

Evolution of dystopian models in contemporary film narratives. An ecosocial perspective

Evolución de los modelos distópicos en los relatos filmicos contemporáneos. Una perspectiva ecosocial¹

José Luis Albelda Raga

Universidad Politécnica de Valencia, España

Lorena Rodríguez Mattalía

Universidad Politécnica de Valencia, España

Abstract

The current COVID-19 pandemic has seriously impacted our health, economy, daily life, interpersonal and international relations, to the point that this so-called "new normality", a massively accepted dystopia, seems to have installed itself in our daily environment. But we have other problems besetting us: economic crisis, precariousness, questioning of the bases of democracy, and the most pressing one due to its generalization, the ecological unsustainability of our way of life. In this context, our culture is plagued by apocalyptic visions created through, among others, the audiovisual medium, as a great current generator of worldview. Along with television and online (mis) information, which gloats in catastrophic "news", film and series production companies offer a multitude of dystopian audiovisual products, thus shaping the uncertainties of the present and the future.

In this presentation, after sufficient socio-ecological contextualization of our multifactorial crisis, we analyze the evolution of the filmic representation of collapse models, in what we could call "classic catastrophism", from the mid and late 20th century, through to the beginning of the 21st century, until the current films and series characterized by the eco-social dystopia as a plausible projection of future. To this end we begin by describing the current situation of decline and probable collapse of our highly fossil-dependent industrial societies, analyzing the fictional scenarios that have created, by redundancy, very defined models. Following this review, we looked at those productions that prioritizes contents linked to the systemic ecological crisis.

Keywords: Dystopia, Cinema, Audiovisual, Ecology, Collapse.

1. Introducción: caminando hacia una realidad distópica

La distopía está de actualidad. Basta con salir a la calle a principios de 2021 y ver a la gente caminar huidiza, cubiertos todos con mascarillas; basta con seguir las noticias en televisión y prensa sobre el avance de la pandemia; basta con recordar el encierro de la primavera pasada, para ver que, increíblemente, no es un mal sueño que nos presenta un futuro temible, sino que la distopía parece instalarse en nuestro día a día imponiéndose con rapidez y normalizándose, hasta el punto de instaurarse un curioso término oficial: la "nueva normalidad". Por no hablar de otros grandes problemas

que nos asedian: crisis económica, desempleo y precariedad, presidentes de superpotencias que, tras las elecciones, se niegan a aceptar las reglas del juego democráticas o que niegan la gravedad de la pandemia; y el más acuciante de todos por su globalidad e importancia para la vida de todas y todos sin excepción: la insostenibilidad ecológica de nuestro modo de vida. Esto impacta evidentemente en nuestra cultura que, desde el cambio de siglo con más intensidad -aunque, como veremos, sus raíces profundizan en el siglo XX- se ve plagada de visiones apocalípticas fundamentalmente creadas a través de uno de los medios que más empuje tiene en la generación de nuestra cosmovisión actual: el audiovisual. Si la (des) información televisiva se regodea día a día en noticias de catástrofes (naturales, sociales, políticas, sanitarias), si internet se llena de teorías conspiranoicas, las productoras de cine y series distribuidas por las grandes plataformas de entretenimiento proponen, como mínimo, un producto distópico al año², dando así forma a los miedos e incógnitas que el incierto futuro -cada vez más presente- nos depara. Evidentemente, todo este panorama no pasa desapercibido para la Academia que, desde el espacio universitario y editorial, se interesa últimamente por el concepto de distopía y, por supuesto, por su origen en la idea de utopía en relación a la cultura, al arte y al medio audiovisual más en concreto. Numerosos libros, proyectos de investigación, cursos especializados y ciclos sobre cine distópico se han centrado en los últimos años³. Por ello queremos contribuir modestamente a dicha discusión, poniendo el punto de mira en la cuestión medioambiental -y sus repercusiones sociales- como uno de los problemas centrales de nuestro siglo.

Comenzaremos planteando, de forma introductoria, una breve descripción de la situación actual de decrecimiento económico y de descenso en la disponibilidad de recursos materiales que ha desembocado en una crisis multifactorial, variable en su intensidad, pero mantenida en el tiempo desde hace ya varios decenios. A medio plazo, la probabilidad de colapso de nuestras sociedades industriales de alta dependencia fósil es muy elevada, e invita a iniciar urgentemente una línea de pensamiento y de acción sobre el tránsito hacia sociedades más sostenibles. En dicho contexto, resulta muy oportuna la construcción de imaginarios que puedan servir como vectores que lo propicien, a la vez que nos ocupamos de la alta prevalencia de los relatos distópicos que pueblan nuestros *media* y nuestra actual filmografía. Resulta, en cualquier caso, de gran ayuda abordar el estudio

de las distopías cinematográficas de mediados y finales del s. XX, entre las que *Blade Runner* (1982) podría considerarse como un punto de inflexión, para comprender la evolución que han sufrido en las últimas décadas, hasta concretarse en las series y películas sobre distopías ecosociales contemporáneas.

2. Nuestro momento civilizatorio

Conocer el “momento vital” de una determinada civilización -su nivel de crecimiento o declive, las posibles expectativas de colapso, su capacidad de regeneración o deterioro irreversible...-, resulta difícil sin la suficiente perspectiva espacio-temporal. Sin embargo, en el contexto de nuestra actual crisis ecológica y sistémica, que muchos autores consideran como una auténtica crisis de civilización (Santiago Muñío 2015), el poder analizar con lucidez y argumentos sólidos nuestro momento y las expectativas de futuro, supone un objetivo prioritario, incluso desde la perspectiva de la supervivencia⁴. Lo que sí resulta evidente es que las bases materiales y energéticas de nuestra civilización industrial comienzan a dar signos de agotamiento, y que la cosmovisión del desarrollo sostenido todavía vigente necesita de la abundancia de fuentes de suministro de energía fósil que no son sustituibles por más eficiencia y más “innovación”, o por el auge de las renovables, de mucha menor TRE⁵. Por lo tanto, la línea de pensamiento techno-optimista no resulta viable a medio plazo, y si los esfuerzos, en lugar de ocuparse del reequilibrio entre cultura y ecosistemas naturales se centran en continuar con el expolio y la destrucción de la naturaleza, evidentemente se refuerza dicha tendencia al colapso. Sin embargo, esta inercia cultural de huida hacia adelante es la que predomina -más en concreto desde los años 50 del siglo pasado hasta el tiempo presente, periodo conocido como “la gran aceleración” (Steffen 2015)- y, junto a la creciente translimitación de los límites biosféricos, nos sitúa en un siglo XXI que no puede entenderse sino como “El siglo de la Gran Prueba” en palabras de Jorge Riechmann (2013), donde necesariamente asistiremos a cambios muy drásticos en nuestra dinámica civilizatoria. Cambios que, en parte, se vislumbran precisamente en los relatos audiovisuales de ciencia ficción más recientes.

3. Relatos audiovisuales de catástrofe, colapso y distopías

Las diferentes cosmovisiones de nuestro momento -con distintos niveles de protagonismo- tienen un claro reflejo en el discurso audiovisual, tanto en lo que se refiere a la representación de los objetivos deseables -el *telos* civilizatorio-, como de las posibles situaciones de crisis y colapso futuros. Debemos destacar que en nuestra sociedad mediática los relatos audiovisuales actúan como importantes vectores que marcan tendencias y conforman opinión y, si bien la supuesta libertad de relato y la diversidad de medios podría sugerir la existencia de una gran variedad de contenidos ideológico/narrativos, en realidad existe una clara polarización, que podríamos resumir como sigue:

1. La representación del futuro deseable: en la línea del pensamiento techno-utópico, veremos toda una línea de relatos de “futuro tecnológico” que, sin embargo, no abandonan tampoco la estética de la distopía. Podemos afirmar que la crítica a un concepto de tecnología que se nos presenta como siempre positiva, segura y liberadora ha ido en aumento desde sus inicios en la ficción fílmica de la segunda mitad del s. XX. En el siglo pasado se entremezclaban relatos techno-optimistas, en consonancia con los tiempos iniciales de la “gran aceleración” -cuando se pensaba que hacia finales del siglo XX ya estaríamos conquistando el sistema solar con asentamientos estables en la Luna y en Marte-, con otros que nos avisaban de los riesgos de la energía nuclear o del exceso de población, mostrando su escenificación catastrófica.
2. La normalización de la distopía: como veremos en detalle más adelante, los relatos audiovisuales de ficción -películas, series...- se han decantado claramente por narrar futuros distópicos y colapsistas, que podemos considerar como un vector de representación del declive civilizatorio inevitable y, en cierta medida, ya asumido.
3. La deseable representación de la utopía decrecentista no colapsista. Esta línea de relato audiovisual se centra sobre todo en el documental posibilista, aquel que muestra una realidad de detalle intentando crear una inercia de transformación cultural a la sostenibilidad que sea a su vez escalable. Su formato, sin embargo, no ha llegado apenas a la ficción audiovisual accesible al gran público, con lo cual su penetración social resulta bastante escasa. Por motivos de espacio, esta opción no la desarrollaremos en este artículo.

Sin embargo, como explicaremos a lo largo de nuestro texto, la tendencia principal en la actualidad es a representar futuros distópicos, donde ni siquiera la cosmovisión tecnolátrica todavía vigente consigue implantar un proyecto positivo de futuro ampliamente aceptado, al estilo de algunas utopías techno-desarrollistas del siglo XX. Es más, incluso en el contexto de las crisis actuales, parece imponerse una tendencia al dramatismo⁶ y al fracaso, mucho más que al contrapeso que podrían ofrecer relatos de reequilibrio y representaciones de escenarios realmente deseables. Pero para ubicar adecuadamente nuestro análisis sobre el presente y los relatos sobre futuros probables, procede, en primer lugar, abordar una revisión histórica sobre cómo ha evolucionado a lo largo del siglo XX el cine que se ha ocupado del entorno catástrofe/ colapso/distopía.

4. Precedentes en el s. XX

En el siglo pasado encontramos desde películas de sociedades distópicas que incluyen el mito de la robotización y la megamáquina (*Metrópolis*, 1927), hasta sagas galácticas que mezclan alegremente utopía y distopía para todos los públicos (*Star Wars*, 1977)⁷. No encontramos, pues, una tendencia clara:

sigue la fascinación por los avances tecnocientíficos y la promesa de progreso de la Modernidad, pero, a la vez, comienzan a representarse los escenarios distópicos de los totalitarismos, y la intuición de que una técnica sofisticada al servicio de los mismos podría generar el peor de los mundos posibles. En todo caso, las distopías serán el reverso de las utopías⁸ alimentadas por la fe en el progreso tecnocientífico (López Keller 1991) como motor que llevaría a la humanidad a la emancipación, la igualdad y el bienestar. Si bien a partir de la mitad del siglo pasado, se empieza a generar la conciencia de que, a pesar de los grandes avances tecnológicos desarrollados desde el final del siglo XIX, no hemos sido capaces de llegar a soluciones sociales igualitarias, ni de evitar las terribles consecuencias ecológicas de ese desarrollismo sin medida⁹.

Así, el siglo XX ha ido destilando un cambio en nuestra cosmovisión, donde progreso ya no es un concepto unívoco: tras dos guerras mundiales y multitud de otras contiendas, tras la bomba atómica, la caída del muro de Berlín y el supuesto fin de la Historia (Fukuyama 1993), soñar con un mundo pacífico e igualitario resulta todo un reto. En esta línea, las dos primeras décadas del siglo XXI –de este “siglo de la Gran Prueba” (Riechmann 2013)- han ahondado en ese desmoronamiento de los grandes relatos prometeicos: crisis económica, descreimiento político, desastres naturales y, para culminar este panorama distópico, la pandemia generada por la COVID-19. No resulta extraño, por tanto, que los relatos distópicos se hayan multiplicado a partir de la segunda mitad del siglo pasado, con la particularidad de que las distopías cada vez parecen menos un sueño y más una realidad “(...) -diurna, podríamos decir- inmediata o próxima.” (López Keller 1991, 13). En ese panorama de pesadillas diurnas, el cine ha tenido un papel central, recogiendo el impulso de las numerosas distopías literarias impulsadas por los clásicos Wells, Orwell, Huxley y Bradbury. Nos encontramos así con un denso universo fílmico distópico que, desde prácticamente los inicios del siglo XX, ha abordado temas centrales como el autoritarismo político, la injusticia social o el impacto de la tecnología. A continuación, trazaremos la línea distópica que recorre el siglo XX, buscando algunos de sus hitos fílmicos.

Con *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, el cine, todavía en su etapa muda, ya nos presentaba un futuro -situado justamente en la tercera década del siglo XXI, el año 2026- donde se reflejaban los temores sociales de ese contexto concreto, el Berlín de los años 20. Con la ciudad como núcleo de la trama, el film expone una sociedad dividida en dos clases muy diferenciadas: los que detentan el poder económico e intelectual, que viven en amplios rascacielos, rodeados de lujo, y los obreros, obligados a vivir muy precariamente en subterráneos. La unión del hijo del hombre más poderoso de la ciudad y de una muchacha de origen humilde, María, que predica una revuelta pacífica en la clase baja, encuentra su oponente en una mujer-robot creada por un vengativo científico para engañar a las masas oprimidas instigándolas a la violencia, lo cual hubiera llevado a la devastación de la megalópolis y

la muerte de todos, a no ser por el valiente empeño de los protagonistas. El guion¹⁰, escrito por Thea Von Harbou, refleja las contradicciones de ese periodo de entreguerras, crispado y convulso, que preludia la Segunda Guerra Mundial¹¹.

De hecho, coincidimos con Álvaro Peña cuando afirma que, al considerar las distopías del pasado, no se trata de ver si acertaron -cosa que, desde nuestra perspectiva de 2021, no sería tarea tan fácil como puede parecer, pues muchas distopías incluyen a la vez grandes errores y grandes aciertos- sino de ver la evolución de nuestros miedos, donde aquel futuro imaginado se ha convertido en un presente que nadie podía imaginar del todo fuera de lo ficcional¹²: “Si lo habitual es considerar la ficción como expansión imaginaria del presente, la distopía equivale a una contracción sobre sus temores más profundos, heraldos de la degradación sistémica del porvenir” (Peña 2017, 177). Por tanto, sería simplista descalificar un film distópico por no haber acertado en sus predicciones, pues su objetivo no es ese, sino, más bien, dar forma a los miedos colectivos de su tiempo (Goin 2016, p. 154). De hecho, el autor establece dos grandes parámetros que han sido el blanco de las distopías del siglo XX e inicios del XXI: el Estado y el Mercado (Goin 2016)¹³ que, en su versión más paroxística, se impondrían a las sociedades por encima de los valores democráticos. En este sentido, *Metrópolis* sería un film distópico por excelencia; imbuido en la principal lucha ideológica del siglo XX -Capitalismo vs Marxismo, Totalitarismo vs Democracia- está lleno de prejuicios y contradicciones pero, a la vez, resulta ser un interesante retrato de su época¹⁴.

A partir de este primer referente, el siglo XX se abre a una multitud de títulos de films distópicos, donde primeramente destaca la producción de los años 60-70, marcada por diversos factores contextuales, como el afianzamiento, iniciado en los años 50, de la cultura de masas a través de la televisión y la publicidad, que promovieron el consumismo como modelo liberal de ciudadanía. Esto se combinó con, por un lado, un optimismo tecnológico que apostaba por el desarrollismo acelerado y, por el otro, con las revueltas sociales de los 60-70, que optaban por otras formas de organizar nuestras sociedades. La publicación de ensayos e informes con cierto impacto mediático sobre los peligros en el medioambiente del desarrollismo sin control, marcó el inicio de la conciencia ecológica en parte de la población¹⁵. Si a esto le sumamos crisis económicas graves, como la del petróleo en 1973 y crisis y cambios políticos no menos drásticos, como las dictaduras en América Latina, la crisis de los misiles en Cuba (1962); la caída del muro de Berlín (1989); o el fin de la unión Soviética (1991), por ejemplo, obtenemos un caldo de cultivo donde las producciones distópicas adquieren cada vez más fuerza.

En los años 60 destacan tres films distópicos dirigidos por tres realizadores franceses pertenecientes o cercanos a la *Nouvelle Vague*: *La Jetée* (1962), de Chris Marker; *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard; y *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut. En *La Jetée*, Marker pintó un futuro postapocalíptico tras una 3ª

Guerra Mundial nuclear, donde los supervivientes viven en el subsuelo intentando mandar a gente al pasado y al futuro en busca de una solución. El protagonista es un prisionero capaz de resistir mentalmente la tortura del viaje en el tiempo gracias a un recuerdo: una mujer en el muelle del aeropuerto de Orly. Formalmente, es un film muy particular: 29 minutos de montaje de imágenes fijas en un blanco y negro muy contrastado, cuya duración y relación entre sí las convierte en planos cinematográficos con un calculado uso del sonido y de la voz en *off* del narrador. El gran reto de Marker: inscribir la conciencia del tiempo en una sucesión de imágenes fijas, salvo la escena en la cual una serie de fundidos encadenados del rostro de la mujer en la cama culmina en el movimiento de parpadeo de sus ojos mirando a cámara. Un momento de gran complicidad con el espectador que privilegia ese instante del pasado con una “voluntad de abismarse en una memoria emocional e intransferible como alternativa ante la ausencia de horizontes colectivos” (Peña 2017, 174). Tras las atrocidades de la primera mitad del s. XX, en la película, de tono existencialista, se refleja esa crisis de los grandes relatos y del racionalismo¹⁶ anterior.

Otro es el tono, mucho más irónico, de *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*¹⁷ (1965), que forma parte de la 1ª etapa de la filmografía de Godard. *Alphaville* es una ciudad futurista de otro planeta, donde llega el protagonista fingiendo ser un periodista en busca de un científico que resulta ser el creador del Alpha 60, el superordenador¹⁸ que domina la vida mental y material de los habitantes de la ciudad. Godard convierte París, mediante una excelente fotografía en blanco y negro, en una ciudad que, al igual que la Metrópolis de Lang, es una representación hiperbólica de los males de la sociedad contemporánea, donde se han desintegrado los valores culturales y sociales de las democracias occidentales. Con una clara intención paródica -llena de referencias literarias, cinematográficas y de la cultura popular- Godard muestra la deshumanización de la megalópolis donde el gobierno totalitario ejecuta a los ciudadanos que se revelan con comportamientos “ilógicos”, como puede ser llorar en un entierro¹⁹.

En la misma línea de retrato de una sociedad petrificada por el totalitarismo de corte estalinista y fascista, *Fahrenheit 451* (1966) es un ejemplo de adaptación cinematográfica de la novela homónima de Ray Bradbury (1953). En ésta, son los libros el principal blanco del empeño represor, planteando un mundo donde la lectura está prohibida y unas unidades de “bomberos” van incautando libros para quemarlos²⁰ con el consentimiento pasivo de una población controlada por las pantallas. Uno de esos “bomberos” conoce a una mujer que lo pone en contacto con los “hombres-libro”, que memorizan su libro favorito y lo transmiten oralmente. A pesar de que la estética sesentera del film resulta demasiado marcada, Truffaut logró transmitir ese rechazo al lavado de cerebro y la muerte de la libertad de pensamiento (Fernández 2017, 167) que los regímenes totalitaristas imponen.

Los años 70 siguen la estela abierta en la década anterior con títulos como el polémico film *La naranja mecánica* (1971)²¹, de Stanley Kubrick, ambientado

en un futuro indeterminado donde una banda de delincuentes juveniles de clase media siembra la violencia extrema²². Su líder es detenido y condenado a prisión, donde se somete voluntariamente a una innovadora ‘terapia’ experimental conductista desarrollada por el Gobierno, que consiste en la administración de una serie de drogas mientras es obligado a visualizar prolongadamente en una pantalla escenas muy violentas; ‘tratamiento’ del cual saldrá completamente domesticado, incapaz de defenderse de sus agresores cuando vuelve a la calle.

Como decíamos anteriormente, en esta época empiezan a hacer mella los signos de alarma en relación a nuestra capacidad de supervivencia en el planeta. De hecho, ya desde los años 50, se había ido desarrollando un miedo a la superpoblación humana -que renovaba las teorías malthusianas²³- a partir de que Naciones Unidas comenzase a publicar estadísticas globales sobre el crecimiento de la población. El film *Cuando el destino nos alcance* (1973), de Richard Fleischer, se sitúa en la superpoblada ciudad de Nueva York, en el año 2022²⁴, donde la población corriente vive en condiciones miserables, obligada a comer un alimento sintético cuyo origen es descubierto por el protagonista²⁵ del film: a partir de cierta edad se mata a los mayores para alimentar a los demás. Se plantea así el primigenio horror a la necrofagia y el dilema moral del control estatal de la superpoblación²⁶. En *La fuga de Logan* (1976)²⁷, de Michael Anderson, lo que queda de humanidad tras una catástrofe vive bajo una cúpula que los aísla de la intemperie exterior. La vida es gestionada por una serie de supercomputadoras que mantienen a la hedonista población viviendo placenteramente hasta los 30 años, edad en que deben de poner fin a sus vidas para mantener el equilibrio de ese nuevo ecosistema artificial. Logan, uno de los policías cuyo papel es cazar a los que intentan evitar el suicidio programado, se rebela y trata de escapar hacia el desierto que rodea la ciudad.

No es posible entender el final del siglo XX sin hacer referencia al neoliberalismo. Los años 80 estuvieron profundamente marcados por los gobiernos de Margaret Thatcher (1979-1990) y Ronald Reagan (1981-1989) que asumieron los postulados del economista y premio Nobel Milton Friedman, cuyas premisas se fueron extendiendo a nivel global: recortes en el gasto estatal y privatización de servicios públicos, liberalización del mercado de trabajo y descomposición de los sindicatos, refuerzo del capitalismo financiero, rearme nuclear... todo ello aderezado con la famosa frase de Thatcher de “*There is no alternative*”, tantas veces usada que llegó a nombrarse con las siglas TINA. Como nos recuerda Martorell: “La interiorización masiva del memorándum de TINA marchita la esperanza de que «otro mundo es posible».”²⁸ (Martorell 2019, 11). Con el neoliberalismo, ya lo indicó Chomsky (2001), el bienestar de la propiedad privada, el individualismo y la fe en el crecimiento ilimitado del sistema pasaron por encima de valores heredados de la Ilustración, como la igualdad de todos los seres humanos.

Como a principios de siglo, la amenaza del totalitarismo contagia distopías como la versión

cinematográfica más lograda de la novela de Orwell, 1984 (1984), film de Michael Radford, donde el estalinismo y sus variables son retratados; y *Brazil* (1985), de Terry Gilliam, que explora los mecanismos burocráticos del Estado autoritario. Pero será *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, el que se convertirá en un film de culto, aún hoy en día: en una ciudad de Los Ángeles llena de humos industriales y basura, a finales de un 'futuro' 2019, un policía encargado de "retirar", es decir, ejecutar, a los *replicantes* sublevados -androides super avanzados que se niegan a ser esclavos de los humanos- tiene que enfrentarse al dilema que supone matar a quienes tienen inteligencia y sentimientos. En este film convergen gran parte de los ingredientes de la cosmovisión distópica: el miedo a las máquinas y a la inteligencia artificial vinculada al posthumanismo, el poder omnímodo de grandes corporaciones, el caos social, la contaminación industrial, el deterioro ecológico...: "Por acumulación, Blade Runner es tal vez la más extraordinaria película distópica jamás realizada." (Goin 2016, 155). Este policia negro, lleno de personajes perdedores y marginales, destaca por su puesta en escena abrumadora, con ese ambiente de humedad pegajosa, esa iluminación opresiva y esa amalgama de objetos que produce un efecto Diógenes tanto en los interiores como en los exteriores²⁹.

Los 90 cierran el agorero siglo XX con la mirada puesta en las puertas del nuevo siglo. Llama la atención el estreno de varios films cuya trama se basa en el engaño a las masas, como ocurre en *Cube* (1997), de Vincenzo Natali, *El show de Truman* (1998), de Peter Weir, y otro de los films distópicos más conocidos, *Matrix* (1999), de Lana y Lilly Wachowski, donde un *hacker* informático descubre la realidad que se esconde tras la anodina normalidad de su vida: que la humanidad -sumida sin saberlo en una falsa realidad virtual- está siendo utilizada como fuente de energía para las máquinas que dominan el nuevo mundo. *12 monos* (1995), de Terry Gilliam, se inspira en *La Jetée*, solo que esta vez ha sido un terrible virus (tema que nos resulta en la actualidad siniestramente conocido) el que ha obligado a la humanidad a refugiarse en los subterráneos. En el año 2035, un prisionero, al igual que el protagonista de *Marker*, se ofrece como voluntario para viajar al pasado en busca de una muestra del virus para elaborar un antídoto, viaje en el que tratará de encontrar al grupo terrorista de los "12 monos", que está en el origen de la mortal enfermedad. Destacan las tomas en gran angular, iluminadas de forma difusa. Los diseños barrocos de puesta en escena contrastan con el minimalismo de su referente de los 60; los rascacielos abandonados y los animales campando por la ciudad resultan "(...) tropos populares de un fin del mundo tasado, asimilado por la sociedad de los 90 (...)" (Peña 2017, 176). Son centrales también las escenas en el manicomio, que refuerza el tono de thriller psicológico, donde los personajes se sienten completamente ajenos al *status quo*, lo cual les lleva a profundas crisis personales donde "(...) la subjetividad no es un refugio, sino un arma" (Peña 2017, 176).

Para cerrar este recorrido por las distopías fílmicas del siglo XX, citamos a Pérez Ochando cuando afirma,

ya en nuestro siglo XXI, que: "(...) hoy vivimos, de facto, en una distopía, la distopía neoliberal" (2017, 97) donde, cada vez más, nos encontramos con la realización aberrante de un ideal muy distinto al que inspiraron las bases de las socialdemocracias occidentales; y donde la tecnología se convierte en la punta de lanza de la ideología tardocapitalista, como instrumento de control social y acelerador del deterioro de la biosfera donde vivimos.

5. Evolución del relato audiovisual de catástrofe ecológica

Tras este repaso general de un siglo XX tan fílmicamente distópico, nos interesa incidir en aquellos audiovisuales donde la distopía tiene claramente una base de crisis medioambiental. Llevamos dos decenios de siglo XXI en los que ya se ha asentado culturalmente la gravedad de la crisis ecológica, pero no se han desarrollado a la vez las respuestas estructurales necesarias para paliarla. En este contexto de inseguridad sobre nuestro futuro, podemos encontrar no solo un género de catástrofes y distopías vinculado al tema medioambiental, sino una clara evolución del mismo que creemos puede arrojar luz a la visión cultural sobre el problema. Los relatos distópicos vinculados a la crisis ecológica se despliegan a través de varias líneas temáticas, en ocasiones complementarias:

- El acabamiento del petróleo como fuente material básica de nuestra civilización y el cambio climático, relatando el caos que sobreviene -con films como *Mad Max* (1979), *The Day After Tomorrow* (2004).

- Las sociedades post-colapso ecológico -con films como *Hijos de los hombres* (2006), *La carretera* (2009); y series como *El colapso* (2019), *Chernobyl* (2019), *El cuento de la criada* (2017)...

- Las sociedades de control, distopías tecnológicas y posthumanas -films precedentes: *Gattaca* (1997), *Matrix* (1999); films más actuales como *Blade Runner 2049* (2017); y series como: *Black Mirror* (2011), *Altered carbon* (2018).

Por límites de espacio, ejemplificaremos solo las dos primeras. La saga de *Mad Max* (1979-2015), de George Miller, heredera en ficción de la crisis del petróleo de los 70, fundamentará la desestructuración social y la escenificación de enfrentamientos fruto de los principales problemas ecológicos de finales del s. XX y del s. XXI: acabamiento del petróleo, escasez de agua y de energía, así como el riesgo nuclear; a lo que sumáramos una ambientación de paisajes de desierto que preconiza el cambio climático contemporáneo. La película inicial cuenta con tres secuelas³⁰ que, en su conjunto, conforman el comienzo de los relatos de distopía de crisis ecológica y de recursos. Todo ello en escenarios predominantes áridos como representación de la destrucción de la naturaleza y recreación de un futuro inhóspito. En la misma línea de desastre ecológico, centrada en este caso en el cambio climático, tenemos la película comercial -pero con muy buenos efectos especiales- *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich, anteriormente

citada, que asume las claves del cine de catástrofes, muy abundante en el siglo anterior, donde prima la espectacularidad de la escenografía -en este caso el repentino enfriamiento del hemisferio norte fruto del cambio climático-, con historias personales que van hilvanando la trama. La novedad, en este caso, es la versión "fría" del calentamiento global, que también está oportunamente descrita por los científicos, como un fenómeno posterior al calentamiento.

En cuanto a los relatos de ficción de las sociedades post-colapso, un ejemplo destacado será la serie *El cuento de la criada* (Miller, 2017-), que expresa muy bien el concepto de distopía ecosocial. La nueva república de Gilead nos muestra un régimen machista y "ecofascista", un totalitarismo represor de las mujeres que tiene entre sus objetivos prioritarios el reequilibrio ecológico y la sostenibilidad tras la guerra, que ha generado contaminación e infertilidad. En los diferentes capítulos se muestran escenas de recuperación de tierras contaminadas -en las colonias- bajo un régimen esclavista, alusiones a cultivos ecológicos y energías renovables; pero el relato describe sobre todo una sociedad que regresa a un estricto sistema de castas, con limitación de las libertades y una estructura patriarcal muy marcada, donde el objetivo principal es la reproducción de la clase dominante utilizando a las criadas como esclavas reproductivas. En esta ficción de sociedades post-colapso ecológico, no se da la deseable sinergia entre ecologismo y emancipación humana -ecosocialismo-, sino la restauración de un equilibrio ecológico vital mínimo a través de la explotación humana para el beneficio de una clase dominante³¹. La serie también ejemplifica la relativa facilidad con la que pueden prosperar modelos de gobierno totalitario en situaciones post-colapso, ya que los objetivos prioritarios de supervivencia parecen justificar modelos de gobierno "fuerte", algo que la historia ha confirmado en muchas ocasiones. En un horizonte de escasez material, junto a la restauración ecológica, se considera probable -y se representa suficientemente, por ejemplo, en la secuela *Blade Runner 2049* (2017) y en *Ellysium* (2013)-, la instauración de una sociedad de control con una clase dominante que acapara los recursos, en lugar de una sociedad igualitaria que, desde la frugalidad compartida, los reparte.

5.1. El colapso: la apuesta por la verosimilitud

En el amplio territorio de series distópicas³² de las plataformas digitales que van colonizando cada vez más nuestro imaginario, ha impactado sobremanera una producción francesa reciente, de jóvenes directores con una trayectoria todavía breve pero ciertamente prometedora³³. En tan solo ocho capítulos de no más de veinte minutos, los autores logran transmitir un tipo de desasosiego basado precisamente en la verosimilitud de la narración. Para ello cuentan con una ambientación de entornos cotidianos -un supermercado, una estación de servicio de combustible...- y otros de contrapunto -la lujosa casa de un rico, la proximidad de una central nuclear, una isla acorazada y el plató de televisión; así como una filmación tipo "Dogma", donde cada capítulo

es un único plano secuencia, a menudo con cámara al hombro, que potencia la sensación de implicación del espectador en la escena, que parece acompañar a los personajes por ese espacio-tiempo que no se ve fragmentado por el tradicional montaje. Con esta serie se inaugura una nueva estética de lo posible inmediato en las producciones de colapso/distopía, pues cada capítulo especifica los días que faltan o han transcurrido desde el colapso, entendido como un hito concreto en el calendario. La diferencia esencial con respecto al modelo narrativo clásico, a la par del detalle cronológico -que nos muestra la rapidez con la que el supuesto 'orden' social puede resquebrajarse-, es que no hay desenlace, ni siquiera negativo, sino una historia que se inicia en un momento determinado -un colapso general de las estructuras de gobernanza y del metabolismo social que se expresa en diferentes escenarios e historias concretas- pero que no concluye, con lo cual la sensación de desazón es todavía mayor.

La serie está muy bien documentada: en el episodio del plató de televisión -el único que introduce un salto temporal hacia atrás, a 5 días antes del colapso-, los discursos de los diferentes personajes reproducen perfectamente los debates actuales de las posturas colapsistas -el discurso del investigador que los activistas consiguen colar en el programa en directo- y las negacionistas del colapso -la ministra del ramo-, así como el comentarista banalizador del discurso negativo³⁴. Todo ello refleja perfectamente la teoría crítica y académica sobre la situación actual, donde la extralimitación necesariamente desembocará en un decrecimiento metabólico, más o menos desordenado. Fijémonos que en ningún momento hay una construcción moral compensatoria: el discurso del científico en el plató, como era de esperar, no consigue modificar absolutamente nada, a pesar de todo el esfuerzo que dicha acción no violenta ha implicado; los ciudadanos que en la granja consiguen crear una estructura resiliente en los momentos posteriores al colapso y que finalmente deciden acoger a más refugiados, acaban pagando su gesto con la muerte de dos de sus miembros, por el egoísmo y el caos mental de una de las refugiadas. En el capítulo que más se muestra una actitud de entrega solidaria, el de la central nuclear, no parece que el heroísmo de exponerse a la radiación para intentar evitar un escape radiactivo, consiga un resultado a la postre beneficioso. En la estación de servicio se impone la ley del más fuerte -el que tiene armas-, sin que se construya ninguna solución colectiva de apoyo mutuo. Hablamos de gente normal, que en ocasiones busca simplemente protegerse o proteger a su familia, lo cual implica enfrentamiento con sus iguales. Finalmente, junto a casos más destacados de egoísmo, como el del rico que huye sin su amante, pero intentando llevarse un cuadro valioso que no cabe en el maletero del coche -paradójicamente, en ese contexto, los objetos caros no tienen ningún valor-, lo que la serie refuerza ante todo es el triunfo de un darwinismo social espontáneo, cuando ante una situación de caos, tiende a ganar la pulsión competitiva frente a la solidaria, aunque también ésta es representada.

6. Algunas conclusiones

No podemos afirmar que las distopías de ficción audiovisual sean algo específico del siglo XXI, pues su inicio se puede fijar más bien como respuesta al auge de los totalitarismos del siglo XX y el fracaso de la Modernidad como discurso emancipatorio. Pero sí se puede observar que en el siglo XXI se reducen los relatos audiovisuales de utopía tecnológica, mientras que se potencian las producciones que incluyen catástrofes ecológicas, modelos colapsistas, posthumanistas y sociedades tecnológicas distópicas post-colapso. No parece, pues, aventurado señalar que actualmente asistimos a un aumento en la producción de creaciones distópicas -destacando tipologías con marcadas desigualdades ecosociales y tecnológicas-, y que esta tendencia tiene que ver con la creciente divulgación del final del crecimiento y de las teorías colapsistas³⁵.

Las tendencias argumentales en los relatos de ficción reflejan, pero a la vez potencian, los imaginarios colectivos dominantes. No hay ya sorpresa ni rechazo ante películas que hablan de escenarios distópicos, y quizás el fuerte impacto producido por la serie francesa *El colapso* se deba, precisamente, a sus altas dosis de verosimilitud. A su vez, se puede argumentar que lo negativo extremo presenta un plus de seducción precisamente porque no lo vivimos cotidianamente.

Però, en cualquier caso, la tendencia al relato sobredimensionado y distópico empieza a ser un rasgo común en la actualidad, tanto de la información televisiva como de la producción ficcional. La “teoría del shock”³⁶, una especie de obediente domesticación basada en el miedo, se incorpora como un factor nada desdeñable: la difusión de futuros distópicos ficcionales puede ser una herramienta de habituación que nos lleve a considerar normal y justificada la pérdida de libertades, de contacto familiar, de libre movilidad, de relaciones físicas, y que consideremos también aceptable una vida plenamente mediada por filtros e interfaces digitales. Finalmente, la digitalización -aceptada por inercia más que impuesta a la fuerza- de nuestra vida y de la experiencia del mundo, acompaña y fomenta un marcado aumento del ya alto nivel de control social.

Notas Finales

¹ Este artículo ha sido fruto de una investigación llevada a cabo por José Luis Albelda Raga y Lorena Rodríguez Mattalía en el seno del proyecto I + D: “Humanidades ecológicas y transiciones ecosociales. Propuestas éticas, estéticas y pedagógicas para el Antropoceno” (PID2019-107757RB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Investigación, Gobierno de España.

² Por hacer un listado tentativo desde los inicios de este siglo XXI y sin tener en cuenta la calidad fílmica, podemos citar los films: cerrando el siglo XX, *The Matrix* (1999), de Lana y Andy Wachowski; *The perfect storm* (2000), de Wolfgang Petersen; *Inteligencia Artificial* (2001), de Steven Spielberg; *28 días después* (2002), de Danny Boyle; *Code 46* (2003), de Michael Winterbottom; *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich; *La guerra de los mundos* (2005), de Steven Spielberg; *Children of Men* (2006), de Alfonso Cuarón; *Soy leyenda* (2007), de Francis Lawrence; *The Day the Earth*

Stood Still (2008), de Scott Derrickson; *La carretera* (2009), de John Hillcoat. E incluyendo también en esta lista series, que en la 2ª década de los 2000 empiezan a tener cada vez más fuerza, podemos seguir citando: *The Walking Dead* (Netflix, 2010); *Black Mirror* (Netflix, 2011); los films *Fin* (2012), de Jorge Torregrossa y *Guerra mundial Z* (2013), de Marc Forster; *Los 100* (Netflix, 2014); *Fear the Walking Dead* (AMC, 2015); *Westworld* (HBO, 2016); *El cuento de la criada* (HBO y Amazon Prime, 2017); el film *Bird Box* (2018), de Susanne Bier; *3%* (Netflix, 2019); *La valla* (Atresplayer Premium y Antena 3, 2020). 22 ejemplos de films y series de ficción... y nos hemos dejado numerosos ejemplos sin citar.

³ Podemos citar algunos ejemplos en nuestro país, como el importante díptico de libros *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* (Santos 2017) y *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine* (Santos 2019). Así mismo, en 2018 la Filmoteca de Valencia, la Filmoteca Vasca y la Filmoteca de Navarra acogieron el ciclo *Distopía y cine: Futuro(s) imperfecto(s)*, a partir del cual se publicó un libro con el mismo título (Navarro, coord. 2018). Y en verano de 2020, la Universidad de Navarra publicó el interesante curso “Pensar el futuro: utopías, distopías, heterotopías” (2020), dirigido por Julia Urabayen y Jorge León Casero.

⁴ La crisis económica del 2008 y la actual, iniciada en 2020 y vinculada a la pandemia de la COVID-19, nos anuncian con bastante claridad el inicio de una etapa de desestabilización sistémica que coincide con la fase de inicio del declive de nuestra civilización. A este respecto, los escenarios de futuro elaborados en el Proyecto Medeas de la UE apuntan también en el mismo sentido: nuestro actual modelo de civilización hiperconsumista en energía y materias primas, no va a poderse mantener mucho más; y desde luego ya no en la segunda parte del siglo XXI.

⁵ La TRE, tasa de retorno energético (EROI, en inglés), mide la proporción entre la energía invertida para conseguir un recurso energético, y la energía que dicha fuente posteriormente nos ofrece. Por ejemplo, en los años 40 del siglo pasado invirtiendo un barril de petróleo en el proceso de extracción, refinado, etc., se conseguían 90 barriles, con lo cual la TRE era 1:90; actualmente ha disminuido más del 50%, es decir estaría por debajo de 1:50. Pero la TRE de algunas renovables como la fotovoltaica es realmente baja: 1:2, y todas las renovables tienen tasas de retorno menores que el petróleo, con lo cual es una quimera pretender sustituir una economía basada en combustibles fósiles por fuentes de renovables sin aceptar una disminución muy marcada de la energía primaria obtenida y, por lo tanto, de la evolución del sistema, que pasaría a decrecer.

⁶ Por ejemplo, en relación al seguimiento de la COVID, centrado sobre todo en las muertes diarias y lo negativo de la situación, más que en los pacientes ya sanados y en la progresiva recuperación de su vida cotidiana.

⁷ La saga completa comprende 9 films (organizados en 3 tripticos), realizados entre 1977 y 2019.

⁸ El término utopía, cuyo origen literario se suele atribuir a *La República* de Platón, fue formulado por Thomas More, en su famosa obra *Utopía* (de 1516), que describe una isla organizada de forma ideal. Así, una utopía es la fabulación de una sociedad perfecta, que, a pesar de ser un sueño, se podría a entender como un modelo reproducible (López Keller 1991).

⁹ Algunos autores relacionan precisamente el fin de la utopía de la Modernidad con las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y con los campos de exterminio, como ejemplo de persistencia de opciones tecnológicas y racionalidad organizativa al servicio de la muerte, no de la emancipación. De aquí se deduce que el progreso tecnológico no lleva necesariamente parejo un avance moral.

¹⁰ Basado en la novela homónima de Thea Von Harbou (1926), escritora, guionista y actriz, casada con Lang.

¹¹ De hecho, es significativo que 5 años después del estreno del film, Thea Von Harbou se afiliara al partido nazi, lo cual provocó la ruptura del matrimonio con Fritz Lang, que rechazaba las ideas nacionalsocialistas.

¹² Prueba de ello es la actual crisis generada por la COVID-19, anticipada en el film *Contagio* (2011), pero sin esperarse su realización fuera del universo ficcional.

¹³ "Siempre contextualizadas por la tensión Mercado-Estado, las películas distópicas suelen hacer hincapié en algunos aspectos determinados de dicha tensión." (Goin 2016, 152).

¹⁴ A la vez que *Metrópolis* muestra la vida bajo el poder omnímodo del sistema capitalista asociado a las máquinas y encarna la alarma ante las profundas desigualdades de clase y el miedo a la tecnología al servicio del poder, el film exhibe también el temor a las revueltas sociales violentas. "Desde este punto de vista, podría argumentarse que la mayor parte de las películas distópicas posteriores constituyen variaciones sobre *Metrópolis*." (Goin 2016, 152).

¹⁵ En 1962 Rachel Carson publicó *Primavera silenciosa* (2016), libro emblemático que estudiaba los efectos perjudiciales de los pesticidas en nuestro entorno y la creciente contaminación a causa de la industria química. Diez años después, se publicó (justo antes de la primera crisis del petróleo) el informe *Los límites del crecimiento* (1972), encargado al MIT por el Club de Roma, cuya principal conclusión fue que nuestra capacidad de supervivencia en la Tierra tras las primeras décadas del siglo XXI iba a estar seriamente comprometida. Dicho informe ha sido fruto de varias revisiones (1992, 2004, 2012), que llegan a conclusiones más matizadas, pero en la misma línea de tendencia al colapso por translimitación a mediados del s. XXI.

¹⁶ Peña señala que Marker "llegó a anticipar el autoexilio del ser humano en lo virtual, esfera mediadora de los intercambios materiales y afectivos más relevantes hoy en día." (Peña 2017, 177).

¹⁷ Lemmy Caution, creado por el novelista Peter Cheyney, era el protagonista de la serie de películas interpretadas por el actor y cantante Eddie Constantine.

¹⁸ Tres años después, se estrenará el film *2001: Una odisea del espacio* (1968) dirigido por Stanley Kubrick (con historia de Arthur C. Clarke), donde también será un superordenador quien intente dominar la suerte de los protagonistas.

¹⁹ No podemos dejar de señalar que en la "nueva normalidad" generada por la COVID-19, abrazar a un ser querido en un funeral no entraña peligro de ejecución, pero sí de contagio. Recordemos el caso del funeral en Vitoria que causó el contagio de más de 60 personas en marzo de 2020: <https://elpais.com/sociedad/2020-03-06/mas-de-60-personas-se-contagiaron-a-la-vez-en-un-funeral-en-vitoria.html> [Consulta: 4 de marzo de 2021].

²⁰ De hecho, el título hace referencia a la temperatura en la que arde el papel.

²¹ Es también la adaptación de una novela homónima escrita por el escritor británico Anthony Burgess (1962).

²² La violencia llevada al límite y asociada al sexo se dio también en el cine de los 70, con, por ejemplo, el film *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pasolini, esta vez en relación al fascismo y al sadismo.

²³ Los augurios de Thomas Malthus durante la revolución industrial del siglo XIX, advertían que el ritmo de crecimiento en progresión geométrica de la población es mucho más acelerado que el ritmo de aumento de los recursos para su supervivencia, lo cual nos dirigiría a una pauperización gradual e incluso a la extinción. Evidentemente, su predicción no tuvo en cuenta las guerras mundiales posteriores ni el aumento de producción agrícola a consecuencia de la *revolución verde* de los años 60 del siglo pasado.

²⁴ Esta fecha actualmente nos resulta increíblemente próxima. De hecho, según el realizador Richard Fleischer en unas declaraciones en 2015: "(...) el futuro que se anuncia en esta película está cada vez más cerca. Pienso que lo que transmite el film es todavía más descorazonador y más terrible en la realidad. Creo que me quedé bastante corto en mi pesimismo" (La Madraza, Área de Cine y Audiovisual 2015).

²⁵ Interpretado por Chilton Heston.

²⁶ La novela original de Harry Harrison *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* (1966) es un alegato en pro del aborto, el control de natalidad y la eugenesia.

²⁷ Basada en la novela homónima de William F. Nolan y George Clayton Johnson (1967).

²⁸ Martorell señala también que, incluso tras la posterior crisis

de 2008, "los destrozos generados por el neoliberalismo se sellaron... ¡con más directrices neoliberales!" (2019, 12).

²⁹ "La perfecta pesadilla humana ya fue inventada en 1982; se llama *Blade Runner* y sólo nos falta sentir el olor a vómito en los callejones, en donde pandillas de enanos saquean vehículos ultramodernos bajo la lluvia." (Goin 2016, 155).

³⁰ *Mad Max 2* (1981), (conocida como *The Road Warrior* o *El guerrero de la carretera*), *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985), (*Mad Max, más allá de la cúpula del trueno*) y *Mad Max: Fury Road* (2015).

³¹ Almazán lo describe así: "La república de Gilead es un estado teocrático, autoritario y profundamente antiliberal, cóctel que se completa con políticas que se toman muy en serio la cuestión de los límites ecológicos, de la limitación en el consumo, de la frugalidad que se impone si el fin es evitar los peores estragos de la crisis ecológica (...)." (2019, 61-62).

³² Tan solo en Filmin, entre series y películas hay 66 títulos sobre catástrofes y colapsos...

³³ La serie ha sido creada por el colectivo *Les Parasites*, formado por Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins y Bastien Ughetto, inicialmente para Canal+ y en 2019.

³⁴ El discurso y los personajes están perfectamente contruidos. El científico-activista Jacques Montblá dice que si seguimos con el crecimiento, colapsamos, y si paramos el crecimiento, también nos hundimos. Dice que el colapso es inminente y habla de unirnos, de crear redes... no se evitaría el hundimiento, pero se podría sobrevivir. Posteriormente, lo echan del plató y la ministra le dice que "no hay que alarmar a la gente"; escena que resulta muy verosímil.

³⁵ En realidad, podemos situar el inicio de esta tendencia con el Informe al Club de Roma sobre los *Límites del Crecimiento* (Meadows et al. 1972), donde ya se concreta prospectivamente un escenario de ralentización del crecimiento y modelos de colapso a partir de un estudio estadístico prospectivo con múltiples variables cruzadas.

³⁶ Aunque su difusión se debe sobre todo al libro de Naomi Klein (2007), es evidente que ha sido un recurso político represivo utilizado en muchos momentos de la historia. Por ejemplo, tras los atentados de las Torres Gemelas se utilizó para recortar drásticamente los derechos a la privacidad comunicativa, derechos que no han vuelto a reinstaurarse.

Bibliografía

Almazán, Adrián. 2019. "El cuento de la criada y Castoriadis. Entre la creación social y el imaginario de la catástrofe" en *452 F.* nº 21: 55-72.

Carson, Rachel. 2016. (1ª edición: 1962). *La primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.

Chomsky, Noam. 2001. *El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden social*. Barcelona: Crítica.

Fernández Valentí, Tomás. 2017. "La Nouvelle Vague y la distopía" en Navarro, Antonio José (coord.) *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)*. San Sebastián: Donostia Kultura, 163-170.

Fukuyama, Francis. 1993. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.

Goin, F.J. 2016. "Cine, distopía y prospectiva" en Fuentes, A. A. (ed.), *La imagen primigenia. Un enfoque multidisciplinar del cine*. La Plata: Ed. Malisia, 149-159.

Klein, Naomi. 2012. (1ª edición: 2007). *La doctrina del shock*. Barcelona: Planeta.

Kurzweil, Raymond. 2005. *La singularidad está cerca. Cuando los humanos trascendemos la biología*. Berlín: Lola book.

Latouche, Serge. 2008. *La apuesta por el decrecimiento*. Barcelona: Icaria.

López Keller, Estrella. 1991. "Distopía: otro final de la utopía" en *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 55: 7-23.

Martorell Campos, Francisco (2019). *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*. Valencia: La Caja Books.

Meadows, D.H.; Meadows, D.L.; Randers, J; Behrens, W. 2012. (1ª edición: 1972). *Los límites del crecimiento*. Madrid: Taurus.

More, Thomas. 1998. (1ª edición: 1516). *Utopía*. Madrid: Alianza.

Muñío, Emilio S. 2015. *¡No es una estafa! Es una crisis (de civilización)*. Madrid: Enclave de libros.

Navarro, Antonio José (coord.). 2017. *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)*. San Sebastián: Donostia Kultura.

Peña, Álvaro. 2017. "La salvación distópica: "La Jetée" y "12 monos" en Navarro, Antonio José (coord.). *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)*. San Sebastián: Donostia Kultura, 171-178.

Pérez Ochando, Luis. 2017. "La distopía neoliberal" en Navarro, Antonio José (coord.) *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)*. San Sebastián: Donostia Kultura, 97-105.

Riechmann, Jorge. 2013. *El Siglo de la Gran Prueba*. Tegueste (Tenerife): Baile del Sol.

Santos, Antonio. 2017. *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Madrid: Cátedra.

Santos, Antonio. 2019. *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Madrid: Cátedra.

Steffen, Will et al. 2015. "The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration" en *The Anthropocene review*, 1/ 16/ 2015. vol. 2: 81-98.

Webgrafía

"Un funeral en Vitoria causó más de 60 infectados" en *El País.com*. Disponible en: <https://elpais.com/sociedad/2020-03-06/mas-de-60-personas-se-contagiaron-a-la-vez-en-un-funeral-en-vitoria.html> [Consulta: 4 de marzo de 2021].

La Madraza, Área de Cine y Audiovisual. 2015. "Cuando el destino nos alcance (1973)", Granada: La Madraza Centro de Cultura Contemporánea, Universidad de Granada. Disponible en: <https://lamadraza.ugr.es/cine-y-audiovisual/cuando-el-destino-nos-alcance/> [Consulta: 5 de marzo de 2021].

Srnicek, Nick y Williams, Alex. 2018. "Acelera. Manifiesto por un apolítica aceleracionista". Disponible en: <https://syntheticeidifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf> [Consulta: 17 de marzo de 2021].

Filmografía

Films:

12 monos. 1995. Terry Gilliam. Estados Unidos: Universal Pictures.

1984. 1984. Michael Radford. Reino Unido: Virgin, Umbrella-Rosenblum Films Production.

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. 1965. Jean-Luc Godard, 1965. Francia-Italia: Athos Films, Chaumiane, Filmstudio.

Blade Runner. 1982. Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros., Ladd Company, Shaw Brothers.

Blade Runner 2049. 2017. Denis Villeneuve. Estados Unidos-Reino Unido: Warner Bros., Scott Free Productions, Thunderbird Films, Alcon Entertainment, 16:14 Entertainment, Torridon Films.

Brazil. 1985. Terry Gilliam. Reino Unido: Universal Pictures.

Contagio. 2011. Steven Soderbergh. EEUU: Warner

Bros., Double Feature Films, Regency Enterprises, Participant Media, Imagination Abu Dhabi FZ, Digital Image Associates.

Cuando el destino nos alcance. 1973. Richard Fleischer. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Cube. 1997. Vincenzo Natali. Canadá: Cube Libre, The Feature Film Project, The Harold Greenberg Fund, Odeon Films, Ontario Film Development Corporation, Téléfilm Canada, Viacom Canada.

El show de Truman. 1998. Peter Weir. Estados Unidos: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions.

Ellysium. 2013. Neill Blomkamp. Estados Unidos: Media Rights Capital (MRC), QED International, Sony Pictures Entertainment (SPE), TriStar Pictures.

Fahrenheit 451. 1966. François Truffaut. Reino Unido: Anglo Enterprises, Vineyard Film.

Gattaca. 1997. Andrew Niccol. Estados Unidos: Jersey Films, Columbia Pictures.

Hijos de los hombres. 2006. Alfonso Cuarón. Reino Unido: Co-production Reino Unido-Japón-Estados Unidos; Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Toho-Towa.

La carretera. 2009. John Hillcoat. Estados Unidos: Dimension Films, 2929 Productions.

La fuga de Logan. 1976. Michael Anderson. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

La Jetée. 1962. Chris Marker. Francia: Argos Films

La naranja mecánica. 1971. Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Bros., Hawk Films.

Mad Max. 1979. George Miller. Australia: Kennedy Miller Productions, Crossroads, Mad Max Films.

Mad Max 2. El guerrero de la carretera. 1981. George Miller. Australia: Warner Bros.

Mad Max más allá de la cúpula del trueno. 1985. George Miller y George Ogilvie. Australia: Warner Bros.

Mad Max: Furia en la carretera. 2015. George Miller. Australia-Estados Unidos: Kennedy Miller Productions, Warner Bros., Village Roadshow.

Matrix. 1999. Lana y Lilly Wachowsk. Estados Unidos: Warner Bros., Village Roadshow, Groucho Film Partnership.

Metropólis, 1927. Fritz Lang. Alemania: U.F.A.

Saló o los 120 días de Sodoma. 1975. Pier Paolo Pasolini. Italia-Francia: Produzioni Europee Associati, Les Productions Artistes Associés.

Star Wars. Episodio IV: Una nueva esperanza. 1977. George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm, 20th Century Fox.

The Day After Tomorrow. 2004. Roland Emmerich. Estados Unidos: 20th Century Fox, Centropolis Entertainment, Lionsgate.

Series:

Altered carbon. 2018. Laeta Kalogridis. Estados Unidos: Skydance Television, Mythology Entertainment (Distribuidora: Netflix).

Black Mirror. 2011. Charlie Brooker. Reino Unido: Zeppotron, Channel 4 (Distribuidora: Netflix).

Chernobyl. 2019. Craig Mazin y Johan Renck. Estados Unidos-Reino Unido: HBO, Sky Television, Sister Pictures, The Mighty Mint, Word Games (Distribuidora: HBO).

El colapso. 2019. Les Parasites: Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins, Bastien Ughetto. Francia: Canal+ (Distribuidora: Canal+).

El cuento de la criada. 2017. Bruce Miller. Estados Unidos: MGM Television, Hulu (Distribuidora: HBO, Paramount Channel).