

Caracterización y tipología de la gran producción audiovisual distópica a partir del diagnóstico de las ciencias sociales críticas sobre el futuro del capitalismo

Characterisation and typology of major dystopic audiovisual productions using critical social science diagnoses of the future of capitalism

Lluís Català-Oltra

Universitat d'Alacant, España

lluis.catala@gcloud.ua.es

Andrés Piqueras Infante

Universitat Jaume I, España

piqueraa@fis.uji.es

Recibido: 29/12/2021

Aceptado: 14/03/2022

Formato de citación:

Català-Oltra, Ll. y Piqueras Infante, A. (2022). "Caracterización y tipología de la gran producción audiovisual distópica a partir del diagnóstico de las ciencias sociales críticas sobre el futuro del capitalismo". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 95, 8-28, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/lluiscatala.pdf>

Resumen

Al capitalismo se le presenta un futuro incierto y numerosos autores de las ciencias sociales críticas están atendiendo esta cuestión. También los medios de comunicación, haciéndose eco de diferentes investigaciones sobre los efectos de la crisis económica y climática. Ello tiene finalmente un efecto sobre la industria audiovisual, puesto que proliferan las historias distópicas. Combinando metodología cuantitativa y cualitativa, en este trabajo ponemos en relación el diagnóstico de los/las autores/as críticos/as con esa ficción audiovisual para determinar hasta qué punto está presente lo que explican los primeros en lo representado por la segunda. Primero, a través del análisis de contenido de una muestra de estas producciones distópicas, que nos ha permitido construir una tipología; y seguidamente, con el análisis del discurso fílmico de las películas epítome de cada tipo. El diagnóstico de estos/as autores/as aparece en buena parte de las grandes producciones, pero no así su visión crítica.

Palabras clave

Distopía, cine, crisis sistémica, crisis medioambiental.

Abstract

Capitalism faces an uncertain future and many authors from the critical social sciences are addressing the issue. So, too, are the media, who reference research on the effect of the economic and climate crisis. At last, all together has an effect on the audiovisual industry because dystopic stories are proliferating. Combining quantitative and qualitative methods, the present study links critical authors' diagnoses and audiovisual fiction to determine the extent to which the explanations of the former are present in what is depicted by the latter. First, using content analysis of a sample of dystopic productions, we built a typology and next, we have analysed the filmic discourse of the epitome film of each type. The diagnosis of the aforementioned authors appears in large part in the major productions, but not their critical view.

Keywords

Dystopia, cinema, systemic crisis, environmental crisis.

1. Introducción¹

No son necesarios complejos y/o rigurosos estudios para determinar que vivimos en un momento de gran incertidumbre, de retos y amenazas como nunca antes había confrontado la humanidad (Streeck, 2014: 35). El análisis del momento crítico del capitalismo es un campo que está dando para un importante volumen de trabajos en el terreno académico, especialmente desde la economía, antropología y sociología críticas, pero también desde la ecología. Sea con la ayuda de estos estudios, sintetizados y amplificadas por los medios de comunicación de masas y las redes sociales tecnológicas, con nueva producción informativa de mayor o menor rigor generada a partir de la realidad emergida, o por experiencias que ya está constatando la ciudadanía en todo el mundo, esta percepción está notablemente asentada en la opinión pública mundial, como demuestran diferentes sondeos². La gran mayoría de la población mundial percibe el riesgo de los diferentes tipos de retos (cambio climático, contaminación y degradación, conflictos políticos, armas de destrucción masiva, epidemias, crecimiento demográfico y extrema pobreza) y que estos retos mundiales son cada vez más amenazantes. Los miedos conectados a estos riesgos están motivando, a su vez, una importante y creciente producción tanto académica como de ficción.

Combinando metodología cuantitativa y cualitativa, este artículo pretende conectar ambos tipos de creación: la académica –señaladamente la desarrollada por el marxismo y otras aportaciones críticas–, y la de ficción, en concreto, y aunque se tengan en cuenta los antecedentes literarios, la producción fílmica. Independientemente de cuál sea la fuente de información de los cineastas, el objetivo será determinar hasta qué punto está presente en las grandes producciones distópicas de Hollywood el diagnóstico que en los últimos tiempos está realizando la ciencia social crítica sobre el desarrollo del capitalismo en esta fase de crisis sistémica. Y, en último extremo, si la posible presencia de ese diagnóstico implica la adopción de una visión crítica. Con todo, propondremos una tipología de producciones distópicas que considere tanto los tipos de diagnóstico como los posicionamientos. Siguiendo a Bina *et al.* (2017), utilizaremos el material fílmico para reflejar elementos de la realidad social y su proyección futura, además de

¹ Los autores agradecen las reveladoras conversaciones sobre ficción distópica con Roberto García Llorens.

² Ver, por ejemplo, los sondeos anuales *Attitudes to global risks*, de Global Challenge Foundation (<https://globalchallenges.org/initiatives/analysis-research/surveys/>, consulta el 15/03/2022).

aportar sentido explicativo a las ficciones extrapolativas a través de la producción de las ciencias sociales críticas, entendidas del modo que lo hace De Munck (2011).

2. Presente y futuro del capitalismo en las ciencias sociales críticas

La producción académica nos permite recoger una aproximación de cierto rigor sobre el rumbo que ha ido tomando el capitalismo en los últimos decenios y cuál puede ser su evolución futura. Ese tipo de retratos actualizados sobre el sistema son abundantes, más aún a partir de la crisis de 2008 y las consecuencias de la financiarización (Mirrlees y Pedersen, 2016: 308; Mirrlees, 2015: 7-8). Previo a ese momento, en los noventa, la liquidación del bloque soviético, y la euforia que acompañó a las burbujas de finales del XX (TIC) y principios del XXI (sector inmobiliario y su financiarización), arrinconaron las propuestas de superación del capitalismo. Sin embargo, las sucesivas crisis financieras y los límites al crecimiento dejan al neoliberalismo muy tocado, impulsando el debate sobre la necesidad de cambios profundos, incluso entre elementos nekeynesianos (ver, por ejemplo, Galbraith, 2015; y, en menor medida, Stiglitz, 2010).

Los antecedentes de la actual fase los podríamos situar en los años setenta, cuando el poder hegemónico estadounidense en lo económico muta desde el capitalismo industrial al régimen financiero de Wall Street (Altwater, 2012; Stiglitz, 2010; Harvey, 2003). Pero centrados en el ciclo específico que es más reconocible en este siglo y siguiendo el esquema de Piqueras (2017), podemos describir una fase del modo de producción capitalista en que se combinan automatización, financiarización, desposesión y lo que otros denominan *lex mercatoria* (Hernández Zubizarreta y Ramiro, 2015) para afectar dramáticamente al “medio socionatural”.

La poco rentable inversión productiva debida al empleo de cada vez menos trabajo vivo (unida a la rapidez de la innovación tecnológica que no permite amortizar los desembolsos hechos) y, como consecuencia, la menor generación de valor como plusvalor –dado que éste sólo se puede extraer del trabajo vivo (Harvey, 2003 y 2013: 101-118; Goldstein, 2011: 137-139; ver también Dierckxsens, 2016; Galbraith, 2015; Collins, 2013; Piketty, 2013–, hace que, con fluctuaciones, se venga registrando desde hace décadas una caída de la tasa media de ganancia, que es indicativa del progresivo agotamiento del sistema (Piqueras, 2017; Streeck, 2014).

El Capital responde, por un lado, exprimiendo más a la fuerza de trabajo que permanece en los procesos productivos regulares y, por otro, ampliando el campo de la explotación a la esfera de la circulación-reproducción social, con la mercantilización de todos los renglones de la vida, en lo que se ha llamado una “cosecha del valor” previamente generado (Hanlon, 2014). En paralelo, el vasto ejército laboral de reserva y una población ocupada temerosa de perder su empleo se afanan en adquirir destrezas para tener más opciones en el mercado de trabajo, unas habilidades que rápidamente caducarán por la rueda de la innovación. Además, las infotecnologías han dado pie al llamado “capitalismo cognitivo”, que, gracias a la interconectividad, nos pone en permanente disponibilidad para la explotación y la auto-explotación (Piqueras, 2017: 61-87; ver también Harvey, 2014: 89-94).

Por otro lado, la financiarización ha contribuido aún más a la relegación de la economía productiva, alimentando un tipo de capitalismo especulativo-parasitario que va abandonando toda “función social”, puesto que las nuevas elites, presas del espejismo del dinero que hace dinero por sí mismo sin mediación del trabajo, se sienten desvinculadas de las condiciones de vida de la fuerza de trabajo y de las sociedades en general. Es por esto que a la postre este modelo neoliberal-financiarizado, a cuyo más que posible agotamiento estamos hoy asistiendo, ha sustentado un crecimiento por endeudamiento generalizado (empresas, administraciones, hogares...), que hipoteca el

futuro. Éste es quizá el elemento más presente en todos los diagnósticos de este inicio de siglo (Piqueras, 2017: 43-53; ver también Macías, 2017; Dierckxsens, 2016; Streeck, 2016; Galbraith, 2015; Streeck, 2014: 51-52; Altvater, 2012...).

Otro de los ingredientes es la desposesión, que se concreta en la apropiación de recursos naturales (limitados y en muchos casos en vías de desaparición), servicios públicos (principalmente a través de privatizaciones de diversa índole) y, en general, bienes comunes que componen y permiten la vida del medio socionatural (Case y Deaton, 2020; Delanty, 2019: 20; Butler, 2016; Streeck, 2016; Frase, 2016; Streeck, 2014: 41; Harvey, 2003 y 2014: 65-72, 231 y 241-256). Especialmente llamativa es la dificultad para obtener energía barata y los obstáculos que se ponen al desarrollo de fuentes limpias (sin dejar de lado los límites minerales que concurren en su producción; ver Valero y Valero, 2021), así como la necesidad de apropiarse de cada vez más espacios por las dificultades estructurales para obtener valor. En este punto también conviene subrayar que la mayoría de los autores marxistas citados hacen responsable al sistema del cambio climático y el deterioro medioambiental (Piqueras, 2017; Streeck, 2016; Harvey, 2014; Altvater, 2012...).

El último de esos componentes es el entramado institucional y legal al servicio del capital transnacional, que relega los parlamentos estatales, minoriza la soberanía de los pueblos y evidencia la necesidad de que la política enmiende a la economía para garantizar la hegemonía del capital (Piqueras, 2017: 58-59; Hernández y Ramiro, 2015).

En suma, la acción combinada de automatización, financiarización, desposesión y *lex mercatoria* acentúa la corrosión del capital, la destrucción de las sociedades y la depredación de la naturaleza. La desigualdad social y el conjunto de desequilibrios generados provocan un incremento de la inestabilidad que activa un capitalismo cada vez más despótico (Delanty, 2019: 15,19; Piqueras, 2017: 103-104; Streeck, 2014: 40,44), sin atisbos de moralidad (Collier, 2018; Galbraith, 2015).

Desde otra óptica, el informe anual de riesgos globales del *Foro de Davos* (World Economic Forum, 2020) situaba entre los más probables a medio y largo plazo los relacionados con el cambio climático y otros deterioros medioambientales causados por el ser humano (especialmente en los últimos cincuenta años), delitos informáticos de gran alcance, crisis relacionadas con el abastecimiento de agua, desgobierno global y nuevas burbujas económicas (las enfermedades infecciosas ya estaban, pero no entre las más probables; tampoco la guerra nuclear). Es decir, el propio sistema tiene en cuenta muchas de las cuestiones que están pronosticando los/las autores/as críticos/as, pero no hay una estrategia global de afrontamiento y, en cambio, se aportan soluciones parciales a cada uno de los problemas en su portal de *Inteligencia Estratégica*³.

2.1. Mundos futuros a partir del diagnóstico crítico

Tomando con referencia el diagnóstico esbozado anteriormente, y al margen de un improbable “salto adelante”, en el que el sistema se reinventa a costa de una gran destrucción de capital obsoleto, se plantean dos posibles vías (Piqueras, 2017):

- Una implosión sistémica que podría dar paso, al menos en ciertos lugares del planeta, a un modo de producción postcapitalista automatizado, en contraste con amplias bolsas de población excluida o “redundante”, dejada a su supervivencia primaria y en competencia por unos recursos muy escasos, quizá con escenarios de “barbarización”. Es de prever que, en ese contexto, como apuntan otros autores, se intensificaría la segregación espacial, pues las élites postcapitalistas vivirían en burbujas hipermilitarizadas, preferentemente en las áreas menos

³ <https://intelligence.weforum.org/> (consulta el 15/03/2022).

afectadas por el deterioro medioambiental (Klein, 2014: 155). Desaparecería todo atisbo de preocupación por el bien común, y dictadores y caudillos encontrarían un terreno abonado para ejercer el poder (Streeck, 2016). También es posible que entre aquella masa poblacional redundante convivan “islas” de organización colectiva, necesariamente en tensión defensiva, susceptibles de desarrollar experiencias de autogestión, comunitarismo, etc. Por otro lado, en el estertor del capitalismo previo a su implosión, y fruto de las tendencias apuntadas anteriormente, también se espera un incremento de la precariedad laboral y el paro, estancamiento generalizado y permanente, refuerzo de las tendencias oligárquicas, competencia feroz por los recursos y las pequeñas burbujas de valor, crisis de legitimación del sistema (tanto en su vertiente económica como política) y su definitivo declive moral, en paralelo a una deriva plutocrática, y dificultades para el mantenimiento de la hegemonía, con el consiguiente riesgo de guerras frías o calientes (Streeck, 2014: 47,58-62), que se traduce ya en una cada vez más marcada *geoestrategia del caos* (Piqueras, 2022).

- La otra vía que apuntamos (Piqueras, 2017: 107), no ciertamente como la más probable, sería la de una ruptura con el sistema (vía “revolucionaria”), que implicaría la superación planificada del modo de producción capitalista protagonizada por grandes mayorías sociales para el bien común. Autores como Streeck (2016) o Delanty (2019: 22) no identifican en el presente trazas de verosimilitud para ese futuro en clave colectivista y, en cambio, el propio Streeck no ve otro mañana que el descrito en primer lugar. Calhoun (2013: 159) o Delanty (2019: 23) apuestan más bien por un futuro “postcapitalista” en el que coexistan formas del modo de producción en crisis con experiencias de organización alternativa.

Al margen del decrecentismo (cuya revisión crítica puede encontrarse, por ejemplo, en Smith, 2014 o Nieto, 2021) o el crecimiento cero que preconizan autores como James Galbraith (2015), diferentes autores marxistas, o sencillamente anticapitalistas, apuntan también propuestas (no previsiones) que, conjuntamente, podríamos denominar colectivistas-idealistas, entre las que destacan la democracia igualitarista de Wallerstein (2013), basada en el “espíritu de Porto Alegre” (frente al “espíritu de Davos”); o las directrices de Harvey (2014: 285-288) para un socialismo posible; pero hay otras más (García Jané, 2012; Taibo, 2017; Cockshott y Cottrell, 2017; Fernández-Durán y González-Reyes, 2018; Dean, 2020), en muchos casos fundamentadas en las claves ecológico-tecnológicas del momento presente. Son construcciones, como decimos, ideales, pero, en general, y con diferentes intensidades, sus autores no las plantean como los escenarios más plausibles.

En cualquier caso, no son estas propuestas las que nos interesan en este trabajo, entre otras cosas porque apenas tienen un reflejo en la cinematografía (y eso ya es en sí un síntoma rotundo). Ponemos el foco sobre las previsiones pesimistas (distópicas) que se derivan de los diagnósticos que ya hemos repasado y que hacen la función de hipótesis sobre lo que esperamos encontrar en las películas. Y no tanto porque sus directores o productores sean lectores de la literatura académica crítica, sino porque fragmentos de ese diagnóstico están presentes en los medios de comunicación, que se hacen eco de investigaciones que también utilizan los/las autores/as críticos/as en sus obras. Tanto los impulsores y creadores de los *blockbusters* (“película que cuenta con un gran presupuesto, audiencia transnacional, campaña de marketing global, y retornos masivos en las taquillas globales”, Mirrlees, 2013a: 181), como su público, pueden estar

influidos por un estado de opinión “en alerta” al respecto de cuestiones como el calentamiento global y sus consecuencias, la amenaza nuclear, el futuro de un trabajo escaso y precario debido a la automatización, el colapso del capitalismo, etc. Y encontramos noticias recientes en este sentido tanto en portales de organizaciones como la NASA o la ONU, como en revistas especializadas de público general (Nature, Technology Review-MIT, The Atlantic o National Geographic), o medios de comunicación de masas (recogemos ejemplos de The Guardian, CBS News, NBC News, BBC News, Le Monde o el Grupo PRISA)⁴.

3. La distopía como subgénero

Como demuestran en sus trabajos Bina *et al.* (2017), Frase (2016) o Mirrlees (2015), la ficción, sea literatura o cine/TV, es un buen instrumento para observar cómo la sociedad o elementos destacados de ella afrontan retos futuros. En general, los artistas que imaginan esos mundos futuros lo hacen a partir de la información contextual sobre su presente y en muchos casos reflejando valores e ideologías (en la muestra que hemos seleccionado, principalmente los dominantes).

En concreto, las distopías se han convertido en este siglo en uno de los géneros más cultivados por los *blockbusters* (Mirrlees, 2013a: 188; Jones y Paris, 2018: 972). Y antes que nada, es necesaria una aproximación conceptual al género distópico, al polo negativo de la utopía o lo que algunos llaman “antiutopía” (Vázquez, 2013: 37). Aunque, en realidad, otros consideran la *anti-utopía* una figura diferente de la distopía, en tanto que la primera sería una sociedad imaginada a modo de crítica de la utopía (Jameson, 2005: 198-199; Bina *et al.*, 2017). En ambos casos se trata de sociedades no deseables y el matiz de la distinción es contar con una contraparte utópica. Ya Thomas More se apoyó en una crítica profunda a la Inglaterra de su tiempo para levantar su sociedad ideal (Vázquez, 2013: 37) y, en este sentido, se podría decir que las “topías” surgen ya con una doble polaridad que no pierde su propio contexto como referencia; lo que hacen los/las autores/as en última instancia es enfatizar un polo u otro.

En síntesis, una distopía es “una sociedad ficticia indeseable en sí misma” (Hernández Ranera, 2008: 14; citado en Vargas, 2015: 114; ver también Mirrlees, 2015: 6). Como recoge López Keller (1991: 9-15), se podría identificar una tradición utópica de al menos cinco siglos, pero a principios del siglo XX se produce un cambio de

⁴ Consultas realizadas el 15/03/2022 en:

- <https://climate.nasa.gov/>
- <https://news.un.org/es/story/2019/04/1453821>
- <https://www.nature.com/articles/d41586-020-01125-x>
- <https://www.nature.com/articles/d41586-020-00794-y>
- <https://www.technologyreview.es/s/12723/el-capitalismo-ha-muerto-larga-vida-al-decrecimiento-y-la-innovacion>
- <https://www.theatlantic.com/business/archive/2013/02/the-end-of-growth-wouldnt-be-the-end-of-capitalism/273367/>
- <https://www.nationalgeographic.com/environment/global-warming/sea-level-rise/>
- <https://www.theguardian.com/environment/2021/feb/02/sea-level-rise-could-be-worse-than-feared-warn-researchers>
- <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/17/postcapitalism-end-of-capitalism-begun>
- <https://www.cbsnews.com/news/climate-change-rising-sea-levels-worst-case-projections/>
- <https://www.nbcnews.com/think/opinion/risk-nuclear-attack-back-historic-levels-75-years-after-hiroshima-ncna1235925>
- <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49234278>
- https://www.lemonde.fr/economie/article/2019/04/25/la-robotisation-devrait-engendrer-la-disparition-de-14-des-emplois-d-ici-20-ans-selon-l-ocde_5454666_3234.html
- https://elpais.com/economia/2020/01/17/actualidad/1579283374_774737.html
- https://cadenaser.com/ser/2019/01/22/economia/1548176887_107522.html

tendencia que implicará el progresivo abandono de la utopía, para ser sustituida por la creación distópica o anti-utópica, especialmente a partir de la trilogía anglosajona del segundo tercio de siglo (*Un mundo feliz*, 1984 y *Fahrenheit 451*) pero sin olvidar el precursor *Nosotros* (1924) de Yevgeny Zamiatin, o el largometraje *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, entre otras obras. Un nuevo giro tendencial tiene lugar a final del siglo XX, condicionado por el colapso del bloque soviético, y después por los atentados del 11 de septiembre de 2001 (Peters, 2016: 62), que supondrá la definitiva consolidación del género de la mano de Hollywood y sus superproducciones: “esta neodistopía propone (...) una legitimación total del presente basándose en (...) que ya no puede haber más cambio porque hemos llegado al ‘fin de la historia’” (Vargas, 2015: 114). Por tanto, se muestra un futuro ruinoso que hará añorar anticipadamente el presente y aceptarlo como válido, un presente de hegemonía capitalista y democracia liberal, ensalzado repetidamente en el cine de Hollywood. Sostendremos que el producto distópico ha incrementado su presencia en los estrenos del gran capital audiovisual y más aún tras la crisis de 2008.

De todos modos, esta ficción distópica que se ha impuesto con claridad a la utópica en el cine (Mirrlees y Pedersen, 2016: 307) puede ser crítica o no con el capitalismo y ello está vinculado a posiciones ideológicas. La acrítica es la mayoritaria, corresponde a una orientación conservadora y estaría conectada a esa visión complaciente con el presente; se asume que se ha desarrollado negativamente (el clima, la política, la demografía...) y tiene la capacidad de causar un cataclismo sin precedentes, pero no se culpabiliza al sistema porque los “males” son tratados como factores aislados, como variables independientes; el futuro catastrófico se asume con resignación y anticipando la nostalgia del presente. Y, como sostiene Milner (2018: 419), “si [el] propósito serio [de la ficción distópica] está en su advertencia, entonces cuanto más sombríamente inexorable se vuelve el mundo ficticio, menos efectivo será como una llamada a la resistencia”. Incluso en ocasiones, por ejemplo, en *The road* o *Children of men*, ni siquiera se explora el origen de la situación distópica (Peters, 2016: 85-86).

Por su parte, la distopía crítica es menos frecuente y debe partir de la premisa de conectar los efectos distópicos con el desarrollo del capitalismo. Eludir ese oscuro futuro depende de que se luche para superar el capitalismo y transformarlo en una alternativa más justa, sostenible, etc. (Mirrlees, 2015: 10; Mirrlees y Pedersen, 2016: 307-308; Vargas, 2015: 114). De todos modos, la concreción de las alternativas es aún menos frecuente que la propia categoría crítica.

En la mayoría de los casos (señaladamente la producción surgida de Hollywood) la distopía adopta la forma de “ficción extrapolativa”, “especulativa” o “anticipatoria”, es decir, se parte de una tendencia o rasgo distintivo del presente, se le da intensidad para obtener un efecto dramático y el resultado se extrapola a un futuro que no suele ser demasiado lejano (Mirrlees y Pedersen, 2016: 307; Frase, 2016: 24). En el caso de las distopías, las particularidades tendenciales suelen ser ansiedades o temores ya reconocidos globalmente, en un clima de creciente percepción del riesgo, como ya apuntábamos en la introducción –terrorismo, desastres naturales vinculados al cambio climático, economía; ahora epidemias, guerra mundial...– (Peters, 2016: 62; Ferrer, 2013: 8).

4. Metodología

Como ya hicieran Bina *et al.* (2017) con una muestra de películas y novelas, nuestra atención se centrará en una muestra de largometrajes o series de televisión de la industria cinematográfica estadounidense o, como denomina Mirrlees (2013a), de las “corporaciones transnacionales de medios de comunicación” ubicadas mayoritariamente

en el entorno de Hollywood. En línea con la producción preferente de este conglomerado oligárquico, se atenderán las creaciones bajo el formato *blockbuster* y las series de grandes plataformas de televisión (Netflix, HBO, Amazon...). Considerando que la mediana de los presupuestos de las películas estrenadas en EEUU es 18,1 millones de dólares (Follows, 2019), situaremos esta cifra como valor mínimo para formar parte de la muestra y, de este modo, aseguramos producciones de cierto alcance⁵. En cuanto a las series, formarán parte del análisis aquellas que integren la oferta de una gran plataforma de televisión y estén producidas total o parcialmente por la gran industria cinematográfica estadounidense, en este caso, *The 100*, *The Expanse*, *The handmaid's tale* y *Snowpiercer*.

Temporalmente, nos centramos sobre todo en el siglo XXI, pero ampliamos a la segunda mitad de los noventa del siglo XX, en los momentos previos al cambio de milenio y cuando se empieza a hablar abiertamente de crisis sistémica y límites ecológicos del planeta (Calhoun, 1993; Rees, 1995; Chase-Dunn, 1996; Foster, 1997, etc.). Estos asuntos se vuelven relevantes sobre todo a partir de lo conceptualizado por Wallerstein (1991) y Habermas (1973) siguiendo a Marx (1887; citado en Puxty, 1997: 716), pero también en el contexto del colapso del bloque soviético, de las negociaciones y desarrollo del *Protocolo de Kyoto* (1997) y de las crisis de los noventa (financieras en diferentes países sin la interconexión y la magnitud de la de 2008, y la motivada por la burbuja de las TIC a finales del milenio; ver Stiglitz, 2010: XX y 4). En parte por ese clima de opinión, surgen en los noventa algunas películas distópicas destacadas, como *Matrix*, *Twelve Monkeys* o *Waterworld*. Por tanto, contemplamos específicamente un marco temporal de 26 años, de 1995 a 2020.

En cuanto al contenido de las producciones, deben reflejar el futuro a corto, medio o largo plazo, y deben mostrar un mañana distópico en el que se identifiquen proyecciones de la situación actual. El factor o factores que motivan la situación distópica debe tener que ver con el desarrollo humano, de manera que se excluyen películas de catástrofes naturales no asociadas al cambio climático (meteoritos, grandes volcanes, lenguas solares...), de epidemias o de invasiones alienígenas, que son géneros que también han tenido un gran predicamento en Hollywood, aunque no tanto como proyección futura, sino como hipótesis presente para recrear fantasías agónicas.

A partir de este acotado, se trabaja inicialmente con la relación de películas de la categoría “dystopia” en IMDb, la principal base de datos fílmica mundial. Ese listado se va delimitando en la propia plataforma por año, popularidad y otros términos como *postapocalypse* o *future*. El repertorio obtenido se ha contrastado con los especializados sobre distopías cinematográficas que han publicado como noticias o recursos las plataformas Hipertextual/Newspack, Europapress, Tuenti, CC-Cultura Colectiva y No FM, y con los hallados en la literatura académica (Trinder, 2020; Archer, 2019, Dasilva, 2019; Jones and Paris, 2018; Bina *et al.*, 2017; Mirrlees, 2015). Con ello, obtenemos un listado sobre el que hay una pretensión de exhaustividad, que consideramos cercana a conseguir. En cualquier caso, el objetivo último es abordar un análisis de contenido de estas películas que permita elaborar una tipología válida para el producto *distopias extrapolativas*. La ampliación a series de televisión viene marcada por su creciente protagonismo en la industria del entretenimiento en el marco de las nuevas formas de consumo audiovisual (Vlassis, 2021).

Esa operación de acotado de la unidad de análisis nos lleva a renunciar a producciones audiovisuales de gran interés como *L'effondrement*, *Sleep dealer*, *The colony* o *Years and Years*. Con todo, las películas, sagas o series televisivas

⁵ Presupuestos y recaudaciones obtenidos en *Nash Information Services*: <https://www.the-numbers.com/box-office> y <https://www.the-numbers.com/movie/budgets/all> (consultas el 15/03/2022).

seleccionadas son: *Artificial Intelligence*, *Avatar*, *Blade Runner 2049*, *Children of men*, *Divergent*, *Elysium*, *Escape from L.A.*, *Fahrenheit 451*, *Gattaca*, *Ghost in the shell*, *In time*, *Interstellar*, *Johny Mnemonic*, *Looper*, *Mad Max: fury road*, *Matrix*, *Maze runner*, *Robocop*, *Snowpiercer*, *Terminator*, *The 100*, *The Expanse*, *The giver*, *The handmaid's tale*, *The hunger games*, *The postman*, *The road*, *Total recall*, *Twelve monkeys*, *V for Vendetta*, y *Waterworld*.

Preliminarmente, se aborda un análisis del contenido fílmico de las 30 películas a partir del uso de un cuestionario con preguntas cerradas con el que, tras visualizarlas con detenimiento al menos dos veces, se “interroga” a cada película acerca de cuestiones clave para los objetivos de información, como ya hicieramos en otro trabajo de análisis de contenido de los documentos que plasmaban la estrategia de integración social de la población gitana en cada país de la UE (Català, Arza y La Parra, 2020), o también desarrollaron Briones, Vives y Peiró (2012) para recoger la sensibilidad de género en planes nacionales de salud de la UE y América Latina. Así, los indicadores utilizados son:

Tabla 1. Variables y sus categorías para el análisis de contenido

Variables de clasificación	<ul style="list-style-type: none"> • Año de estreno • Tipo de producción (película, película saga, serie) • Presupuesto • Recaudación • Rentabilidad (Recaudación/Presupuesto) • Tipo de guion (original, adaptado) • Año aproximado del momento distópico • Años proyectados en el futuro (año del momento distópico-año de estreno)
Variables ligadas al diagnóstico	<ul style="list-style-type: none"> • Factores que motivan la situación distópica (guerra de destrucción masiva/nuclear, desastre ecológico, desarrollo del capitalismo, cambio político, desastre natural, virus/mutación, colapso demográfico, otros) • Forma de gobierno (escala ordinal de menos a más democrática) • Concentración de la propiedad (escala ordinal de capitalismo muy competitivo a monopolio) • Robotización y digitalización (escala ordinal de menor a mayor desarrollo) • Difusión de la tecnología punta (en manos de una minoría dirigente; posibilidades para toda la población, pero con alto coste; extendida a toda la población) • Organización de las clases subalternas (barbarización, barbarización y cooperación, cooperación, ni barbarización ni cooperación) • Tamaño de la unidad/organización de las clases subalternas que cooperan (escala ordinal de menor a mayor) • Segregación espacial clases dirigentes/subalternas (escala ordinal de incidencia mínima a máxima) • Situación del mercado laboral (de más paro y precariedad a menos) • Origen del desastre ecológico en caso de que hubiese (fruto del desarrollo del capitalismo o de otros factores)

Fuente: Elaboración propia.

Las variables ligadas al diagnóstico intentan recoger algunos de los aspectos que forman parte de las previsiones de los/las autores/as críticos/as y que puedan ser relativamente visibles en las producciones audiovisuales analizadas. Cuando en alguna

película o serie no ha sido posible asignar alguna de las categorías de un indicador, se ha dejado como valor perdido para ese caso. Solo ha sido habitual en los indicadores “Concentración de la propiedad” y “Situación del mercado laboral” (en torno al 50% en ambos casos), precisamente las que más claramente conectan con la dimensión económica, que muchas producciones rehúyen abordar.

Una vez obtenidos los resultados cuantitativos, se analizan estadísticamente mediante el IBM Statistics-SPSS 26.0. El tipo de análisis es descriptivo puesto que se trata de una muestra pequeña cuyo objetivo, además, es aportar información para confeccionar la tipología y determinar qué películas son el epítome de cada tipo. Con las películas prototípicas, se hace un nuevo visualizado más en detalle para realizar un análisis del discurso cinematográfico que se expone sintéticamente en la parte final.

5. Resultados

Afrontando el análisis de contenido a partir de la sistematización de los datos, iniciamos el recorrido caracterizando la muestra de producciones audiovisuales.

Tabla 2. Características de la muestra de producciones audiovisuales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Año de estreno (1)	Hasta 2009	12	40,0	40,0
	A partir de 2010	18	60,0	60,0
Tipo de producción	Película	17	56,7	56,7
	Saga de películas	9	30,0	30,0
	Serie de televisión	4	13,3	13,3
Presupuesto (solo películas) (2)	Hasta 50 mill. \$	9	30,0	36,0
	De 50,1 a 100 mill. \$	5	16,7	20,0
	Más de 100 mill. \$	11	36,7	44,0
	Total	25	83,3	100,0
Recaudación (sólo películas) (3)	Casos perdidos (series TV)	5	16,7	
	Hasta 150 mill. \$	8	26,7	32,0
	De 150,1 hasta 300 mill. \$	10	33,3	40,0
	Más de 300 mill. \$	7	23,3	28,0
Rentabilidad (recaudación/presupuesto) (4)	Total	25	83,3	100,0
	Casos perdidos (series TV)	5	16,7	
	Pérdidas (0-0,99)	4	13,3	16,0
	Rentab. mínima (1,01-2)	5	16,7	20,0
	Alta rentabilidad (2,01-3)	7	23,3	28,0
Tipo de guion	Máxima rentabilidad (más de 3)	9	30,0	36,0
	Total	25	83,3	100,0
	Casos perdidos (series TV)	5	16,7	
Años transcurridos desde el estreno hasta el tiempo hipotético en el que transcurre la acción (5)	Original	11	36,7	36,7
	Adaptado	19	63,3	63,3
Años transcurridos desde el estreno hasta el tiempo hipotético en el que transcurre la acción (5)	De 10 a 30 años	9	30,0	30,0
	De 31 a 60 años	8	26,7	26,7
	De 80 a 250	12	40,0	40,0
	Más de 500	1	3,3	3,3

(1) Mediana=2012; desv. típica=8.

(2) Media recortada al 5%=86,12 millones de dólares.

(3) Media recortada al 5%=237,59 millones de dólares.

(4) Media recortada al 5%=2,89 (veces que se multiplica el presupuesto con la recaudación).

(5) Media recortada al 5%=79 años (año medio=2099).

Respecto al año de estreno, recordemos que el intervalo contemplado en esta investigación es 1995-2020, pero considerando la crisis de 2008/2009 como punto de inflexión, antes registramos 0,8 películas por año y después 1,64, más del doble, de manera que la crisis intensificó la producción de películas sobre futuros distópicos, tal como sosteníamos. Mientras, el tiempo en el que se proyecta la ficción distópica es muy variable y, así, alrededor de tres fechas quedarían concentradas un alto número de historias: 2030, 2050 y 2150, que se corresponden con intervalos de corto, medio y largo plazo.

Por otro lado, la mayor parte de las producciones son películas (86,7%) y entre ellas una parte no despreciable (30% del total) son sagas. La extensión masiva de las plataformas de televisión de pago cuyo producto principal son series es relativamente reciente, de manera que recogemos apenas 4 series (13,3%). No obstante, en los últimos cinco años, las series ya suponen el 43% de las distopías de grandes corporaciones mediáticas.

Respecto al presupuesto (solo contemplado en el caso de las películas), se podría decir que la muestra presenta una distribución prácticamente bimodal, con un 36% de producciones de entre 20 y 50 millones de dólares, que en el contexto de Hollywood son trabajos relativamente modestos, pero también con un 44% de superproducciones que superan los 100 millones. Las recaudaciones lógicamente son más elevadas, con una media recortada al 5% de 237,59 millones de dólares, y un 68% por encima de los 150 millones. De hecho, el 84% obtiene beneficios, en la mayoría de los casos recaudando más del doble de lo invertido, incluso el 36% más del triple (precisamente el valor medio recortado al 5% de rentabilidad es 2,89, es decir, cerca del triple).

En línea con lo que apunta Mirrlees (2013a: 186-187) en relación a los *blockbusters*, el guion de cerca de dos tercios de estas producciones es adaptado (63,3%), generalmente a partir de novelas. En este sentido, el propio Mirrlees califica a los *blockbusters* como “pre-sold properties” y el recurso a historias no originales es una manera de evitar riesgos, de asegurar el éxito de taquilla con relatos que ya han experimentado un éxito de audiencia.

Tabla 3. Resultados de las variables conectadas al diagnóstico de las CCSS críticas

		Frecuencia	Porcentaje
Factores que motivan la situación distópica (*)	Guerra nuclear o de destrucción masiva	14	46,7
	Desastre ecológico	9	30,0
	Colapso demográfico	8	26,7
	Cambio tecnológico	8	26,7
	Virus/mutación	6	20,0
	Cambio político	5	16,7
	Desarrollo del capitalismo	4	13,3
	Desastre natural	3	10,0
	Otros	8	26,7
Origen del desastre ecológico	Sí, fruto del desarrollo capitalista	2	6,7
	Sí, fruto de otros factores	7	23,3
	Sí, origen no explícito	10	33,3
	No	6	20,0
	Total	25	83,3
Forma de gobierno	Sistema	5	16,7
	Dictadura fascista o similar	8	26,7
	Otro tipo de dictadura	11	36,7
	Democracia limitada (más que actuales OCDE)	6	20,0

	Democracia formal (como las actuales OCDE)	2	6,7
	Anarquía	1	3,3
	Total	28	93,3
	Indeterminado	2	6,7
Concentración de la propiedad	Oligopolio	7	23,3
	Monopolio	5	16,7
	Socialización	3	10,0
	Total	15	50,0
	No evidenciado	15	50,0
Difusión de la tecnología punta	En manos de una minoría dirigente	5	16,7
	Extendida a toda la población, pero alto coste	10	33,3
	Extendida a toda la población	11	36,7
	Total	26	86,7
	No evidenciado	4	13,3
Robotización y digitalización	Escaso desarrollo, involución por desastre	5	16,7
	Aproximadamente como en la actualidad	6	20,0
	Un desarrollo algo mayor que en la actualidad	11	36,7
	Alto desarrollo	8	26,7
Organización de las clases subalternas	Barbarización	4	13,3
	Barbarización/cooperación	9	30,0
	Cooperación	7	23,3
	Ni barbarización ni cooperación	7	23,3
	Total	27	90,0
	No evidenciado	3	10,0
Tamaño de la organización de las clases subalternas que cooperan	Pequeñas unidades (familias o poco más)	2	6,7
	Comunidades pequeñas	10	33,3
	Comunidades grandes (socialismo)	4	13,3
	Total	16	53,3
	No evidenciado	14	46,7
Segregación espacial (clases dirigentes/subalternas)	Sí, acusada (ghettización, burbujas)	13	43,3
	Sí, moderada (como actual o poco más)	8	26,7
	No	3	10,0
	Total	24	80,0
	No evidenciado	6	20,0
Trabajo	Supervivencia	1	3,3
	Paro más elevado que actual y más precariedad	10	33,3
	Paro y precariedad como en la actualidad	1	3,3
	Mejores condiciones laborales	3	10,0
	Total	15	50,0
	Sistema	15	50,0

(* Nota: la suma de los porcentajes en columna no tiene por qué ser 100, ya que la pregunta es multirespuesta.

Respecto a los factores que motivan la situación distópica, el más habitual (46,7%) son guerras de destrucción masiva (especialmente con armas nucleares), a pesar de que, en el período de estudio, el riesgo no parecía tan evidente como en la actualidad. Le siguen los desastres ecológicos (30%), colapso demográfico (26,7%), cambios tecnológicos (26,7%) y virus/mutaciones (20%). Menos habituales son cambios políticos (16,7%), desarrollo del capitalismo (13,3%) y desastres naturales (10%). Prácticamente todos ellos son parte de los riesgos que definen organismos como el World Economic Forum (2020) o que forman parte de las ansiedades colectivas de

nuestra época, con un reflejo permanente en los medios de comunicación. También forman parte de las advertencias que apuntan los/las autores/as críticos/as. En el caso del desastre ecológico, es el origen de la situación distópica en el 30% de las producciones, pero acaba apareciendo en más del 80% de los casos. Pero solo en el 8% de las películas o series que reflejan graves efectos del calentamiento global u otros desastres éstos quedan claramente conectados al desarrollo del capitalismo. Por tanto, la ausencia de esta asociación de ideas aleja gran parte de los productos audiovisuales de la posición de los/las autores/as críticos/as.

En cuanto a la forma de gobierno, más de dos tercios de las proyecciones distópicas recrean dictaduras, en el 28,6% de los casos fascistas o similares, y en cerca del 40% de otro tipo, que incluyen liderazgos de tipo religioso, económico, cultural, de las máquinas, de determinados perfiles genéticos... Además, podemos añadir un 21,4% de democracias limitadas (más que las actuales de países de la OCDE), para sumar prácticamente un 90% de mundos en los que hay una restricción de las libertades y derechos, en comparación con la situación actual. Es una herencia clara de las antiutopías literarias de la primera mitad de siglo y parece que el planteamiento de una situación distópica deba ir de la mano de formas de gobierno no deseadas desde la óptica de la democracia liberal, como así se plantea desde las ciencias sociales críticas.

Aunque en la mitad de las películas es complicado identificar información relativa a la concentración de la propiedad, la tendencia oligopólica del capital, una realidad ya en la actualidad y desde hace tiempo, es identificada en el 80% de los casos que sí ofrecen información, e incluso un tercio del total muestra con claridad un futuro de monopolio empresarial, en algunos casos facilitado por una forma de gobierno totalitaria.

Al tratarse de visiones sobre el futuro, lógicamente la mayoría muestra un mayor desarrollo tecnológico que el actual. Pero también hay futuros a corto plazo que presentan desarrollos tecnológicos poco mayores que el año del estreno y un 16,7% de involuciones tecnológicas fruto de desastres, como sucede en *Mad Max*, *Waterworld* o *The Road*. En relación a esto, otro de los rasgos que los/las autores/as críticos/as proyectan para el futuro es un alto desarrollo tecnológico sólo para unos pocos, solo para una élite. En esta muestra, en cerca del 20% de los casos válidos se refleja esa situación, mientras que otro 38,5%, para sumar cerca del 60%, nos ofrece una tecnología quizá extendida a toda la población, pero con un alto coste.

Ahondando en la desigualdad de estos futuros distópicos, en el 87,5% de los casos válidos se identifica segregación espacial, y en el 54,2% se trata de una segregación acusada, que incluye guetizaciones y burbujas de alto nivel de vida, como se aprecia muy ilustrativamente en la estación espacial *Elysium*, en las zonas centrales de *In time*, el Distrito 1 de *The Hunger Games* o los vagones delanteros de *Snowpiercer*. Estas representaciones confirman lo que apuntaban autores como Piqueras (2017) o Klein (2014).

Cuando se identifican clases subalternas fruto de una sociedad no igualitaria, se muestra barbarización (uno de los riesgos de los que advierten los/las autores/as críticos/as) en el 14,8% de los casos y cooperación en el 25,9%. Rasgos de ambas en el 33,3% y ninguna de las dos en el 25,9%. Por tanto, es una distribución que refleja una relativa variedad de situaciones y que parece situar como estereotípicas las situaciones mixtas, que son las que podemos observar en *Elysium* o *Children of Men*. Las clases subalternas que cooperan suelen constituir muy mayoritariamente comunidades pequeñas, islas en un entorno barbarizado o de férreo control por parte del poder. Agrupaciones masivas prerevolucionarias se pueden identificar únicamente en *Matrix*, *The Hunger Games*, *Divergent* o parcialmene en *The 100*, aunque sin rasgos que puedan

hacer reconocibles posiciones cercanas al socialismo, ya que son movimientos que reflejan sencillamente luchas antitotalitarias.

La caracterización del mundo del trabajo está ausente en el 50% de las producciones y esto ya es en sí un hecho relevante. Entre aquellas que sí lo reflejan (no siempre con la nitidez suficiente), cerca de las tres cuartas partes presentan más desempleo y precariedad que en la actualidad, en línea con las previsiones de los/las autores/as críticos/as. En cambio, el 20% nos ofrecen un futuro con mejores condiciones laborales que en la actualidad y se trata, lógicamente, de tres largometrajes o sagas anti-utópicas, *The Giver*, *Gattaca* y *Divergent*, en las que un mundo idílico (que, en general, incluye buenas condiciones laborales), acabará mostrando una cara oscura y coartadora de la libertad.

6. Tipología de distopías extrapolativas

Tras el repaso a los resultados, estamos también en condiciones de construir una tipología de estas distopías extrapolativas. Para ello, tomaremos como referencia el diagnóstico de los/las autores/as críticos/as y contemplaremos dos dimensiones, el posicionamiento y el tipo de diagnóstico. En el primer caso, distinguiríamos entre una posición crítica con el sistema capitalista, semejante a la de aquellos/as autores/as; y una acrítica. Respecto al tipo de diagnóstico, distinguimos entre el tendencial, que se alinea con las ciencias sociales críticas, y el contratendencial, que quedaría al margen de aquellas, y que lo identificamos por una ausencia o presencia mínima de los rasgos del diagnóstico crítico. En principio, esta tipología bidimensional ofrecería cuatro tipos básicos para los cuales aportamos la producción audiovisual más característica.

Tabla 4. Tipología de las distopías extrapolativas

		<i>Posicionamiento crítico</i>	
		<i>Crítica</i>	<i>Acrítica</i>
<i>Tipo de diagnóstico</i>	Tendencial - Similar a CCSS críticas	Realista crítico <i>Elysium</i>	Realista acrítico <i>Mad Max: fury road</i>
	Contratendencial - Al margen de lo planteado por las CCSS críticas	De evasión crítica <i>Avatar</i>	De evasión acrítica <i>Interstellar</i>

Fuente: Elaboración propia.

Por tanto, tendríamos un tipo denominado “realista crítico” que se caracterizaría por presentar buena parte de los elementos del diagnóstico y proyección de las ciencias sociales críticas, pero también evidencias de un posicionamiento crítico en el que se subraya la responsabilidad del sistema capitalista. Entre las 30 producciones analizadas, la que mejor representa el tipo sería *Elysium* (2013), de Neil Blomkamp.

En segundo lugar, el tipo “realista acrítico”, que también fundamenta su guion y puesta en escena en una exacerbación futurista del diagnóstico de los/las autores/as marxistas y altermundistas, pero rehúye cualquier posicionamiento crítico y especialmente el que conecte las (malas) condiciones de la distopía representada con el capitalismo. Es quizá el tipo más habitual, pero consideramos que *Mad Max: fury road* (2015), de George Miller, es el film que mejor ilustra esta combinación.

El tipo denominado “de evasión crítica” es contratendencial, pues queda en buena medida al margen del diagnóstico que hemos esbozado al inicio de este trabajo, y sin embargo llega a situar críticamente al capitalismo como responsable de la situación

distópica. En este caso, la producción más cercana al tipo sería *Avatar* (2009), de James Cameron.

Finalmente, la “evasión acrítica” también nos muestra una situación distópica que cuesta conectar con el diagnóstico de las ciencias sociales críticas, pero en este caso ni siquiera podemos entrever que el capitalismo esté detrás del estado de cosas escenificado. La película que analizaremos en este caso como prototípica será *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan.

Ya Mirrlees y Pedersen (2016: 306) habían visto en *Elysium* suficientes elementos para categorizarla como una “distopía crítica” y nosotros aquí, en la misma línea, entendemos que este largometraje es el *blockbuster* distópico “realista crítico” por excelencia, que no es, por otro lado, un tipo al que se le puedan asignar excesivas producciones, dada la idiosincrasia del polo industrial de Hollywood. El propio Blomkamp ha manifestado abiertamente la intención crítica de su creación, afirmando que quería mostrar una extrapolación de un presente que ya tiene trazos de futuro distópico con responsabilidades muy definidas (Mirrlees y Pedersen, 2016: 305). Incluso la prensa conservadora norteamericana criticó duramente la cinta a la vez que le otorgaba etiquetas como “*sci-fi socialism*” (Trinder, 2020). Lo cierto es que el objetivo explícito de la plausibilidad en Blomkamp le ha llevado precisamente a recoger con relativo acierto buena parte de la corriente sistémica actual, intensificar sus desajustes y excreciones y proyectarlos al futuro para asemejarse bastante a lo que las ciencias sociales críticas definen como porvenir distópico fruto de la espiral autodestructiva del capital: amplias mayorías viviendo en pésimas condiciones, burbuja de bienestar tecnologizada para la élite en la estación espacial Elysium (especialmente llamativa y trascendente para la trama es la tecnología médica avanzada a la que tienen acceso sólo estas clases altas; de hecho, aparecen “pateras espaciales” con población enferma de la Tierra que intenta acceder a las máquinas sanadoras), explotación laboral, empleo escaso y altamente precario, hipermilitarización a través de robots policía, conglomerados empresariales con un alto poder e imbricación con el mundo político (incluyendo la confabulación para un golpe de Estado), ejércitos mercenarios al servicio de las élites, e incluso se evidencian las dificultades de las empresas para obtener valor en una reunión de la junta de Armadyne, la gran corporación tecnológica-militar. Aparentemente no hay masas organizadas que se puedan constituir en alternativa colectivizada, pero sí se produce un sabotaje individual al sistema (el hacker Spider con la ayuda del protagonista, Max), que terminará con una sanidad para todos de la mano de unos robots reprogramados que se hacen con el control. La película aún mantiene elementos que la anclan al entramado ideológico de Hollywood: un protagonista anglosajón, Matt Damon, a pesar del apellido latino del personaje (Da Costa) y de proceder de un entorno casi exclusivamente latino (Mirrlees y Pedersen, 2016: 317); trazos de un patriarcado normativo (Trinder, 2020; Mirrlees y Pedersen, 2016: 318); e individualización de la alternativa al sistema y, en consecuencia, elusión de la representación de la lucha de clases. Aun así, es sin duda una producción crítica con el capitalismo y sus efectos, y una excepción dentro de la tónica general de los *blockbusters*.

Avatar es el epítome del tipo “evasión crítica”, que es uno de los menos habituales entre las películas y series que impulsa Hollywood. En este caso y en primera instancia, no identificamos la proyección futura de los rasgos del diagnóstico de los/las autores/as críticos/as, sobre todo porque en ningún momento aparece la Tierra, pero sí que hay un sentido crítico que se aplica a un mundo alejado de nuestro planeta y en el que existe un equilibrio ecológico que los humanos amenazan. De manera secundaria, se aprecian rasgos tendenciales como la normalización de ejércitos mercenarios al servicio del gran

capital; y este elemento de la puesta en escena, incluyendo el abierto racismo e ideología imperialista del superior al mando (Trinder, 2020) pretende incrementar el dramatismo de la vertiente crítica del film, centrada en el capitalismo extractivo (Dasilva, 2019). De hecho, en un momento de pugna entre la misión científica y la empresa minera, el ejecutivo jefe deja claro a Grace, la directora científica, que están allí por el *unobtainium*, un mineral muy costoso que puede actuar como fuente de energía, y que todo lo demás es secundario, incluyendo la libertad de los *na'vi*, la tribu alienígena, y el respeto a sus costumbres y su entorno. Como el principal yacimiento del mineral está bajo el poblado de los *na'vi*, y éstos no lo quieren abandonar, se produce la intervención militar y, por tanto, se escenifica la más cruda depredación de la lógica de la desposesión extractivista (Veltmeyer y Petras, 2014). El director, James Cameron, no ha escondido la influencia de *Dances with Wolves*, de Kevin Costner (Lucas, 2019: 52), pero también podríamos situar en esos parámetros *The New World*, de Terrence Malick, y son películas que se sirven del encuentro con una forma de sociedad diferente, más primitiva, aunque idealizada en su relación con la naturaleza, para fijar las contradicciones del Occidente capitalista, especialmente en lo ecológico (Cottle, 2017). Pero en Avatar incluso hay un momento de contraste y conexión con la Tierra, cuando el protagonista, el “salvador blanco” convertido (Lucas, 2019: 52), intenta hablar con *Eywa*, el *alter ego* alienígena de la Madre Tierra, y le dice que “en el mundo del que venimos, allí no queda verde, lo han destruido todo y aquí van a hacer lo mismo”. Aunque sea a través de este salto espacio-temporal de tres segundos, este momento conecta fugazmente Avatar al tipo “realista crítico”.

En el inicio de *Mad Max: fury road*, la película más representativa del tipo “realista acrítico”, aparecen fragmentos de audio de TV o radio que sirven de contexto exprés: “guerras por el combustible”, “el mundo se está quedando sin agua y se libran guerras”, “la humanidad se ha sublevado y se ha desatado el terror”, “un conflicto termonuclear”, “la tierra es ácida”, “tenemos veneno en los huesos”... Por tanto, la escasez de recursos esenciales ha provocado una guerra que ha dejado la humanidad y la vida al borde de la extinción, como así atestigua un paisaje invariablemente desértico. Los supervivientes malviven y compiten por las migajas en grupos barbarizados comandados por caudillos que monopolizan los escasos recursos (combustible uno, agua otro, armas, etc.). Estos caudillos tienen un alojamiento y un nivel de vida mejores que el resto, custodiados por los soldados llamados “media-vida”, que contrasta con la situación de pobreza y semiesclavitud a la que está sometida la mayoría. La única alternativa parece una comunidad colaborativa de mujeres que constituyen una de esas potenciales “islas de organización colectiva” de las que hablaban los/las autores/as revisados/as. Con todo, podemos identificar buena parte de su previsión: amplias bolsas de población excluida, precarización, escenarios de barbarización, segregación espacial con presencia de burbujas militarizadas, dictaduras, plutocratización, exacerbación de las tendencias oligárquicas... Y sin embargo, Miller no da ningún paso en su premiada película que permita al espectador conectar este panorama con la espiral autodestructiva del capitalismo presente, de ahí su categorización como “acrítica”, pese a que autoras como Wagner (2021) o Hassler-Forest (2017) han querido ver en este film una representación del “patriarcado capitalista” y su responsabilidad en la depredación de recursos, frente al que sólo cabe un matriarcado colaborativo y con la justicia medioambiental como bandera. La figura hiperpatriarcal del caudillo Inmortal Joe y la alternativa de las “muchas madres” sí son claramente reconocibles, pero no así la genealogía de responsabilidad capitalista en la situación distópica.

En el caso de *Interstellar* (“evasión acrítica”), la situación distópica casi parece más un pretexto para abordar otras cuestiones (relaciones interpersonales, física cuántica...),

puesto que ni aparecen rasgos del diagnóstico, ni hay conexión con una realidad presente y tampoco se indaga en el origen de la situación distópica. Los cultivos van muriendo, comienza a haber escasez de alimentos, la disminución de plantas provoca un polvo constante que genera problemas pulmonares... Pero nada se dice sobre la raíz de este problema global, pese a que se podría imaginar que el cambio climático está detrás. Archer (2019) sugiere que Nolan asigna un origen desconocido o aleatorio a problemas medioambientales como estrategia comercial para eludir la crítica del potente lobby negacionista del cambio climático, incluyendo buena parte de los medios de comunicación conservadores estadounidenses. Así pues, la enfermedad del planeta actúa aquí como urgencia y reto para buscar otros mundos en los que perpetuar la humanidad.

7. Conclusiones

Hemos podido comprobar que los/las autores/as de las llamadas ciencias sociales críticas coinciden en un diagnóstico que se podría sintetizar en el agotamiento del sistema con consecuencias cada vez más preocupantes para el medio social y natural. Esta diagnosis surge de investigaciones de las que también se hacen eco los medios de comunicación y, en consecuencia, una opinión pública en estado de alerta; también, claro está, la industria cinematográfica. Y aquel diagnóstico lleva a algunos/as de los/las autores/as críticos/as a dibujar previsiones futuras que intentan explicar cómo podría ser el estertor capitalista. Esas previsiones se han encontrado de manera relativamente abundante en las producciones audiovisuales de Hollywood y las grandes plataformas de televisión, que se confirman cada vez más aficionadas al género distópico (los estrenos postcrisis de 2008 doblan a los anteriores a esa fecha), ya que han constatado que las ansiedades colectivas aseguran éxitos de taquilla. Así, en la línea de lo que plantean las ciencias sociales críticas, el origen de las situaciones distópicas son sobre todo guerras de destrucción masiva y desastres ecológicos, se plantean formas de gobierno más autoritarias; cuando se atienden cuestiones económicas, se nos aparecen mundos en los que se han exacerbado las tendencias oligopólicas y se ha incrementado la precariedad laboral; asimismo, ha aumentado la desigualdad y, fruto de ello, en muchos casos hay una patente segregación espacial, con islas de bienestar para unos pocos, que también disfrutan del privilegio de la tecnología; la masa social, en cambio, vive en pésimas condiciones, se reflejan escenarios de barbarización, de regresión de la vida social, que, no obstante, coexisten con experiencias cooperativas, normalmente minoritarias.

El paralelismo que hemos trazado entre lo vislumbrado por los analistas críticos y la producción audiovisual distópica del entorno de Hollywood nos ha permitido plantear una tipología de las distopías fílmicas en base a dos ejes: crítica/acrítica, tendencial/contratendencial (que refleja o no el diagnóstico de los/las autores/as críticos/as). Así, se ha identificado un tipo “realista crítico”, que sintoniza con el diagnóstico científico y responsabiliza al capitalismo de la situación distópica, aunque no sea muy explícitamente (se trata de *blockbusters* sistémicos), y que hemos ilustrado con *Elysium* y su contraste entre el paraíso de la estación espacial y un Los Ángeles absolutamente degradado, densificado y poluto. Un segundo tipo de “evasión crítica”, muy minoritario, en el que se produce la crítica al sistema y sus efectos, pero sin evidenciar el diagnóstico, porque se están mostrando otros mundos; como encontrábamos con el drama medioambiental de la Pandora de *Avatar*. El tercer tipo, “realista acrítico”, uno de los mayoritarios, refleja con más o menos claridad la extrapolación futura del diagnóstico crítico, pero no tiende un puente entre esa situación y su origen sistémico, que es lo que sucede en la frenética y postpunk *road movie* a través del desierto de *Mad Max: fury road*. Por último, *Interstellar* es la película

prototípica de la distopía de “evasión acrítica”, que ni supone una crítica al sistema ni muestra rasgos de extrapolación del diagnóstico. Con todo, creemos haber aportado elementos para reforzar el análisis de uno de los géneros más trabajados actualmente en la producción fílmica, precisamente por su capacidad para impactar en las conciencias y devenir artefactos ideológicos (Mirrlees, 2013a), que plantean un futuro sombrío para hacer deseable el presente, por muy dificultoso que se haya tornado (Vargas, 2015: 114; Milner, 2018). Aventuramos nuevas vueltas de tuerca y la perpetuación del género distópico⁶, al menos mientras el futuro parezca que está por llegar.

8. Bibliografía

- Altvater, E. (2012). *El fin del capitalismo tal y como lo conocemos*. Madrid, El Viejo Topo.
- Archer, N. (2019). “Transnational Science Fiction at the End of the World”. *Journal of Cinema and Media Studies* 58(3), 1-25, <https://doi.org/10.1353/cj.2019.0020>
- Bina, O., Mateus, S., Pereira, L. y A. Caffa (2017). “The future imagined: exploring fiction as a means of reflecting on today’s grand societal challenges and tomorrow’s options”. *Futures* 86, 166-184, <https://doi.org/10.1016/j.futures.2016.05.009>
- Briones-Vozmediano, E., C. Vives-Cases and R. Peiró-Pérez (2012). “Gender sensitivity in national health plans in Latin America and the EU”. *Health Policy* 106, 88-96, <https://doi.org/10.1016/j.healthpol.2012.03.001>
- Butler, C. D. (2016). “Planetary Overload, Limits to Growth and Health”. *Current Environmental Health Reports* 3, 360-369, <https://doi.org/10.1007/s40572-016-0110-3>
- Calhoun, C. (1993). “Postmodernism as pseudohistory”. *Theory, Culture & Society* 10(1), 75-96, <https://doi.org/10.1177/026327693010001004>
- Calhoun, C. (2013). “What Threatens Capitalism Now?”. En: VV.AA. *Does Capitalism Have a Future?* (pp. 131-162). Oxford, Oxford University Press.
- Case, A. y A. Deaton. (2020). *Deaths of Despair and the Future of Capitalism*. Princeton, Princeton University Press, <https://doi.org/10.1515/9780691199955>
- Català-Oltra, Ll., Arza-Porras, J. y La Parra-Casado, D. (2020). “Roma heteroidentification in the NRIS of the EU countries”. *Ethnicities* 21(4), 730-750, <https://doi.org/10.1177/1468796820971129>
- Chase-Dunn, C. (1996). “Agency, structure and the world-system”. *Humboldt Journal of Social Relations* 22 (2), 85-96.
- Cockshott, P. and A. Cottrell. (2017). “Argumentos para un nuevo socialismo”. En: Cockshott, P. y Nieto, M. (comp.). *Ciber-comunismo. Planificación económica, computadoras y democracia* (pp. 78-133). Madrid, Trotta,.
- Collier, P. (2018). *The Future of Capitalism: Facing the New Anxieties*. London, Allen Lane.
- Collins, R. (2013). “The end of middle-class work: no more escapes”. En: VV.AA. *Does Capitalism Have a Future?* (pp. 37-70). Oxford, Oxford University Press.
- Cottle, S. L.. (2017). “The Ethnographer’s Nostalgia in Hollywood”. Ph.D. dissertation, Sydney, University of Sydney.
- Dasilva, C. (2019). “Imagining decline or sustainability: hope, fear, and ideological discourse in Hollywood speculative fiction”. *Elementa-Science of the Anthropocene* 7, 7, <https://doi.org/10.1525/elementa.344>

⁶ Prueba de ello son producciones de 2021 o 2022 como la nueva entrega de *Matrix*, o las series *Sweet Tooth* (Warner-Netflix), *Station Eleven* (Paramount-HBO Max), *DMZ* (Warner-HBO Max) o *Tribes of Europa* (Alemania, Netflix).

- De Munck, J. (2011). “Les trois dimensions de la sociologie critique”. *SociologieS. La recherche en actes*, <https://doi.org/10.4000/sociologies.3576>
- Dean, J. (2020). “Capitalism is the End of the World”. *Mediations* 33(1-2), 149-158.
- Delanty, G. (2019). “The future of capitalism”. *Journal of Classical Sociology* 19(1), 10-26, <https://doi.org/10.1177/1468795X18810569>
- Dierckxsens, W. (2016). “La batalla geopolítica ante un cambio civilizatorio”. *LaHaine.org*, 30 de abril.
- Fernández-Durán, R. y González-Reyes, L. (2018). *En la espiral de la energía (volumen II). Colapso del capitalismo global y civilizatorio*. Madrid, Libros en Acción.
- Ferrer, R. (2013). ¿Futuro(s)?, *L'ApARTament* 8, 7-12.
- Follows, S. (2019). “How much does the average movie cost to make?”, *stephenfollows.com*, 8th July, <https://stephenfollows.com/how-much-does-the-average-movie-cost-to-make/> (consulta 21/10/2021).
- Foster, J. B. (1997). “The crisis of the earth: Marx's theory of ecological sustainability as a nature-imposed necessity for human production”. *Organization & Environment* 10(3), 278-295, <https://doi.org/10.1177/0921810697103003>
- Frase, P. (2016). *Four Futures. Visions of the World After Capitalism*. London, Verso.
- Galbraith, J. K. (2015). *The End of Normal: The Great Crisis and the Future of Growth*. New York, Simon & Schuster.
- García Jané, J. (2012). *Adios, capitalismo. 15M-2031*. Barcelona, Icaria.
- Goldstein, F. (2011). “Capitalism at a dead end and the era of job destruction”. *Argumentum* 3(2), 133-159, <https://doi.org/10.18315/argumentum.v3i2.1641>
- Habermas, J. (1973). “What does a crisis mean today?”. *Social Research* 40(4), 643-667, <https://www.jstor.org/stable/40970159> (consulta 20/01/2021).
- Hanlon, G. (2014). “The entrepreneurial function and the capture of value”. *Ephemera. Theory and Politics in Organization* 14(2), 177-195.
- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford, Oxford University Press.
- Harvey, D. (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito, IAEN.
- Hassler-Forest, D. (2017). “Mad Max: between apocalypse and utopia”. *Science Fiction Film and Television* 10(3), 301-306, <https://doi.org/10.3828/sfftv.2017.21>
- Hernández Ranera, S. (2008). “Introducción”. En: Zamyatin, Y.I. *Nosotros* (pp. 14-19). Madrid, Akal.
- Hernández Zubizarreta, J. y P. Ramiro (2015). *Contra la lex mercatoria*. Barcelona, Icaria.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future*. London, Verso.
- Jones, C. W. and C. Paris (2018). “It’s the End of the World and They Know It: How Dystopian Fiction Shapes Political Attitudes”. *Perspective on Politics* 16(4), 969-989, <https://doi.org/10.1017/S1537592718002153>
- Klein, N. (2014). *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. New York, Simon & Schuster.
- López Keller, E. (1991). “Distopía. Otro final de la utopía”. *REIS-Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 55, 7-23, <https://doi.org/10.2307/40183538>
- Lucas, B. (2019). “Avatar”. En: Levy, M. y Mendlesohn, F. (eds.). *Aliens in popular culture* (pp. 51-53). Santa Barbara, Greenwood.
- Macías Vázquez, A. (2017). *El colapso del capitalismo tecnológico*. Madrid, Escolar y Mayo.
- Marx, K. (1887). *Capital*. Moscow, Progress Publishers.
- Milner, A. (2018). “Framing Catastrophe: The Problem of Ending in Dystopian Fiction”. En: Burgman, J.R. (ed.) *Again, Dangerous Visions* (pp. 419-437). Leiden, Brill, https://doi.org/10.1163/9789004314153_024

- Mirrlees, T. (2013a). *Global Entertainment Media*. New York, Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203122747>
- Mirrlees, T. (2013b). "How to Read Iron Man". *CineAction* 92, 4-11.
- Mirrlees, T. (2015). "Hollywood's uncritical dystopias". *CineAction* 95, 4-15.
- Mirrlees, T. and I. Pedersen. (2016). *Elysium* as a critical dystopia. *International Journal of Media & Cultural Politics* 12(3), 305-322, https://doi.org/10.1386/macp.12.3.305_1
- Nieto, M. (2021). "El decrecimiento no es ninguna solución". *Disjuntiva* 2(1), 7-18, <https://doi.org/10.14198/DISJUNTIVA2021.2.1.1>
- Peters, R. F. (2016). *The Global Dystopian*. Ann Arbor (Michigan, USA), ProQuest.
- Piqueras, A. (2015). *Capitalismo mutante*. Barcelona, Icaria.
- Piqueras, A. (2017). *La tragedia de nuestro tiempo*. Madrid, Anthropos.
- Piqueras, A. (2018). *Las sociedades de las personas sin valor*. Barcelona, El Viejo Topo.
- Piqueras, A. (2022). *De la decadencia de la política en el capitalismo terminal*. Barcelona, El Viejo Topo.
- Piqueras, A and W. Dierckxsens (eds.). (2011). *El colapso de la globalización*. Madrid, El Viejo Topo.
- Piketty, T. (2013). *Le Capital au XXIe siècle*. Paris, Éditions du Seuil.
- Puxty, A. G. (1997). "Accounting choice and a theory of crisis". *Accounting, Organizations and Society*, 22 (7), 713-735, [https://doi.org/10.1016/S0361-3682\(96\)00019-0](https://doi.org/10.1016/S0361-3682(96)00019-0)
- Rees, W. E. (1995). "Achieving sustainability". *Journal of Planning Literature* 9(4), 343-361, <https://doi.org/10.1177/088541229500900402>
- Smith, R. (2014). "Beyond Growth or Beyond Capitalism?". *Truthout.org*, 15 de enero, <https://truthout.org/articles/beyond-growth-or-beyond-capitalism/> (consulta 25/09/2021).
- Stiglitz, J. E. (2010). *Freefall: America, Free Markets, and the Sinking of the World*. New York, Norton & Co.
- Streeck, W. (2014). "How will capitalism end?". *New Left Review* 87, 35-64.
- Streeck, W. (2016). *How will capitalism end? Essays on a failing system*. London, Verso.
- Taibo, C. (2017). *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Buenos Aires, Libros de Anarres, http://www.fondation-besnard.org/IMG/pdf/taibo_-_colapso_final-1.pdf (consulta 24/03/2019).
- Trinder, S. (2020). *Critical Perspectives on Hollywood Science Fiction: A Neoliberal Crisis?* Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Valero, A. y A. Valero (2021). *Thanatia, Los límites minerales del planeta*. Barcelona, Icaria.
- Vargas Oliva, S. (2015). "El cine distópico como legitimación del orden vigente". *Philologica Urcitana* 13, 113-122.
- Vázquez, P. (2013). "Children of Men. Utopías, distopías y ciencia ficción". *Revista Iberoamericana de Comunicación* 25, 35-49.
- Veltmeyer, H. and J. Petras. (2014). *The new extractivism*. London, Zed.
- Vlassis, A. (2021). "Global online platforms, COVID-19, and culture". *Media, Culture & Society* 43(5), 957-969, <https://doi.org/10.1177/0163443721994537>
- Wagner, P. (2021). "Mad Max and the wasteland of commodification". En: Carranza, A. J. (ed.). *Our Fears Made Manifest* (pp. 46-59). Jefferson, McFarland.
- Wallerstein, I. (1991). *Unthinking Social Science*. Cambridge, Polity Press.

Wallerstein, I. (2013). “Structural crisis or why capitalists may no longer find capitalisme rewarding”. En: VV.AA. *Does Capitalism Have a Future?* (pp. 9-36). Oxford, Oxford University Press.

World Economic Forum (2020). *The Global Risks Report 2020*. Geneve, World Economic Forum.

* * *

Lluís Català-Oltra (<https://orcid.org/0000-0001-9426-6640>) es Doctor en Sociología por la Universidad de Alicante y especialista de postgrado por la Universitat Oberta de Catalunya. Durante más de veinte años consultor al mismo tiempo que profesor asociado en la Universidad de Alicante, es profesor contratado doctor en el Dpto. de Sociología II. Líneas de investigación principales: identidad, sociolingüística y la relación socioeconomía/territorio.

Andrés Piqueras Infante (<https://orcid.org/0000-0003-2562-1965>) es Profesor titular del departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I de Castelló. Sus campos de investigación son las crisis del capitalismo, los movimientos sociales y las identidades y sujetos colectivos, las migraciones transnacionales y los procesos socioculturales ligados a la fase actual del capitalismo.