© CICOM / Departamento Ciencias de la Comunicación / Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Río Cuarto / Vol. 20. Año 2022
CC BY NC SA

Ficción distópica: ¿anuncio de destinos irreversibles o avisos que permitan corregir el rumbo?

DYSTOPIAN FICTION: AN ANNOUNCEMENT OF IRREVERSIBLE DESTINIES OR WARNINGS THAT ALLOW US TO CORRECT OUR COURSE?

Ricardo Haye
Universidad Nacional del Comahue e
Instituto Universitario Patagónico de las Artes
ricardohaye@gmail.com

Resumen

Vivimos ante un banquete narrativo. Los relatos nos atraviesan, potenciados por recursos informáticos que expanden las antiguas fronteras de los libros y los medios convencionales de comunicación.

En este escenario, cualquiera podría creerse libre y autónomo de acceder a las historias que más le interesan o que más le gustan. Sin embargo, el exceso de información también desinforma u obtura.

Se siente uno desbordado por la oferta torrencial que tiene frente a sí. Y sabe que no todo tiene el mismo valor ni similar calidad semántica o estilística. ¿Es posible identificar regularidades en las temáticas expuestas?

Desde hace décadas se advierte una deriva narrativa hacia nociones tecno-pesimistas, manifestada en las ingentes producciones ancladas en perspectivas distópicas. ¿Son anuncios de convicciones acerca del porvenir o avisos que intentan modificar el curso de los acontecimientos? ¿Qué distancia separa a los futuros posibles de los futuros deseables en las realizaciones contemporáneas?

Este artículo busca ejemplos e intenta reflexionar acerca de las potencialidades de los relatos en la edificación de porvenires que guarden espacio para la esperanza.

Palabras clave: Narrativa audiovisual; Distopía; Tecno-pesimismo; Futurables; Futuribles

Summary

We live before a narrative banquet. The stories go through us, powered by computer resources that expand the old frontiers of books and conventional media.

In this scenario, anyone could believe they are free and autonomous to access the stories that most interest them or that they like the most. However, the excess of information also misinforms or obfuscates.

One feels overwhelmed by the torrential offer in front of oneself. And he knows that not everything has the same value or similar semantic or stylistic quality. Is it possible to identify regularities in the themes exposed?

For decades there has been a narrative drift towards techno-pessimistic notions, manifested in the huge productions anchored in dystopian perspectives. Are they announcements of convictions

about the future or announcements that try to change the course of events? What distance separates possible futures from desirable futures in contemporary achievements?

This article seeks examples and tries to reflect on the potential of stories in the construction of futures that keep room for hope.

Keywords: Audiovisual narrative; Dystopia; Techno-pessimism; Futurables; Futuribles

Recibido: 27/04/22 *Aceptado: 01/11/2022*

Ficción distópica: ¿anuncio de destinos irreversibles o avisos que permitan corregir el rumbo?

Vivimos en un escenario atravesado por relatos. Es casi parte de nuestra esencia, dado que «muchas criaturas son inteligentes, pero solo una cuenta historias[1]». Y esos somos nosotros, los seres que pertenecemos al género del *homo narrativus.*

Figura 1. Secuencia del relato: del arte rupestre a la tradición oral

Contamos desde tiempos inmemoriales. Lo hicieron los neandertales que hace sesenta y cinco mil años produjeron las primeras pinturas rupestres; y relataron luego los pueblos nómadas que hace diez mil años estaban a punto de convertirse en sedentarios, pero que cada noche junto al fuego compartían el relato de lo que habían visto en la jornada. Una vez que esos grupos humanos se hubiesen establecido en aldeas, la práctica continuó persistentemente junto a las llamas, que parecen convocar a las historias.

Walter Ong (1987), aquel filósofo e historiador de la cultura cuyo mayor interés estuvo puesto en la transición de la oralidad a la escritura, hablaba de "la tecnología de la palabra" y decía que tenía

una enorme influencia en la cultura y la conciencia humana.

El análisis de las formas artísticas de la oralidad no puede saltearse algunos hitos relevantes, como la permanencia en el tiempo de algunas grandes obras. De la antigua cultura náhuatl, establecida en el territorio de lo que hoy conocemos como México, se conserva un bello poema que en sus versos iniciales señala:

Como si fueran flores
los cantos son nuestro atavío,
oh amigos:
con ellos venimos a vivir en la tierra.

Ese arraigado hábito de contar soportó e hizo trascender el tiempo a relatos tan diversos como el *Cantar de mio Cid*, del que se han podido conservar algo más de 3700 versos; las aventuras de Robin Hood, que el imaginario colectivo convirtió en paladín de los pobres y una larga lista de historias, muchas de ellas infantiles, como la de *El gato con botas*, que recién apareció por primera vez en un libro del siglo XVI recopilado por Giovanni Francesco Straparola.

Todas ellas forman parte de la cultura popular y se transmitieron de boca en boca a lo largo de siglos, trasladando tradiciones y conocimientos de generación en generación.

Figura 2. Marco Polo ante Kublai Khan. (Tranquillo Cremona, s/f)

Las historias de Marco Polo subyugaron al Kublai Khan y las de Scherezade le permitieron sobrevivir mil y una noches, venciendo la costumbre homicida de su sultán.

Quizás por eso llame la atención que, al buscar inspiración en las peripecias de la muchacha para componer la suite sinfónica Scherezade op. 35, Nicolai Rimsky Korsakov haya decidido primero bautizar a sus movimientos como *El mar y el barco de Simbad*, *El cuento del príncipe Kalender*, *El joven príncipe y la joven princesa* y que luego se arrepintiese y dispusiera eliminar los nombres para que el público se concentrara en la música y evitara desviarse hacia el seguimiento de una historia. Rimsky Korsakov parecía querer desalentar la capacidad narrativa de la música, pese a que los cuentos de hadas y otros temas del imaginario popular nutrieron reiteradamente su obra compositiva.

Siempre hemos narrado. Y desde finales del siglo XIX esa modalidad expresiva encontró plataformas notables en los nuevos medios, que llegaron a compartir espacio con el antiguo

relato oral y la literatura.

A lo largo de todo el siglo XX el cine, la radio y la televisión le dieron nuevo empuje al oficio de urdir historias y en la actual centuria los relatos que cruzan nuestra existencia se vieron potenciados por el recurso informático y la digitalización. Ese desarrollo tecnológico vino a expandir las antiguas fronteras de la transmisión puramente verbal, los libros y las historietas.

En el actual escenario, cualquiera podría creerse libre y autónomo de acceder a las historias que más le interesan o que más le gustan. Sin embargo, como en su día avisaron Umberto Eco y otros teóricos de la comunicación, el exceso de información también desinforma.

Se siente uno desbordado por la oferta torrencial que tiene frente a sí. Y sabe que no todo tiene el mismo valor ni similar calidad semántica o estilística. Frente a la catarata de textos audiovisuales disponibles, ¿seremos capaces de identificar algunas regularidades en las temáticas expuestas?

Entre esas propuestas, un aspecto que venimos siguiendo es el de la deriva narrativa hacia nociones tecno-pesimistas que se manifiesta en las ingentes producciones ancladas en perspectivas distópicas. ¿Son anuncios de convicciones acerca del porvenir o avisos que intentan modificar el curso de los acontecimientos? ¿Qué distancia separa a los futuros posibles (futuribles) de los futuros deseables (futurables) en las realizaciones contemporáneas? Y también, desde luego, ¿por qué elegimos contar o recibir estas historias?

Partimos desde último interrogante para señalar que la actividad narrativa que desplegamos procura explicar lo que ocurre a nuestro alrededor (o más allá) y, mediante ese recurso, le vamos dando sentido a todos los aspectos del mundo que nos rodea. Como señalaba Ong (1987), nuestras narraciones edifican y le dan sentido a nuestra realidad y encauzan, organizan, articulan una serie de hechos y circunstancias que, de no ser por esos relatos, solo serían sucesos casuales.

Precisamente por esa razón, resulta llamativo el cambio de rumbo en los relatos que hace 500 años Tomás Moro inauguró con su referencia a Utopía.

Figura 3. Tomás Moro y una de las portadas de su libro célebre.

El pensador y político inglés de perfil humanista buscaba una palabra que le permitiese describir una sociedad inexistente y de carácter ideal. Con el tiempo, su formulación pareció traernos promesas de soluciones a conflictos como los que, desde el siglo XIX, crearon el capitalismo y las actitudes imperialistas de algunas sociedades.

Ese sesgo de confianza y optimismo iba a perdurar un buen tiempo. Pero varios siglos más tarde la cultura anglosajona daría origen a la expresión antitética de distopía, con el propósito de señalar una sociedad también hipotética, pero indeseable. Como señala el profesor de Historia del Arte Jens Baumgarten, esa tendencia se agudiza a partir de la década del ’70 del siglo pasado cuando entran en revisión los conceptos de optimismo absoluto que, desde cincuenta años antes,

atribuían a la tecnología la capacidad de liberarnos de graves problemas[2].

La antigua mirada cargada de alguna esperanza prevaleció en las producciones de clase B del cine norteamericano hacia la mitad del siglo pasado. Cuando un planeta se viene encima de la Tierra y su destrucción es inevitable, finalmente una nave logra despegar a tiempo y lleva a un grupo de privilegiados a continuar la historia de la humanidad más allá de los límites conocidos (*Cuando los mundos chocan*, Rudolph Maté: EEUU, 1951[3]).

En cambio, realizaciones más modernas se despojan de esa pátina de tecno-optimismo y asumen perspectivas sombrías. Tanto en *Melancholia* (Lars von Trier: Dinamarca, 2011), como en *No mires arriba* (Adam McKay: EEUU, 2021), la resolución funesta es inmodificable y no hay desarrollo científico que pueda salvarnos.

Figura 4. Afiche e imagen de «*Raised by wolves*»

En la actual *Raised by wolves* (creada por Aaron Guzikowski y producida por Ridley Scott. EEUU, 2020-…) lo que casi destruye a la humanidad no es un objeto celeste desbocado, sino el fruto de los enfrentamientos violentos entre sectores que profesan alguna fe y grupos sin ella. Un par de androides parten en una nave llevando un grupo de niños a los que deben proteger y criar en un nuevo comienzo de nuestra especie. Las acechanzas son múltiples y la portentosa tecnología del futuro no alcanza para disolverlas. Hay un dato significativo de esta serie: el nuevo hogar de la humanidad escogido por la ficción es un planeta real descubierto por el Telescopio Espacial Kepler de la NASA en diciembre de 2011. Se trata de Kepler-22b, un mundo extrasolar que orbita dentro de la zona habitable de la estrella Kepler-22, similar al Sol. Se encuentra a unos 587 años luz de la Tierra, en la constelación de Cygnus. El tamaño de Kepler-22b es aproximadamente el doble que el de la Tierra y por sus características se cree que en su superficie podría hallarse agua líquida. Esta coexistencia de la invención con algunos hechos de la realidad contribuye a la *ilusión de verdad* que cualquier relato necesita activar para propiciar la inmersión ficcional de los receptores y la suspensión voluntaria de su incredulidad ("willing suspension of disbelief"), de la que hablaba Coleridge[4].

Una atractiva vuelta de tuerca a esa convivencia entre realidad y ficción la proporcionó Úrsula K. Le Guin durante una entrevista en la que le preguntaron qué era lo que más le atraía del mundo de Terramar que creó para sus cuentos y novelas. La escritora respondió:

> Disfruto navegar en pequeñas embarcaciones en el océano, cosa que nunca hice en este mundo. Me gusta tener la posibilidad de ver un dragón en el cielo, cosa que tampoco he hecho. También amo revisitar las islas que imaginé por primera vez hace muchos años. Y estoy agradecida de poder estar con el Maestro de las Formas en el Bosquecillo Inmanente[5].

En sus palabras, realidad y fantasía se confunden y entremezclan voluntariamente, a conciencia. No hay remordimiento ni sentido de culpa por ese solapamiento, como lo revela esta

certeza disfrazada de interrogantes, que plantea Le Guin:

> La pregunta que habría que hacerse, quizá, no es por qué la fantasía seduce tanto a niños como a adultos, sino por qué el realismo atrae sólo a los adultos. ¿Habrá algo equivocado en el realismo, algo se habrá perdido?[6].

La saga (felizmente) inacabable de *Star trek*, puesta en marcha por el director y productor texano Gene Roddenberry en 1966, planteaba su confianza en la evolución espiritual de los seres humanos: los viajes de la nave espacial Enterprise estaban protagonizados por una tripulación interracial e incluían personajes de orígenes variopintos: un ruso, un japonés, un alienígena. El lugar de nacimiento dejaba de ser un motivo de conflicto y ese punto contravenía la histórica repulsa estadounidense hacia *los otros*; los que no son WASP (blancos, anglo sajones y protestantes). Esa mirada negativa había condenado previamente (y continuaría haciéndolo luego) a pieles rojas, hispanos, rusos, musulmanes, chinos y orientales en general, consuetudinariamente colocados en el papel de villanos.

En la continuación de aquella producción inicial que protagonizaban el capitán Kirk y el vulcano señor Spock, conocida como *La nueva generación*, aparecía Data, un androide de cerebro positrónico que lo dotaba de raciocinio y que vivía en perpetua búsqueda de experimentar la emocionalidad humana. Este formidable desarrollo de la inteligencia artificial toma otros rumbos en realizaciones audiovisuales más modernas.

Blade runner, la película de culto filmada por Ridley Scott en 1982, basada en la novela de Philip K. Dick ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, muestra unos organismos sintéticos antropomórficos llamados replicantes, que entran en conflicto con los seres de carne y hueso, entre otras cosas porque han sido programados para tener una existencia efímera a fin de limitar su desarrollo de una cognición empática.

En la serie de 2003 *Battlestar Galactica*, los cylons son criaturas artificiales fabricadas por los humanos para desempeñarse como trabajadores y soldados que terminan rebelándose y desatando una cruenta guerra contra sus creadores.

El futuro pierde sus tintes esperanzadores y asume rasgos determinados por perspectivas tecno-pesimistas. Pero sería un error atribuir estas características exclusivamente a los relatos agrupados bajo la etiqueta de la ciencia ficción.

La producción audiovisual -sobre todo- viene retratando copiosamente una combinación de falta de expectativas positivas y de culpa por el destino de la humanidad, que se manifiesta sin que aparezcan causas sobrenaturales, motivos extravagantes o razones de dudosa credibilidad.

Sin ninguna voluntad de agotar el inventario, mencionaremos unos pocos ejemplos con algunos puntos en común.

En 2012 la cadena norteamericana NBC estrenó la serie *Revolution*. La historia comienza cuando, imprevistamente para la enorme mayoría de las personas, se interrumpe el suministro eléctrico. Quince años después esa energía sigue faltando y el mundo desarrollado (que es el que se nos muestra) ha retrocedido hacia formas autoritarias de control social.

En 2016 la imaginación distópica hizo escala en un podcast. *El gran apagón*, ficción sonora producida en una de las factorías del grupo español Prisa, cuenta que una poderosa tormenta solar sumerge en las sombras a nuestro planeta. La situación se prolonga durante tres meses, en los cuales la Tierra se queda sin energía eléctrica, agua corriente, teléfonos, televisión ni Internet.

En este repaso parcial queremos detenernos en 2019, cuando el colectivo francés Les Parasites crea la serie *El colapso* (*L'effondrement*, en el original). Ocho episodios alcanzan para describir el derrumbe de la civilización que hoy conocemos. No hay una causa excluyente sino la acumulación de catalizadores, como la desaparición de los bosques, la degradación ambiental o el agotamiento de los recursos naturales.

El relato apocalíptico parece tributario de la teoría de Olduvai, desarrollada por el científico

estadounidense Richard C. Duncan (1989). Ese conjunto de ideas postula que a partir de 1930 se inició un período de alrededor de un siglo en cuyo transcurso nuestra sociedad industrial agotaría sus posibilidades de desarrollo. De allí en adelante, solo cabría retroceder hacia etapas anteriores para culminar en una cultura sustentada en la caza, equivalente a la existente hace tres millones de años.

Figura 5. Afiche promocional de «L'effondrement»

El colapso no avanza tanto como para mostrarnos de nuevo en la edad de piedra, pero expone en episodios autónomos de alrededor de veinte minutos de duración los comportamientos que producirían la falta de combustible, alimentos y medicación. Son apenas los momentos iniciales del hundimiento civilizatorio en que las personas intentan adaptarse al nuevo contexto, basándose mayoritariamente en la subsistencia de los más fuertes. Es cierto que no faltan ejemplos de abnegación y sentido solidario, pero no son los que gobiernan la trama.

El desconcierto hará que algunos añoren el cosmos preexistente, que podía tener desequilibrios e injusticias, pero que no era el caos en que se está convirtiendo la vida ahora. Indudablemente, hay gente con mayor capacidad de subsistencia que otra; existen personas con una facilidad de adaptación a nuevos escenarios que a otras les escasea.

Y lo grave es que, según el pronóstico de Duncan, la mayoría de la población habrá de morir en el siglo XXI.

Esa involución en las condiciones de vida trae el vértigo que provocan los abismos y aleja las seguridades que en las cosmogonías antiguas (como la griega, con Pitágoras o la maya-kiché, con el Popol Vuh) habían ahuyentado las tinieblas y traído orden en la confusión. Esa pérdida conmueve nuestras estructuras y hace tambalear nuestras certidumbres.

La serie francesa se presentó con un interrogante perturbador: "¿qué harías si supieras que el mundo se acaba mañana?" y una leyenda depredadora de cualquier ilusión: "El fin ha comenzado".

Cuando el mundo parece haberse puesto de cabeza, conviene observar si lo que vemos marca una diferencia rotunda con lo que había antes o si solo profundiza sus rasgos. El egoísmo exacerbado por la defensa de privilegios sectoriales, el *sálvese quien pueda* que consagra una ferocidad bestial y la indiferencia ante el destino del prójimo, son señales que exceden el marco de la lucha de clases. El retrato descarnado que plantea *El colapso* saca a la luz lo peor de cada persona pero al mismo tiempo vuelve inevitable pensar en la posibilidad de que verla actúe como vacuna que inmunice ante la deshumanización que sucede a la tragedia. Si fuera así, habrá sido valioso invertir algo más de tres horas en la apreciación del fresco de una época que esperamos no arribe jamás.

En cualquier caso, la novedad es que las realizaciones audiovisuales no están solas al momento de formular representaciones preocupantes del mañana, dado que filosofía y matemática se encuentran evaluando hipótesis similares para el futuro inmediato. Según Toby Ord, investigador australiano radicado en Londres que parece anotarse en una perspectiva emparentada con la de Duncan, existe una posibilidad entre seis de que la humanidad desaparezca en el transcurso de este siglo.

Las causas posibles que dan sustento a ese enunciado señalan que los riesgos emergentes de la acción humana son mayores a los que provienen de causas naturales. En busca de morigerar

el impacto de su estimación, el filósofo del Instituto para el Futuro de la Humanidad de la Universidad de Oxford y asesor de la Organización Mundial de la Salud, destacó que de la predicción también se desprende "que hay cinco posibilidades entre seis de que sobrevivamos como especie" [7]. Tal vez con el mismo criterio de evitar crudezas que generen pánico, elige hablar de colapso y no de armagedones tremebundos.

Más allá de las probabilidades que surgen a través de la aplicación de un modelo matemático, Ord dice que no le teme tanto a un virus como a las amenazas potenciales de grupos terroristas que diseñen armas biológicas, una tecnología que, a diferencia de las armas nucleares, cada vez es más accesible y difícil de rastrear[8]. Para el pensador la inteligencia artificial es más peligrosa que las pandemias pues, al igual que las armas biológicas, puede suponer en los próximos 50 años riesgos nuevos que aún desconocemos y en cuya prevención apenas estamos invirtiendo. La humanidad –apunta ácidamente el autor del libro *El precipicio*– gasta más cada año en helados que en prevenir que las nuevas tecnologías no nos destruyan.

Su análisis acerca de la inteligencia artificial resulta inquietante, sobre todo cuando le atribuye una posibilidad entre diez de acabar con la humanidad. Aparentemente ni las tres leyes de la robótica concebidas por Isaac Asimov podrán resguardarnos definitivamente y la mayor preocupación viene dada porque todavía no existe conciencia pública acerca de sus riesgos.

La misma humanidad que alguna vez se deleitó con la fabulación de Tomás Moro respecto de un territorio utópico, ahora navega hacia territorios y conceptos menos esperanzadores. Esa es la deriva que venimos glosando y que, con cierta impronta de determinismo tecnológico, encumbra hoy las perspectivas tecno-pesimistas.

Ord opina que científicos y gobiernos deberían estar trabajando en el desarrollo de protocolos de seguridad equivalentes a los que el siglo pasado se elaboraron para conjurar el riesgo nuclear.

A su juicio, la gran dificultad que enfrentamos es que nuestros 200.000 años de existencia aún no permiten que superemos la etapa de la adolescencia. Y los adolescentes -sostiene con acritud- no son buenos ordenando las prioridades. Por eso actuamos de forma tremendamente imprudente con el futuro, pensando apenas en nuestra vida de las próximas horas y no en los riesgos que afronta la continuidad de la sociedad humana y que afectan o limitan su potencial de evolución.

Son tan potentes las marcas del colapso que hasta ha resultado natural y necesario acuñar el concepto de colapsología, para definir la actividad transdisciplinar que estudia las catástrofes históricas, las actuales y las que vendrán. El francés Pablo Servigne es uno de sus referentes más destacados. Este teórico del colapso cree que la respuesta está en la resiliencia, es decir en la capacidad de un ser vivo a adaptarse a las condiciones adversas. "Lo que hay que comprender es que los sistemas locales generan resiliencia a los desastres globales. Entonces, hay que reforzar lo local", consigna en una entrevista concedida a Radio Francia Internacional[9]. Para ejemplificar, señala que, durante la cuarentena, los supermercados franceses tuvieron que comenzar a comprarles a los productores locales, lo que -a su juicio- constituyó una experiencia muy interesante. Sin embargo, también se mantiene atento a los riesgos en esta desglobalización.

"Los sistemas globales -explica- producen resiliencia a los desastres locales. Por ejemplo, si una región tiene sequía, puede contar con sus vecinos. Es importante entender eso y no ver lo local como única solución"[10]. Para Servigne, la búsqueda de autosuficiencia resulta inconducente si cada quien marcha por su lado.

La última realización que glosaremos es la germano-danesa *Sløborn*, de 2020, cuya singularidad radica en que fue concebida antes de que el Covid 19 comenzara a hacer estragos en la vida real y que anticipó con bastante exactitud muchas de las circunstancias vividas desde entonces.

La presunta isla de Sløborn no existe. Es una ubicación imaginaria, creada para situar las acciones de una historia que relata los comienzos de una pandemia de gripe de altísima letali-

dad. En la ficción, ese pequeño territorio insular se encuentra en el Mar del Norte, cercano a las costas continentales en la frontera entre Alemania y Dinamarca.

En esta ocasión el vector han sido las palomas, por lo que la enfermedad pasa a ser identificada como pandemia colombina (del latín "columba", paloma).

En los ocho episodios de la temporada inicial vamos siguiendo el ritmo de expansión del virus, mientras los realizadores machacan con insistencia que Asia y América latina tienen gran participación en ella, como si Europa no tuviera millones de palomas.

En el momento en que la población del Viejo Continente comienza a ser diezmada apreciamos un retrato realista y cruel del accionar militar, que tiende a adueñarse de la situación sin escatimar violencia. También se perciben formas de organización de la resistencia civil y algunas manifestaciones del caos que llega a raíz de la falta de suministros (con víveres y medicamentos entre los más esenciales).

Figura 6. Afiche promocional de Sløborn

Con cierta paranoia *Sløborn* describe un centro hospitalario en el que el gobierno experimenta sin contemplación alguna con sujetos que podrían ofrecer alguna alternativa inmunológica para generar vacunas.

Quisimos mencionar apenas unas pocas referencias acerca de un inventario actual de relatos distópicos que alcanza un volumen considerable en un tiempo que nos ofrece un auténtico banquete narrativo. Porque la humanidad nunca había producido tantas historias como ahora. Citamos un dato, a manera de ejemplo:Cada año se estrenan más de 500 series, lo cual es un número conservador pues difícilmente contemple la producción de países emergentes. (¿Qué sabemos de los relatos audiovisuales de Sudáfrica, o Rumania, Polonia, Nueva Zelanda? Recién nos estamos enterando de la existencia de algunas series coreanas porque Netflix les ha dado exposición internacional).

Es cierto que el cine sufrió el cimbronazo de la pandemia, que afectó la realización y la exhibición de las películas, pero intenta recuperarse mientras ocurren procesos de modificación productos de aquella transformación de la socialidad que suponía salir a ver un filme en compañía de otras personas que no conocemos, hacia la práctica doméstica, más íntima, que comenzó antes de la aparición del Covid pero que con la pandemia se acrecentó de modo significativo.

Como quiera que sea, siempre hay un relato que nos alcanza; una historia que nos atraviesa.

¿Por qué enfatizamos en la necesidad del relato?

Hay muchas respuestas a esa pregunta. Tomemos, por ejemplo, la idea que pregona la francesa Michèle Petit. Siguiendo su línea argumental, decimos que nos interesan los textos que les permiten a sus receptores elaborar "un espacio de libertad, a partir del cual puedan darles sentido a sus vidas y encontrar, o volver a encontrar, la energía para escapar de los callejones sin salida en los que estaban bloqueados" (2018, p. 31) [11].

La propuesta podría parecer un poco extrema… ¿Todo el mundo está atrapado en callejones sin salida? Seguro que no. ¿Vamos a quedarnos, entonces, solo con los casos límites?

Otra vez Petit acerca un razonamiento significativo que, esta vez, no nos arrincona, porque reivindica las narraciones que nos permiten abrirnos a la fantasía, a lo imaginario, a nuestros mundos interiores. La autora francesa asegura que la lectura siempre produce sentido. Lo repite

dos veces en tres líneas: *la lectura siempre produce sentido*[12].

La realidad es que los humanos entendemos mejor algo, cuando se nos presenta en forma de historia. En ocasiones, han existido intentonas aviesas por utilizar esa circunstancia para intentar manipular conciencias. En este sentido, otro francés -Christian Salmon[13]- ofrece valiosas conceptualizaciones para comprender fenómenos tales como la proliferación de canales de comunicación, la portabilidad de las nuevas tecnologías informáticas y de telecomunicaciones, la constitución de poderosos conglomerados mediáticos y la emergencia de formas discursivas que penetran en todos los sectores de la sociedad más allá de la política, la cultura o el consumo. Según este especialista del Centro Francés de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje (CNRS), el uso de las técnicas narrativas tendría en el capitalismo emocional una perfecta adecuación a la estructura en red de la sociedad actual.

Su conclusión es que el objetivo del "nuevo orden narrativo" es domesticar a la opinión pública y adueñarse de las prácticas sociales, los saberes y la memoria del individuo mediante la transformación de la realidad en ficción.

No obstante, el énfasis desmesurado con que algunos "relatores" acometen actos repugnantes también puede volvérseles en contra. Salmon cree que la inflación de historias arruinó la confianza en el relato y en los narradores y eso determina que vivamos rodeados de narradores no fiables, que sufren un descrédito generalizado.

En todo caso, conviene que los ciudadanos de a pie revisen su propia atribución de crédito a figurones que no solo profirieron afirmaciones equivocadas, sino que lo hicieron a conciencia de que faltaban a la verdad.

Y luego de hacerlo y constatar que existe una pléyade de ejemplos en los que el arte de contar historias estuvo puesto al servicio del mal, también será útil que reparen en que su atractivo y capacidad de convocatoria pueden igualmente servir para edificar contradiscursos esclarecedores que ayuden a configurar un nuevo orden narrativo.

Salmon ha sido categórico al afirmar que el imperio se apropió de la narración. Pero, aun cuando el torrencial aluvión de mensajes alienantes mortifique sus capacidades, en el otro polo de la emisión hay algo más que cerebros baldíos. Por eso, constituiría un error ceder sin más los derechos universales a contar historias. Aun aceptando que aquellas que cuentan las grandes factorías de relatos poseen una formidable capacidad de seducción a propósito de la posesión de un complejo industrial de enorme poder y diversidad de soportes, debería resguardarse nues-

Figura 7. Afiches promocionales de *Designated survivor* y *Blindspot*

tra posibilidad de trazar estrategias que nos permitan confrontar dialécticamente con la visión unilateral del mundo que ofrecen los "relatores del sistema". Porque otra narrativa es posible.

Existe un falso intelectualismo según el cual la Academia no debe ocuparse de ciertos textos que gozan de amplia adhesión popular. Esa consideración elitista no facilita análisis como los que estamos proponiendo. De ese modo nos perdemos una ocasión extraordinaria para estudiar el impacto de algunas representaciones mediáticas que incluyen la frecuente y rica metaforización de la realidad que la fantasía sabe ofrecernos.

En tiempos de globalización mediática, la deconstrucción de estos relatos nos puede servir de guía en la edificación de otras poéticas y nuevos contra-relatos en los que encarnen la resistencia y la esperanza.

Se modifican las aprehensiones / Apprehensions change

Ya hemos mencionado esa marca vigorosa que con llamativa frecuencia permea la narrativa estadounidense y que se deja sentir en el recelo y la enorme desconfianza que la mayor parte de la ciudadanía de aquel país manifiesta ante *los otros*.

Los relatos más obvios ni se preocuparon en enmascarar o maquillar al antagonista de turno. Otras historias construyeron alegorías sustitutorias, como las de los extraterrestres que, en tantas series y películas, elegían a la nación norteamericana como víctima de sus atrocidades.

Aquellas fábulas solían expresar los miedos intensos de un sector importante de la sociedad americana: la aprensión a rebajarse en la mezcla, el temor a contaminarse, el recelo a perder posiciones dominantes. Sin embargo, algo parece estar transformándose y dos productos televisivos recientes están cambiando el objeto de los resquemores.

El primer episodio de la serie *Blindspot* (2015-2020) nos muestra a una mujer que ha perdido la memoria y tiene el cuerpo repleto de tatuajes. Cada uno de ellos encierra una clave para resolver algún crimen. Hasta allí, podría ser una serie más del montón, con intrigas policiales unitarias. Pero lentamente comienza a develarse que detrás de la muchacha y su cuerpo adornado de inscripciones hay una organización cuyo principal objetivo es destruir el sistema de gobierno norteamericano.

En *Designated survivor* (2016-2018) un atentado con explosivos acabó de una vez con el poder ejecutivo y el poder legislativo americano. Solo ha quedado vivo un ministro escasamente relevante y él deberá hacerse cargo de la presidencia de la Nación. Muy al modo de Hitckcock, el nuevo mandatario es un hombre ordinario atrapado en una situación extraordinaria.

En principio, la sospecha acerca de la autoría del ataque se dirige a un grupo islámico. Sin embargo, antes de concluir la primera temporada ya sabemos que la responsabilidad es exclusivamente local. Dentro de Estados Unidos hay grupos fundamentalistas locales que quieren imponer una dictadura.

Ambas historias parecen apostar a un cambio en el paradigma narrativo hegemónico. El monstruo ya no es negro ni mucho menos verde, habla en inglés, no le reza al Corán y es muy difícil de identificar en la calle pues se parece a millones de ciudadanos de la Unión.

Desde *Blindspot* nos dicen que la líder del ataque es una mujer militar, la Mayor General Ellen Briggs, conocida como Shepherd. En *Designated survivor* quien comanda el golpe de Estado es Patrick Lloyd, el empresario fundador de una fuerza militar privada que intervino en numerosos conflictos bélicos. Ambas designaciones destacan dónde residen los factores de poder en el que tal vez sea el país más poderoso de la Tierra.

Tantas veces temerosos ante *otros* de cualquier naturaleza, ahora los estadounidenses comienzan a percibir un nuevo modelo de relato que les está proponiendo que "el terror viene de nosotros mismos".

Los géneros pueden tener límites difusos / Genres can have fuzzy boundaries

Figura 8. Afiche promocional de *Jessica Jones*

Jessica Jones es un personaje de ficción que participa de la pléyade de relatos superheroicos con los que convivimos actualmente. Sin embargo, la serie televisiva producida por Netflix (2015-2019) se ha preocupado por demostrar que el género puede tener fronteras movibles. Tanto lo hizo que los poderes de la muchacha en cuestión pasan a un discreto segundo plano para otorgar centralidad a cuestiones de relaciones y conflictos personales.

Es ese desfile de tipos humanos lo que confiere al relato una trascendencia distinta a las de otros productos centrados en sujetos poderosos. De nuevo estamos ante los contrastes de "la capital del mundo", una sociedad consagrada al éxito pero que esconde bajo la alfombra los despojos de quienes van quedando en el camino. Ciudad y jungla establecen un paralelo angustiante cuando la selva y la urbe comparten una misma ley, que no contempla salvaguardas para los débiles o los desposeídos. Porque en Nueva York conviven un médico genetista que explora posibilidades de curación cuyos límites van más allá de principios éticos elementales y jóvenes vulnerables tratando de superar las adicciones; una abogada poderosa dispuesta a transgredir barreras legales a fin de combatir la enfermedad que la consume y una ex-enfermera que mal vive entre un conjunto de *homeless* desarrapados y carentes de todo vínculo; una madre que fue capaz de entregar a su hija adolescente, con tal de franquearle el acceso a la industria del espectáculo y aquella misma muchacha que -años después- no trepida ante nada con tal de alcanzar el éxito mediático.

Los traumas están a la orden del día y el relato indaga en ellos sin contemplaciones. La constitución hogareña tradicional ha desaparecido por completo dejando paso a formas familiares desestructuradas. Un exconvicto, que es -como no- hispano disputa la tenencia de su hijo con su antigua pareja, que pretende arrebatárselo. Igual que ha sido siempre, las prisiones continúan siendo un lugar de castigos crueles y no de reeducación y sus encargados son funcionales a esa característica, tanto que algún carcelero repugna incluso a las conciencias de sus compañeros, que lo describen como "un demente" y "un psicótico".

En su segunda temporada *Jessica Jones* no presenta el acostumbrado villano, malo de toda maldad. Como consecuencia la controversia entre el bien y el mal es más difusa y ambigua, lo

que nos fuerza a acomodar las piezas de un rompecabezas que en la mayoría de los casos viene ya armado y no exige compromiso cognitivo alguno. En esa bienvenida gimnasia del pensar tendremos oportunidad para ocuparnos de revisar en qué medida controlamos nuestra ira, frágiles criaturas sometidas a presiones de época que tienden a desbordarnos.

Más allá de la escena de cierre, que presenta una cena promisoria, el arco narrativo nos muestra a una heroína casi inmutable. Su oficina/vivienda sigue tan desastrada como al comienzo; la relación de Jessica con la bebida continúa en el mismo estadio. Sin embargo, a diferencia de otros superhéroes de chatura impar, eso no significa que la mujer haya estado exenta de vivencias complejas y conmocionantes.

La hemos visto atravesar experiencias de las que ningún ser humano puede salir indemne o sin transformaciones. Contra lo que podría suponerse, esos acontecimientos no son el apocalipsis o la presencia de un antagonista que amenaza derribar al gobierno o someter al planeta, sino la intensa relación de amor/odio materno-filial y la fractura de un lazo fraterno antiguo y sumamente vigoroso.

Esa escala humana y las manifestaciones del dolor individual le confieren a la serie una consistencia y un verismo del que carecen otros productos presuntamente realistas.

Los nuevos episodios de este relato fantástico vuelven a corroborar que ese género resulta apto y eficiente para ofrecer un retrato fidedigno de ciertas características de este tiempo. Y también que la discusión epistemológica no puede continuar ignorando la significación de lo ficcional. Sobre todo, cuando las relaciones entre realidad y lenguaje incluyen una semántica de los mundos posibles que con alguna frecuencia suele anticipar o prefigurar realidades.

Notas

1 Cita extraída de The Science of Discworld II: The Globe, libro de 2002 escrito por el novelista británico Terry Pratchett y escritores científicos Ian Stewart y Jack Cohen. El tema central del libro es que para que los humanos entiendan algo, debe estar encapsulado en una historia.

2 En entrevista personal con el autor, realizada en 2016, en el marco del V Coloquio de Cinema e Arte da América Latina, organizado en forma conjunta por las universidades de Sao Paulo y Anhembi Morumbi, de Sao Paulo (Brasil), entre el 12 y 15 de septiembre de 2017. El profesor Baumgarten es docente e investigador en la Universidad Federal de Sao Paulo.

3 Sin dejar de señalar la profunda carga ideológica del planteo: los Estados fallan al organizar la preservación de la humanidad y es un empresario privado el que lo consigue. La iniciativa individual es ensalzada por encima de la que es capaz de desplegar la sociedad organizada.

4 En su Biographia Literaria, el poeta y filósofo inglés Samuel Taylor Coleridge describe con esa frase el procedimiento que llevó a cabo en Baladas líricas para dotar a sus personajes de suficiente interés humano.

5 Entrevista publicada en la sección "Cultura" del diario Página 12, Buenos Aires, el 23 de septiembre de 2004.

6 Ibídem

7 Las opiniones de Ord han sido generosamente difundidas por numerosos medios electrónicos, entre ellos el portal español El Confidencial o el sitio Mil Patagonias (https://www.milpatagonias.com/un-filosofo-estima-que-la-humanidad-puede-extinguirse-este-siglo-n16705)

8 A mediados de abril de este año el multimillonario fundador de Microsoft, Bill Gates, sumó su voz para advertir que la próxima amenaza que podría poner a la humanidad en peligro pueden ser los ataques biológicos perpetrados por terroristas.

9Véase https://www.rfi.fr/es/general/20200626-pablo-servigne-investigador-tenemos-que-prepararnos-para-un-siglo-de-desastres

10 Ibídem

11 Petit, Michèle (2018) Lecturas: del espacio íntimo al espacio público. Fondo de Cultura Económica, México. Pág. 31.

12 Ídem. Pág. 32.

13 Las referencias a Christian Salmon están tomadas de sus libros «Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes». Editorial Península. Barcelona (2008); «La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling» Editorial Península. Barcelona (2011) y «La era del enfrentamiento. Del storytelling a la ausencia del relato» Editorial Península. Barcelona (2019).

Bibliografía

Pratchett, T.; Stewart, I.; Cohen, J. (2002). *The Science of Discworld II: The Globe.* Nueva York : Random House.

Coleridge, S. (2010). *Biographia Literaria.* Valencia: Editorial PreTextos.

Duncan, R. C. (1989). *Evolution, technology, and the natural environment: A unified theory of human history.* Proceedings of the Annual Meeting, American Society of Engineering Education: Science, Technology, & Society, Washington.

Ong, W (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Petit, M. (2018). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. , México: Fondo de Cultura Económica.

Salmon, C. (2008). *Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Editorial Península.

Salmon, C. (2011). *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling.* Barcelona: Editorial Península.

Salmon, C. (2019). *La era del enfrentamiento. Del storytelling a la ausencia del relato.* Barcelona: Editorial Península.

Periódicos

Entrevista realizada a Úrsula K. Le Guin (23 de septiembre de 2004). Sección "Cultura". Diario *Página 12*.

Ord en portal español El Confidencial (https://www.elconfidencial.com/mundo/2020-06-26/entrevista-filosofo-toby-ord-colapso-civilizacion_2656327/) o el sitio del diario madrileño El País (https://elpais.com/ideas/2021-09-05/toby-ord-la-probabilidad-de-que-no-sobrevivamos-en-el-proximo-siglo-es-de-uno-entre-seis.html)

Estañol, P. (26 de junio de 2020). "Para el colapsólogo Pablo Servigne tenemos que prepararnos para ‹un siglo de desastres›". *rfi*. Recuperado de https://www.rfi.fr/es/general/20200626-pablo-servigne-investigador-tenemos-que-prepararnos-para-un-siglo-de-desastres