) *Tales from the Loop* [Serie]. 6th & Idaho Productions.
47. JONZE, S. (Dir.). (2013). *Her* [Película]. Annapurna Pictures.
48. KRAMER, S. (Dir.). (1959). *On the Beach* [Película]. United Artists.
49. LANG, F. (Dir.). (1927). *Metropolis*. [Película]. Universum (UFA).
50. LUMER-KLABBERS, K. (Dir.). (2023). *The Architect* [Serie]. Nordisk Production AS.
51. MCKAY, A. (Dir.). (2021). *Don't Look Up*. [Película]. Hyperobject Industries.
52. NICCOL, A. (Dir.). (1997). *Gattaca* [Película]. Columbia Pictures.
53. RODDENBERRY, J. (Dir.). (1967-1969) *Star Trek* [Serie]. Paramount Television.
54. SARGENT, J. (Dir.). (1970). *Colossus: The Forbin Project* [Película]. Universal Pictures.
55. SCOTT, R. (Dir.). (1979). *Alien* [Película]. 20th Century Fox
56. SCOTT, R. (Dir.). (1982). *Blade Runner* [Película]. Warner Bros. Pictures.
57. SCHREIER, J. (Dir.). (2012). *Robot and Frank* [Película]. Park Pictures.
58. TRUMBULL, D. (Dir.). (1972). *Silent Running* [Película]. Universal Pictures.