

URRACO-SOLANILLA, Mariano; MESA-VILLAR, José María y FILHOL, Benoît (eds.). *Imágenes distópicas. Representaciones culturales*. Madrid: Catarata, 2022, 288 pp. ISBN 978-84-1352-588-4.

Guerras, atentados terroristas, pandemias, desigualdades sociales, calentamiento global... Vivimos en un mundo propenso a la distopía y en los últimos tiempos estamos asistiendo a una sintomática proliferación de creaciones de esta naturaleza, auge que requiere un estudio detallado como el que aquí se ofrece. Como señala Marcos Jiménez González en su capítulo (p. 13): la distopía “ya no es solo un género, sino un fenómeno social que nos gusta a la par que nos aterra, en su contradicción y complejidad. En eso consiste su atracción estética: en algo parecido a una experiencia sublime, que produce terror y atracción al mismo tiempo”. Por estos y otros motivos, la propuesta de *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* resulta muy oportuna. El volumen consta de diecisiete capítulos de temáticas y enfoques variados, cuyo contenido paso a comentar.

Abre el libro Marcos Jiménez González, quien en “Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa” (pp. 11-25) ofrece una primera aproximación al género distópico, apoyándose, por una parte, en el análisis narratológico que proponen Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*, en concreto, en los motivos de “la creación de vida artificial”, y “la salida de la caverna”, y, por otra, en el monomito campbelliano del héroe, aplicado a la lucha contra un contexto totalitario.

Aunque interesantes y bien tratados, estos acercamientos no cubren en toda su amplitud la descripción del género distópico, por lo que, si bien se trata de un trabajo con muchas virtudes, si lo consideramos el pórtico del libro (cuestión a la que vuelvo más adelante), su alcance es limitado.

El segundo capítulo corre a cargo de Enrique Meléndez Galán y lleva por título “Una iconografía de ida y vuelta: cultura visual e interacciones entre realidad, ficción especulativa y apocalipsis en tiempos de pandemia” (pp. 27-43). En él, se plantea de manera convincente la existencia de una serie de influjos recíprocos entre la ficción distópica y los medios de comunicación; es decir, nuestra vivencia de experiencias traumáticas, como la pandemia de la COVID-19, y su representación mediática se articulan por medio de claves procedentes de la ficción, y, a la inversa, los modos de representación de la ficción especulativa distópica más reciente –se utiliza el ejemplo del cine de zombis del decenio de los 2020– se han visto condicionados y modificados por esa vivencia concreta.

La contribución de Ana-Clara Rey Segovia, “Retrotopías antiutópicas en el audiovisual mainstream: el ‘realismo capitalista’ en la distopía contemporánea” (pp. 45-58), comienza con unas reflexiones sobre las relaciones entre utopía y distopía, que, de haberse incluido un capítulo introductorio, habrían ido mejor allí. A continuación, introduce el concepto de “retrotopía”, propuesto por Zygmunt Bauman, que recoge ficciones distópicas que proponen una vuelta a

los orígenes y que la autora pone en relación con la “epidemia de nostalgia” que se observa en la producción audiovisual contemporánea, para, finalmente, analizar brevemente algunas producciones recientes, como *Los juegos del hambre* o *El cuento de la criada*, entre otras.

El siguiente capítulo es “Terrorismo, dólares, nostalgia y virus. Un recorrido por las pesadillas seriales estadounidenses del siglo XXI” (pp. 59-76), firmado por Delicia Aguado-Peláez y Patricia Martínez-García. En él, las autoras abordan el análisis de un número amplio de productos televisivos seriales de contenido distópico. El estudio, a mi juicio uno de los más meritorios del volumen, ofrece un interesante panorama diacrónico, pues organiza el material a través de los mandatarios que se han sucedido en Estados Unidos, desde 2001 a 2023, y deja de manifiesto cómo distintas circunstancias (la guerra contra el terror de George Bush, la gran recesión en el mandato de Barack Obama, el ascenso de la *alt right* con Donald Trump y la crisis sanitaria que tuvo que gestionar Joe Biden) han condicionado los mensajes ideológicos que rezuman estos productos culturales.

“El universo transmediático de *Metro 2033*, una problematización de lo político (y lo real) desde lo distópico” (pp. 77-89), firmado por Andy Eric Castillo Patton y Mariano Urraco-Solanilla, se ocupa de la narrativa transmedia que inaugura la novela postapocalíptica *Metro 2033* y sus secuelas, escritas por el autor ruso Dmitri Glujovski, y se extiende después a otros medios. Sobre la base de la

teoría de la convergencia mediática de Henry Jenkins, los autores abordan la manera en que este universo distópico desarrolla unas implicaciones sociopolíticas en la narrativa en las que “se pueden plantear problemas, temas y respuestas frecuentemente reprimidas en la esfera del debate público” (p. 86), planteamiento muy acertado, pero que merecería haber recibido un mayor desarrollo.

Francisco José Martínez Mesa, en “*Years and Years*, la vertiente gratificadora de la distopía” (pp. 91-106), se ocupa de la miniserie británica de Russell T. Davies. Tras unas interesantes reflexiones sobre el auge reciente del género distópico y sobre el interés que ha despertado en el ámbito académico, el trabajo se centra en algunos aspectos de esta producción, cuyo final tiene un toque esperanzador, lo que permite incluirlo en el tipo de “distopía gratificadora”, una de las categorías de la clasificación de los tipos de distopía que ha propuesto este autor y que nos ayuda a entender mejor el género.

Con el capítulo de Jaime Romero Leo cambiamos radicalmente de ámbito cultural. “Definición, origen y consolidación del género distópico *sekai-kei* en el Japón contemporáneo” (pp. 107-122) se ocupa de la distopía *sekai-kei*, cuya principal característica es la de estar protagonizada por adolescentes que tienen que enfrentarse a una amenaza, que, con todo, no ocupa el foco de la narración, pues, con un marcado carácter intimista, el relato otorga una gran presencia a la cotidianidad de sus vidas y, sobre todo, a sus relaciones afectivas. Así,

el mundo psicológico de los protagonistas y sus tramas opacan, de manera llamativa, la presencia y la fuerza de la distopía en sí misma. El capítulo contextualiza bien la aparición de este singular género y, aunque se refiere también a otras producciones, lo ejemplifica fundamentalmente con el análisis de *Neon Genesis Evangelion*, anime emitido por primera vez entre 1995 y 1996, y que dio carta de naturaleza al *sekai-kei*. El trabajo es meritorio, pero se echan en falta unas conclusiones que resuman y evidencien sus aportaciones.

En el octavo capítulo, “La robótica asistencial, una distopía muy cercana. *Klara and the Sun*, de Kazuo Ishiguro” (pp. 123-138), Adriana Kiczowski se ocupa de la novela publicada en 2021 por Kazuo Ishiguro, autor británico de origen japonés. El trabajo, cuya estructura se difumina por la falta de una organización en apartados, dedica una sección quizá excesivamente amplia a la robótica, que resta espacio al análisis de la novela en sí misma, pero que, a cambio, permite presentar unas interesantes reflexiones sobre la cultura de los cuidados en nuestro mundo contemporáneo.

Andrea Burgos-Mascarell se interesa igualmente por la literatura, en esta ocasión la juvenil. En su texto “Hogar y seguridad en *Los juegos del hambre* y *Divergente*” (pp. 139-152) ofrece también una estimable introducción breve al género utópico/distópico, su historia y su tipología, para abordar después el análisis del motivo del viaje y su relación con el hogar como lugar seguro en las novelas

que aparecen en el título, lo que las vincula con la *Odisea*, una conexión que sin duda puede enriquecer el análisis de ambas obras.

Sigue a este el capítulo de Lidia María Cuadrado Payeras, “Horizontes de esperanza en la literatura de pandemias: el cuerpo como lugar de resistencia en *The tiger flu*, de Larissa Lai” (pp. 153-167), en el que se ofrece un análisis de esta novela de ciencia ficción de la escritora canadiense de origen estadounidense Larissa Lai, que presenta los efectos devastadores de la “gripe del tigre” que le da título. El análisis, de cierta complejidad argumentativa, se sirve del posthumanismo crítico y el nuevo materialismo, y desarrolla el concepto de “horizontes de esperanza”, sobre el que propone la existencia de un fenómeno que la autora denomina “esperanza encarnada”, “que conlleva un acercamiento desde el materialismo y desde la filosofía medioambiental contemporánea a la configuración de mundos posibles” (p. 166).

“Del exterminio programado a la reconstrucción social: restauración de la identidad y quiebra del totalitarismo tecnológico en el filme *La fuga de Logan* (1976) de Michael Anderson” (pp. 169-185) es el título del capítulo de José-María Mesa-Villar, que aborda la película cotejándola con la novela homónima en que se basa, coescrita por William F. Nolan y George Clayton Johnson (1967). El análisis, esmerado y rico en matices, habría sacado rendimiento, especialmente para entender la plasmación del totalitarismo, del hecho de que la obra puede leerse como una reescritura

de la alegoría platónica de la caverna, motivo al que se refiere Jiménez González en su trabajo (pp. 16-19).

Benoît Filhol, el tercero de los coeditores, es también el responsable del capítulo “De *Destrucción* de René Barjavel (1943) a la serie *El colapso* del colectivo Les parasites (2019): ejemplo paradigmático de la mutación del relato apocalíptico” (pp. 187-202), en el que se presenta un certero análisis comparativo entre una novela francesa de los años cuarenta y una serie reciente, también francesa. Para ello, se comienza con una pertinente reflexión sobre la evolución semántica del término *apocalipsis* y se aborda después el análisis comparativo atendiendo a sus estructuras mitémicas subyacentes.

En su trabajo “Frankenstein en el siglo XXI: dos visiones fílmicas distópicas de la ciencia biomédica” (pp. 203-215), Paul Mitchell plantea que las recepciones de Frankenstein de Mary Shelley se vuelven paulatinamente más distópicas. Para ello, aborda con solvencia el estudio de dos creaciones fílmicas, *Frankenstein* de Jed Mercurio (2007) para televisión y la producción de Bernard Rose con el mismo título para la gran pantalla. Según se plantea, “ambas adaptaciones fílmicas utilizan tpos distópicos para problematizar el paradigma biomédico” (p. 203).

Mario Ramos Vera firma “Una senda de saberes prohibidos: el horror distópico en la obra de H. P. Lovecraft” (pp. 217-230), trabajo en el que se centra en los relatos *El que susurra en la oscuridad* y *En la noche de los tiempos*. Tras recordar la

evolución ideológica del autor, se abordan por separado ambos relatos para tratar de defender que se trata de distopías. Sin embargo, tras la lectura del capítulo, uno se queda con la duda de si, en realidad, desde la perspectiva del autor no deberíamos considerarlos relatos utópicos, un reflejo del modelo de realidad que el autor desea (sobre las ambigüedades en la demarcación de utopía y distopía trata también Jiménez González en su capítulo, p. 13 y nota 3). Seguramente, en lugar de invertir tanto esfuerzo en demostrar la “pulsión distópica” de esas narraciones, habría tenido más rendimiento identificar los elementos que, dado el impacto posterior de Lovecraft, han influido en el desarrollo de un paradigma distópico.

Sigue el capítulo “Vigilancia y homogeneización visual: pilares de la construcción del biopoder en *La naranja mecánica* (1962) de Anthony Burgess” (pp. 231-244). En él, Laura Blázquez Cruz aborda la presencia de elementos oculares que sirven para crear un ambiente opresivo en la novela de Burgess, cuyo principal rasgo distópico es el control social totalitario. El análisis de aspectos como los uniformes o el método Ludovico, relevantes en sí mismos, parece guardar una relación tenue con la temática del libro, sensación a la que colabora también la ausencia de unas conclusiones en el trabajo.

En “*Detroit: Become Human*. Reinventando los arquetipos distópicos a través de la jugabilidad” (pp. 245-262), Sergio Albaladejo Ortega y Miguel Ángel Martínez Díaz estudian

un premiado videojuego de aventura protagonizado por androides en la estela del filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Así, los autores comparan el videojuego con la película para determinar la manera en que la jugabilidad del primero reinventa los arquetipos distópicos del segundo. La innecesaria profusión de anglicismos dificulta la lectura de un trabajo que, por lo demás, presenta una estructura con excesivo envaramiento académico (estado de la cuestión, discusión...) para un libro de estas características y se centra en una serie de detalles que resultan poco productivos para el estudio de la distopía en sí misma.

“Distopías poéticas y retazos de otros mundos: una aproximación a la obra de Simon Stålenhag desde la hermenéutica analógica y la retroprogresión” (pp. 263-276) de Francisco José Francisco Carrera es el decimoséptimo y último capítulo. En él se aborda uno de los trabajos más conocidos del autor sueco, *Historias del bucle*, libro ilustrado publicado en 2015. El estudio se plantea desde la hermenéutica analógica (“teoría filosófica para la interpretación de textos que busca mediar entre la total equivocidad posmoderna y la univocidad más dogmática”, p. 265) y el concepto de retroprogreso propuesto por Salvador Pániker, que permite “comprender el impulso de la historia hacia adelante sin perder cierto sentido de continuidad a través de la tradición” (p. 267), cuyo rendimiento no es del todo claro en la argumentación.

Cierra el libro el listado de notas biográficas, presentadas en orden

alfabético, que pone de manifiesto el carácter marcadamente interdisciplinar del equipo detrás de esta publicación, algo que se manifiesta de manera palmaria tanto en la riqueza de enfoques analíticos como de intereses y objetos de estudio, procedentes de diferentes medios culturales contemporáneos y de ámbitos geográficos variados. Ello, sin duda, puede señalarse como uno de los principales puntos fuertes de esta publicación. Sin embargo, hay un aspecto que limita el alcance del volumen y es su falta de planificación.

Como en toda obra colectiva con un número amplio de trabajos, hay capítulos que despiertan más interés que otros, aportaciones con las que, en función de inquietudes o gustos personales concretos, se puede conectar más o menos, trabajos más o menos logrados; pero, si lo que se pretende, más allá de esas inclinaciones personales, es propiciar la lectura completa de la obra, resulta imprescindible una buena coordinación editorial. No sabemos de dónde surge el proyecto, cuáles son sus propósitos, ni por qué el volumen es oportuno. Se echa en falta en el libro una introducción, no solo que dé cuenta del volumen en su totalidad y permita entenderlo como un proyecto colectivo que persigue ofrecer respuestas a preguntas concretas, con una concepción unitaria, sino que también ofrezca unas claves sobre qué se entiende por distopía, qué manifestaciones encuentra y cómo se ha abordado su estudio con anterioridad.

Ello habría evitado repeticiones en los distintos capítulos e incluso algunas incoherencias, y también

habría aligerado la responsabilidad al primer capítulo. Pero sin esa introducción, y dado que el foco en la distopía es desigual, hay numerosas cuestiones que se repiten o están demasiado atomizadas como para poder conseguir una visión de conjunto. Falta también una estructura que ubique las contribuciones y establezca lógicas internas, organizando los contenidos y favoreciendo conexiones, pues no se aprecia una organización subyacente a la sucesión de capítulos, en la que, además, se pierde el criterio diacrónico (que, por otra parte, abordan bien trabajos como los de Filhol o Aguado-Peláez y Martínez-García).

De manera semejante, las referencias internas habrían ayudado a crear cohesión. Así, en la página 59, la afirmación “Los productos culturales actúan como un gran juego de espejos, pues son capaces de reflejar el contexto del que beben y, a su vez, son responsables de crear la imagen que se muestra” se enriquecería con una nota que remitiera al artículo de

Enrique Meléndez Galán, que trata, precisamente, de ese tipo de influencias bidireccionales. Lo mismo ocurre con el motivo del viaje del héroe, desarrollado por Burgos-Mascarell, y la introducción que se ofrece sobre él en el capítulo de Jiménez González (pp. 19-21), o con el ya mencionado motivo de la salida de la caverna. Son solo tres ejemplos entre las numerosísimas posibilidades que se han desaprovechado para reforzar las conexiones entre los capítulos y la coherencia interna de la obra.

Todo ello habría permitido conseguir que el volumen fuera algo más que la mera suma de sus partes y habría multiplicado la potencialidad y la transcendencia de un material que es, en sí mismo, muy valioso. Aun así, no me cabe duda de que esta es una aportación importante llamada a mantenerse mucho tiempo como una referencia ineludible en los estudios sobre la distopía.

Luis UNCETA GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid