

Artículo / Article

Las categorías de la distopía: una propuesta reflexiva desde un enfoque de la imaginación sociológica¹.

The categories of dystopia: a reflexive proposal from a sociological imagination approach.

Andy Eric Castillo Patton

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

aecastillopatton@ucm.es

Recibido: 05/03/2021 / Aceptado: 15/03/2021



Resumen.

La fascinación contemporánea por la distopía se expresa no solo en la gran profusión de productos creados en las últimas décadas, sino en la multiplicación de los análisis culturales y académicos en torno al género en sus expresiones tanto literarias como cinematográficas. Así, son numerosas las lecturas desarrolladas en torno al género de la distopía, bien desde un punto de vista estético-político, bien desde una óptica problematizadora del futuro. Sin embargo, son escasas las lecturas clasificatorias de los subtipos de la distopía, siendo más común la identificación del género de acuerdo a su periodización o contextualización político-cronológica por “olas” o “mareas”. Teniendo en cuenta este trabajo previo, el presente texto propone una clasificación sincrónica de las categorías de la distopía de acuerdo a las premisas de la “imaginación sociológica” y a un análisis multidisciplinar de sus caracterizaciones. Lejos de resultar una categorización definitiva y concluyente, el presente texto propone un enfoque alternativo para analizar el género y sus lecturas tanto artísticas como sociopolíticas.

Palabras clave.

Distopía, Imaginación sociológica, Utopía, Estudios utópicos.

Abstract.

The contemporary fascination with dystopia is not only expressed in the large amount of products created in the recent decades, but also in the proliferation of cultural and academic analysis of the genre's literary and cinematographic expressions. Thus, there are numerous readings developed around the dystopian genre, either from an aesthetical-political point of view or from a problematized perspective of the future. However, the classificatory readings of the dystopia subtypes are scarce, being more common the identification of the genre according to a periodization or political-chronological contextualization by “waves” or “tides”. Taking into account these previous works, this text proposes a synchronous classification of the dystopian categories according to “sociological imagination” premises and a multidisciplinary analysis of dystopia's characterizations. Far from being a definitive and conclusive categorization, this text offers an alternative approach for the analysis of the genre and its artistic and socio-political readings.

Keywords.

Dystopia, Sociological Imagination, Utopia, Utopian Studies.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Castillo Patton, Andy Eric (2021). Las categorías de la distopía: una propuesta reflexiva desde un enfoque de la imaginación sociológica. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 1, 51-68.

¹ La elaboración del presente texto se desarrolla en el contexto de la adjudicación de un contrato predoctoral de personal investigador en formación (CT63/19-CT64/19) adscrito al Programa de Financiación de Universidad Complutense de Madrid - Banco Santander.

1. INTRODUCCIÓN: IMAGINACIONES SOCIOLÓGICAS Y EFERVESCENCIAS DISTÓPICAS.

En relación a la “función” del mito, Campbell (1959/1991) establece que este funciona como un “camino” en el cual se asiste a la “transformación del individuo, desasiéndolo de sus condiciones locales, históricas, y conduciéndolo hacia algún tipo de experiencia inefable” (p. 522) que encarna el viaje de una comunidad de origen y de destino. El atractivo de estas narrativas, donde placer y poder se imbrican en un mismo constructo, se sostiene en la espectacularidad de un relato cuyos marcos de movilización cognitiva y psicoafectiva radican en aquello que Joseph Addison (1712/2008) denominó como el particular deleite o gozo de la imaginación. Si bien Addison se refiere más bien al estímulo que produce la obra de arte de acuerdo a una categoría de lo sublime —en el sentido que Burke, Kant o los románticos describen la apasionada fascinación por la contemplación de una grandeza estremecedora o inabarcable—, el interés estético por la imaginación tiene, por definición, unas causas y consecuencias claramente sociológicas. Esta sería la premisa de partida por la cual Seeger y Davison-Vecchione (2019) establecen la pertinencia de proponer que las distopías se pueden entender y analizar de acuerdo al concepto de “imaginación sociológica” de Charles Wright Mills (1959/2000), entendida como:

la cualidad de la mente que permite imaginar cómo las fuerzas sociales históricamente condicionadas dan forma a la vida interior y a la experiencia personal del individuo, y cómo los actos de los individuos pueden, a su vez, dar forma a las estructuras sociales en las que están situados (Seeger y Davison-Vecchione, 2019, p. 4).

Esta aproximación desde la sociología al relato de ficción, más allá de atender un vacío analítico por parte de la sociología del arte y la propia sociología de la cultura (Becker, 1982; Zolberg, 1990/2003; Varela y Álvarez-Uría, 2008), se circunscribe a la comprensión por la cual un individuo, afectado por un específico contexto histórico-social, da lugar a una particular narrativa sobre un aciago devenir. Así, la distopía tendría:

la capacidad de mostrar cómo los elementos de la estructura social y la experiencia individual se influyen mutuamente, captando así la sensación de habitar un mundo social concreto con una viveza que ni siquiera una etnografía cualitativa, por mucho que se esfuerce por lograr la descripción más “densa”, podrá alcanzar nunca (Seeger y Davison-Vecchione, 2019, p. 17).

Esta aseveración pone en relevancia cómo la confrontación entre distopías y utopías en el territorio artístico genera una producción tal de referentes e intercambios cruzados cuyo sensible impacto en imaginarios políticos *mainstream* es mucho más exitoso que el trabajo intelectual de hordas de académicos o de grandes *think tanks*. De este modo, Seeger y Davison-Vecchione entienden que las distopías encajan en la particular concepción de la “imaginación sociológica” millsiana, en la cual se “nos permite comprender la historia [colectiva] y la biografía [personal] y las relaciones entre ambas dentro de la sociedad” (Mills, 1959/2000, p. 6). En este sentido, el ejercicio literario o cinematográfico de la distopía, en cualidad de producto de ficción —fabulado, especulado e imaginado—, deja translucir un ejercicio intelectual que plantea una serie de preguntas fundamentales no solo acerca del futuro, sino especialmente sobre el presente. Es decir, un “hacia dónde vamos” desde el “dónde estamos”. Sin embargo, este ejercicio especulativo no es exclusivamente moderno, tal y como se hace evidente en la multitud de mitos y narrativas religiosas que se han establecido por milenios en India, China, Mesopotamia, Egipto, Europa, las Américas... De hecho, acudiendo a los estudios antropológicos de Campbell (1959/1991), sería difícil encontrar una civilización o cultura en la cual no existan relatos en torno a devenires cataclísmicos, donde el orden cósmico —y su metáfora social— se ve amenazado por entidades o pulsiones que pretenden convertir la senda hacia el paraíso en un reino de pesadilla. En este sentido, tal y como establecen Claeys y Sargent (1999), la distopía no deja de ser un reflejo secularizado de antiguas ensoñaciones catastróficas y profetismos apocalípticos, es decir, a medio camino entre el “cataclismo” y la “revelación” abrahámica. Por tanto, según un enfoque culturalista, la distopía, de acuerdo a su idea y creación moderna, se encomienda la labor de plantear “nuevos mapas del infierno” (Amis, 1960/2012, p. 3).

De este modo, más allá de las evidentes diferencias conceptuales entre mito, fantasía y ciencia ficción, la singular transversalidad del género distópico se caracteriza por engarzar en cada obra una particular síntesis sobre el devenir sociopolítico moderno en relación a una de sus múltiples problemáticas contemporáneas. De este modo, si el “intenso” siglo XX es el siglo de la “emergencia” distópica (Amin, 1960; Hillegas, 1967/1974; Penley, 1986; Kumar, 1987; Sargent, 1994; Baccolini y Moylan, 2003; Claeys, 2010, 2017; Gordin, Tilley y Prakash, 2010) en su doble sentido artístico y político-especulativo, se podría establecer que el “incierto” siglo XXI es el siglo de su “efervescencia” (Hintz y Ostry, 2003; Martorell Campos, 2012, 2020; Ames, 2013; Scholes y Ostenson, 2013; Urraco Solanilla, 2016) dada su agitada profusión recreativa y fantasmagórica, viralmente sostenida por plataformas de televisión *online* como HBO, Netflix o Amazon Prime. Sin embargo, a pesar del progresivo interés por la distopía y la institucionalización de sus estudios —en correspondencia con los de la utopía—, el actual marco analítico que se instala en una perspectiva histórico-culturalista carece de un análisis detenido de sus subtipos o categorías, más allá del arraigado marco cronológico que distingue entre “distopías clásicas” —también llamadas “tradicionales” (Sargent, 1994) o “canónicas” (Baccolini y Moylan, 2003)— y “distopías críticas” (Penley, 1986; Sargent, 1994; Baccolini y Moylan, 2003; Levitas, 2008; Suvin, 2010; Claeys, 2017). Siendo, hasta el momento, vagos e inexactos los intentos de detallar su categorización de forma tanto intensa como extensa (Peña Frade, 2002; Claeys, 2017; Martorell Campos, 2020). En consecuencia, y partiendo del enfoque estético-sociológico de Seeger y Davison-Vecchione (2019), el presente texto propone una categorización más exhaustiva del género distópico en base a la identificación de las principales tensiones que caracterizan a sus diferentes relatos, así como a las situadas inquietudes sociopolíticas que los respaldan.

2. MARCO TEÓRICO: ARTICULACIONES DEFINITORIAS DE LA DISTOPÍA.

2.1. Problematizaciones, polifonías y contradicciones sobre lo distópico.

Según una aproximación clásica al método sociológico (Durkheim, 1895/2005), todo objeto necesita de una previa y precisa delimitación de su significado en vistas de emprender una investigación mínimamente contributiva en torno al mismo. En el caso del estudio de la distopía hay una discusión casi escolástica respecto a la comprensión de a qué nos estamos refiriendo, puesto que el manejo de su concepto se podría afirmar que está en permanente disputa. Esto lleva a un ejercicio casi constante de reflexión y figuración conceptual en el cual la definición de lo distópico no siempre encaja en estricta contraposición a lo utópico, aunque intuitivamente se establezca así. Esto también ocurre en la cuestión inversa de definir la utopía, cuya categoría opositiva con lo real no siempre es precisa, tal y como se establece en la consolidación de su estudio desde las humanidades y la filosofía política (Sargent, 1994; Levitas, 2008; Fitting, 2009; Suvin, 2010). Con todo, teniendo en cuenta la etimología grecolatina y sus correspondientes neologismos, está claro que ambos conceptos se refieren a un “no lugar” (*ούτόπος*) cuya configuración arquetípica se refiere a una sociedad ficticia, más allá de sus lecturas sociopolíticas encarnadas en el utopismo y el distopismo (Levitas, 2008; Seeger y Davison-Vecchione, 2019), es decir, referidas a lo idóneo-deseable y lo nefasto-indeseable. Por tanto, poniendo distancia analítica, no está claro que ambas configuraciones representen dos caras de la misma moneda. Sobre todo si se tiene en cuenta que ambas son categorías radicadas en un particular tiempo presente que conecta con un específico imaginario tanto individual como colectivo que explica que las utopías del pasado puedan ser vistas hoy como distopías (Claeys, 2010, 2017; Gordin *et al.*, 2010; Ramos Vera, 2020). Consecuentemente, podría tener sentido la discusión acerca de que la distopía se puede entender como una forma de la utopía por ese compartido y radicalmente preciso carácter ficcional en su sentido más formal (Kumar, 1987; Sargent, 1994; Levitas, 2008; Fitting, 2010). Así, autores de referencia como Claeys y Sargent (1999) entienden que la utopía se puede adjetivar como “positiva” o “negativa”, siendo la primera la clásica comprensión del “buen lugar” o “eutopía” (*εὐτόπος*) de *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopi* de Thomas More (1516/2011), *Civitas Solis* de Tommaso Campanella (1602/2006) o *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1626/2010), donde se entiende que “si te comportas así y así, serás recompensado con esto” (Sargent, 1994, p. 8); mientras que la “utopía negativa”, o “distopía”, sería “una extrapolación

del presente que implica una advertencia" (Sargent, 1994, p. 8), tal y como se identifica en la tríada canónica de *Nosotros* de Evgeni Zamiatin (1920/2005), *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932/2006) y *1984* de George Orwell (1949/1984) –a las que, ocasionalmente, se añade *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953/1993) como parte del panteón "clásico"–. Consecuentemente, tanto utopía como distopía se conciben como relatos referidos a "una sociedad inexistente descrita con considerable detalle y normalmente situada en el tiempo y el espacio" (Sargent, 1994, p. 9).

Sin embargo, de acuerdo a Fitting (2010), la definición de distopía como "utopía negativa" no siempre encaja con anteriores y posteriores denominaciones alternativas en las cuales caben identificarse las de "utopía invertida" (Lederer, 1967), "utopía pesimista" (López Keller, 1991), "utopía satírica" (Parrinder, 2005) o "utopía fallida" (Claeys, 2017). De hecho, autores como Suvin (2010) estiman que "utopía" solo se debería comprender en su sentido "positivo" por su carácter propositivo. Esta problemática polisemia y polifonía, tal y como detalla Sisk (1997), hace entrever que la particular definición de lo distópico puede resultar incongruente e incomprensible, cacofónica incluso, si no se atiende al contexto no solo de su creación, sino particularmente el de su interpretación, repleta de matices y atravesada de diferentes –y connotados– puntos de vista. Consecuentemente, la recurrente idea de que la distopía es una sátira de la utopía da lugar a callejones y laberintos definitorios. Esto ocurre con la cuestión irresuelta en torno a la equiparación de la distopía con la "anti-utopía" o "contra-utopía" (Lederer, 1967), usualmente entendida como "crítica moderna a la utopía" (Kumar, 1987, p. 23), pero sin necesidad de referirse, *de facto*, a una configuración distópica. De hecho, Sisk (1997) entiende que es mejor hablar de distopías para referirse a "malos no lugares" que hablar de anti-utopías, algo en lo que coincide Sargent (1994, p. 8). A este respecto, y teniendo en cuenta la posición de Mark Hillegas (1967/1974), anti-utopía es un concepto proteiforme que ha encontrado especial profusión en el género de ciencia ficción, particularmente en los "romances científicos" de Jules Verne o de H. G. Wells, pero también en la *pulp fiction* del primer tercio del siglo XX. En consecuencia, tal y como sintetiza Claeys (2017, p. 283), "todas las distopías son anti-utopías, pero no todas las anti-utopías son distopías". Sin embargo, este debate en torno a la crítica de la utopía se confronta con propuestas como las de "utopía crítica" (Moylan, 1986/2014) y la "distopía crítica" (Penley, 1986), siendo las primeras, de acuerdo a Sargent (1994, p. 8), "utopías que presentan un buen lugar con problemas", según la propuesta de Moylan (1986/2014) –con casos paradigmáticos como *Los desposeídos* de Ursula K. Le Guin (1974/2002) o *Ecotopía* de Ernest Callenbach (1975/1990)–, mientras que las segundas se refieren a "eutopías dentro de distopías" (Sargent, 1994, p. 7) como, entre múltiples ejemplos, serían *El jinete de la onda del shock* de John Brunner (1975/1984) o *Neuromante* de William Gibson (1984/1995), donde, conectando con el paradigma *cyberpunk*, se "tiende a sugerir las causas más que a revelar los síntomas" (Penley, 1986, p. 68) de la distopía, pero sin renunciar a "horizontes de esperanza" (Baccolini y Moylan, 2003, p. 2; Baccolini, 2004, p. 520).

Por último, en línea de las anteriores aportaciones, otro eje problematizador del debate es la equiparación de la distopía con la "cacotopía" (*κακότοπος*), estrictamente el "mal lugar". Sin embargo, la escasez de su uso radicaría en una pura cuestión estético-lingüística en la que, según estima Lederer (1964), "los mapas del infierno deberían llamarse distopías en base a la legitimidad de derivación, la gracia del ritmo, la ausencia de ambigüedad y facilidad de uso" (p. 1135), dado que, etimológicamente, un "mal lugar" no tiene por qué ser necesariamente una distopía de acuerdo a su concepción moderna: un "mal no lugar". Así, una cacotopía puede ser tanto una distopía como un entorno o ficción post-apocalíptica.

2.2. Ficciones situadas y relativismo político-moral de un concepto transliterario.

En consecuencia, la cacofonía en torno al concepto de distopía da lugar a una inexactitud que se aprecia en análisis que estiman, por ejemplo, que *Un mundo feliz* pueda ser leído como utopía fallida más que como advertencia distópica (Levitas, 2008; Claeys, 2010), mientras que similares análisis comprenden que *1984* se aproxima más a la sátira que a la distopía. En este sentido, no quedaría del todo claro si ambos ejemplos son más bien anti-utopías que distopías, aunque voces autorizadas como Claeys (2017) sí las estimen como definitorias del género. Por otro lado, esta inexactitud conceptual lleva a otro dilatado debate acerca de la identificación temprana de la distopía, siendo

los *Viajes a varias naciones remotas del mundo en cuatro partes*, por Lemuel Gulliver, primero un cirujano y luego capitán de varias naves, abreviada como *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1726/2003) señalada como primera obra distópica moderna (López Keller, 1991, p. 10), mientras que Claeys (2017, p.123) la estima como primera anti-utopía no distópica. Esta inexactitud se reproduce en identificaciones fundacionales en *El mundo tal y como será en el año 3000* de Émile Souvestre y publicado en 1846, según Martorell Campos (2012), *Erewhon* de Samuel Butler (1872/2013) según Parrinder (2005) o *El talón de hierro* de Jack London (1908/2016) según Beauchamp (1976) como pioneras en el género, aunque Sargent (1994, p. 8) entiende que *Erewhon* es más una sátira que una anti-utopía o una distopía. Por tanto, al hilo de esta breve exposición se puede comprender que, en primer lugar, no exista una sólida propuesta consolidada sobre los tipos de la distopía dada la discusión en torno a su concepto raíz y, en segundo lugar, que su término viene atravesado por lo que científicos sociales como Sartori (1970) entienden como “estiramiento conceptual”, es decir, “conceptualizaciones amorfas, vagas” que pierden “precisión connotativa” (pp. 1034-1035). Es decir, para el caso que nos ocupa, el concepto de “distopía” se “estira” en un uso y abuso de su término. Esto da lugar a nuevos significados de acuerdo al contexto social y la movilización de nuevos imaginarios que lo distancian de sus primeras y precisas atribuciones. En consecuencia, el estudio de la distopía debe contemplarse en correspondencia con el sesgo polimorfo que mira su objeto artístico-político tanto de forma situada como retrospectiva. Esto explica que obras utópicas como los clásicos de More, Campanella o Bacon, y obras sucesoras como *Viaje por Icaria* de Étienne Cabet (1840/1999), *Eufonía* de Hector Berlioz (1844/2018) o *Noticias de ninguna parte* de William Morris (1892/1993) se puedan leer en la actualidad como pesadillas colectivistas e, incluso, totalitarias (Ramos Vera, 2020). Es decir, como distopías en su comprensión más nudamente “política” (Claeys, 2017, p. 5). De hecho, en relación a la *Utopía* católica de More (1516/2011) o a la luterana *Wolfaria* de Johann Eberlin von Günzburg publicada en 1521 (Bell, 1967), Claeys (2017) estima que estas obras actualmente se podrían mirar como ficciones perversamente fundamentalistas, tal y como concibe Karl Popper (1945/2011) como totalitaria la *Polietia* de Platón, sustrato filosófico de estas repúblicas imaginadas.

Por tanto, cabe plantearse cuál es la radicación histórico-social o temporal de los diferentes conceptos aplicados en el estudio tanto de la utopía como de la distopía, con sus debidas proyecciones sociopolíticas. Así, en la Figura 1 se ubican cronológicamente las diferentes categorías por las cuales se ha venido aplicando, a grandes rasgos, el análisis situado de las diferentes obras de ficción utópica y distópica, con sus respectivas “oleadas” y sus respaldadas “imaginaciones sociológicas”.

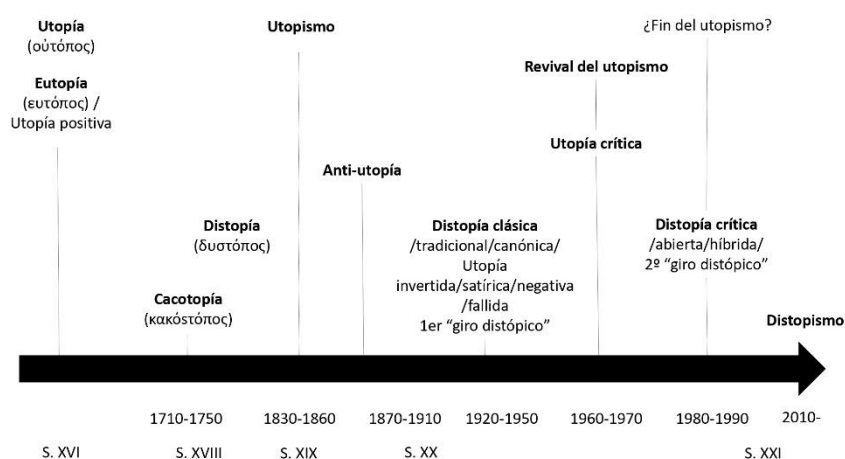


Figura 1. Cronología conceptual de la utopía y la distopía.

Fuente: elaboración propia.

Tal y como se puede apreciar, más allá del análisis estético-artístico, se está ante una organización de las preocupaciones sociopolíticas de acuerdo al tiempo histórico de la Modernidad, entendida tradicionalmente de forma lineal. En consecuencia, utopía y distopía –y sus proyecciones sociales en utopismos y distopismos– se leen de acuerdo a cosmovisiones cambiantes, sacudidas por “grandes” acontecimientos o procesos históricos que van desde la construcción del Estado moderno en el siglo XV hasta la pandemia/sindemia de Covid-19 en el siglo XXI. De este modo, las utopías y distopías son “historias del presente” (Gordin *et al.*, 2010, p. 1) que, si bien radicalmente eurocéntricas –luego globalizadas por el imperio cultural anglosajón–, tienden a leerse con ojos que miran tanto al futuro como al pasado. En consecuencia, la dilatación conceptual explica que se produzcan frecuentes mitificaciones no solo en el territorio literario, sino también en el político. Esta sería la cuestión por la cual Ramos Vera (2020) establece que en cada utopía late una distopía o, tal y como propone Martorell Campos (2012, p. 276), “la distopía es el irónico *doppelgänger* de la utopía, o si se quiere, una utopía contada por un absoluto disidente de ésta”. Por tanto, esta ambivalencia expresa que el “lugar sin moral”, el “peor gobierno imaginable”, “sociedad infernal”, “tierra de pesadilla”... depende del punto de vista de quién lo enuncia y denuncia, tal y como sugiere Budakov (2011) en relación a los usos de “cacotopía” y “distopía” en los siglos XVIII y XIX, no estrictamente radicados en las denuncias de “el imaginado asiento del peor gobierno”, según Jeremy Bentham, y “el incorrecto ejercicio del poder”, según John Stuart Mill en 1818 y 1868, respectivamente, sino en publicaciones reaccionarias de 1715 y 1747 (p. 319).

3. DISCUSIÓN: SOBRE LAS CATEGORÍAS DE LA DISTOPÍA.

3.1. Consensos en torno a la categorización cronológica del género distópico.

Por tanto, si definir la distopía es una tarea harto compleja (Claeys, 2017, p. 273), clasificarla puede resultar inabordable. Con todo, de acuerdo tanto a Claeys y Sargent (1999) como a Baccolini y Moylan (2003), el género se puede dividir por diferentes oleadas, pudiendo identificarse con cierta nitidez aquellas obras que se producen antes, durante y después de la era atómica. De hecho, estas tres “olas” o “mareas” de la distopía moderna se podrían aumentar hasta cuatro si consideramos la “pre-ola” anti-utópica, e incluso cinco si se reconoce el actual apogeo del género tras los éxitos de la distopía juvenil como una ola propia (Hintz y Ostry, 2003; Ames, 2013; Scholes y Ostenson, 2013; Urraco Solanilla, 2016) con trilogías destacadas –posteriormente adaptadas al videojuego y al cine– como *Metro 2033* de Dmitry Glukhovsky (2005/2007, 2009/2013, 2015/2016), *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins (2008, 2009, 2010) o *El corredor del laberinto* de James Dashner (2009, 2010, 2011). Sin embargo, centrando la mirada en cuatro “mareas”, es nítido el reconocimiento que se puede establecer a partir del esquema de la Figura 1 en relación a los contextos sociopolíticos en los que se produce e interpreta la distopía: 1) (1800-1910) el escepticismo tecnológico en las “anti-utopías”, 2) (1920-1950) la crítica anti-colectivista y anti-tecnocéntrica de las “distopías clásicas”, 3) (1960-1970) la rebelión ante un devenir tecnocrático, atómico y/o estadocéntrico en las “utopías críticas”, 4) (1980-2010) el pesimismo ante el agotamiento utópico, el colapso ecológico y la desesperanza política en las “distopías críticas”.

Claeys, en su permanente análisis sobre los orígenes sociogenéticos de la distopía, identifica tanto después de la Revolución Francesa de 1789 (Claeys, 2017, p. 279) como tras la Primera Guerra Mundial (Claeys, 2010, p. 108) las principales expresiones del “primer giro distópico”. Evidentemente entre ambos acontecimientos históricos se comprende una importante cantidad de cambios sociales, tecnológicos, políticos, etcétera, pero Claeys insiste en que la emergencia del género se encuentra más precisamente en el giro anti-colectivista, de claro corte anti-soviético primero, y luego nítidamente anti-fascista. Por tanto, se podría entender la “distopía clásica” como una resistencia cultural de origen anarquista, liberal o socialdemócrata, con tendencia a defender la integridad y dignidad del sujeto individual. Sin embargo, tal y como apunta López Keller (1991), “la distopía hunde sus raíces en algo más antiguo, menos coyuntural [...], como es esa quiebra de la vieja idea del Progreso” (p.15). De acuerdo a esta apreciación sociológica, la distopía, tanto en su concepción literaria como en su proyección sociopolítica, tiene como

resultado un contrarresto de las funciones propositivas de la utopía. En consecuencia, el anti-utopismo y el distopismo se pueden entender como una “explícita o implícita defensa del *status [sic] quo*” (Fitting, 2010, p. 141). Sin embargo, cabría señalar que anti-utopías como las de H. G. Wells contienen una crítica nítidamente anti-capitalista, ergo anti-*status quo*, tal y como se vislumbra en *La máquina del tiempo* (1895/2007) o *Cuando el dormido despierte* (1899/2008). Con todo, en el sentido comentado anteriormente, se podría sugerir una clara ideologización de la propia distopía como concepto que progresivamente va penetrando el análisis político. Por tanto, la cuestión fundamental en el “segundo giro distópico” (Kumar, 1987; López Keller, 1991; Sargent, 1994; Baccolini, 2004; Fitting, 2009; Claeys, 2017; Martorell Campos, 2020) es la quiebra de las “utopías críticas” frente a un *boom* de “distopías críticas”, no todas estas últimas contenedoras de una eutopía u horizonte esperanzador.

En consecuencia, el análisis político y literario que se tiende a hacer en relación al género tanto en sus expresiones literarias como cinematográficas se enreda y solapa en estrategias de desarrollo de una teoría crítica de acceso universal (López Keller, 1991; Levitas, 2008; Kilminster, 2014). Esto se observa no solo en advertir qué tienen en común un ingeniero como Zamiatin, un biólogo como Huxley y un periodista como Orwell, sino en cómo los propios teóricos sociales de referencia acuden a la utopía y a la distopía para articular una específica reflexión o análisis social, tal y como se observa en las aportaciones de Zygmunt Bauman (1976, 2017), Jürgen Habermas (1989/1991) o Frederic Jameson (2005), o en la estrategia que toman los activistas de la contra-cultura para eludir la censura anti-comunista entre 1960 y 1980 (Fitting, 2009; Fahlenbrach, 2014). Por tanto, volviendo a la propuesta de Seeger y Davison-Vecchione (2019), se observa con nitidez cómo la distopía funciona como campo experimental de un particular ejercicio de “imaginación sociológica”.

3.2. Propuestas incompletas en torno a las categorías de la distopía y sus subtipos.

Consecuentemente, el estudio de la distopía encuentra que más allá de la periodización consolidada entre “distopías clásicas” y “distopías críticas”, y su coincidente correspondencia con el “primer” y “segundo” giro distópico, apenas tiene una segmentación analizada por subtipos. Indudablemente esta es una tarea ingente, en la línea apuntada por Claeys (2017, p. 477), pero existen varias propuestas a este respecto que merecen la pena comentarse. En primer lugar, poco reconocida, estaría la propuesta de Peña Frade (2002) acerca de la articulación de tres estereotipos de la “utopía negativa”. En consonancia con otros análisis posteriores (Galdón Rodríguez, 2014; Clemente-Fernández, 2016; Vielma Cabruja, 2019), Peña Frade señala que la distopía tiende a ambientarse en una particular arquitectura urbana, siendo su principal paisaje definitorio, tal y como se establece no solo en el panteón “clásico” de las novelas distópicas, sino en largometrajes de referencia como *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) o *Blade Runner* de Ridley Scott (1982). De esta manera, se pueden distinguir tres distintos tipos de distopía de acuerdo a una particular dominación política del espacio (Peña Frade, 2002, pp. 89-90):

1) “Sociedades polares” en donde lo urbano es sinónimo de hostil y se da una mercantilización total de acuerdo al gobierno de una aristocracia plutócrata –relatos futuristas como *Metrópolis* (Lang, 1927) o realidades *cyberpunk* como *Blade Runner* (Scott, 1982), *Neuromante* (Gibson, 1984/1995) o *Carbono alterado* (Morgan, 2002/2018), y la serie homónima de Laeta Kalogridis (2018-2020)–;

2) “Sociedades religiosas” donde lo urbano es sinónimo de lo vigilado por una teocracia o un partido único –narrativas en la línea de 1984 (Orwell, 1949/1984), *V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd (1982-1989/2008) o *El cuento de la criada* de Margaret Atwood (1985/2017)–; y

3) “Sociedades, aparentemente, dominadas por la ciencia” donde lo urbano se define como lo pacificado y lo aséptico de acuerdo a una élite tecnócrata –*Nosotros* (Zamiatin, 1920/2005), *Un mundo feliz* (Huxley, 1932/2006) o *La fuga de Logan* de William F. Nolan y George Clayton Johnson (1967/1985)–.

Por otra parte, el propio Claeys (2017) establece que las distopías se pueden distinguir entre 1) “políticas”, 2) “medioambientales” y 3) “tecnológicas” (p. 5), de acuerdo al tiempo socio-histórico en que se circunscriben. Así, para

Claeys (2017) las distopías políticas compondrían la mayor parte del género, pudiéndose distinguir la “distopía totalitaria” (1920-1950) y la “distopía post-totalitaria” (1950-2015) (p. 23). Asimismo, Claeys estima que los colectivismos modernos de las distopías—los “regímenes” o “Estados infernales” según Rosefielde (citado en Claeys, 2010, p. 17)—se podrían subclasificar en:

- 1.1) sociedades militarizadas, “centradas en la guerra”;
- 1.2) sociedades esclavistas;
- 1.3) sociedades despóticas, basadas en el “terror popular”;
- 1.4) sociedades presidiarias, fundamentadas en la tortura; y
- 1.5) sociedades desintegradas en espacios enfermos, que practican el ostracismo y la segregación sanitaria.

El principal problema de la lectura por subtipos que propone Claeys es que este análisis funde en exceso la distopía literaria-cinematográfica con lecturas histórico-morales de la violencia política y una particular “economía de la violencia” del poder soberano, tal y como se establece al identificar la “forma interna” —represiva— de la coerción distópica con la URSS de Stalin frente a la “forma experta” —coactiva— detectada en la utopía de More (Claeys, 2017, p. 170). En consecuencia, este análisis, si bien interesante para entender el régimen político de fondo en diferentes narrativas, no pone distancia entre distopismos y distopías de ficción, confundiendo en una misma lectura. Con todo, el propio Claeys (2017) establece que estas categorías resultan ineficientes y ambiguas. De hecho, incluso se podría decir que son imprecisas de acuerdo a categorías consolidadas en la filosofía y la sociología política, tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en los análisis de Linz (1978) en relación al totalitarismo y al autoritarismo—siendo el primero relativo a la “movilización total” mientras que el segundo se refiere a la pasivación o neutralización de toda movilización—, distinguiéndose varios subtipos en la articulación más disciplinaria del poder en torno a sultanismo, pretorianismo, corporativismo...

Asimismo, un error en que tanto Peña Frade (2002) como Claeys (2017) incurren, así como otros/as, es distinguir un tipo de distopía como “política”, cuando, *de facto*, todas las distopías y sus conceptos equivalentes se refieren, precisamente, a una configuración y articulación del poder, sea o no de forma ficticia. Esta apreciación, desde un punto de vista sociológico, llama la atención según la comprensión de que un producto artístico no solo es un hecho social, sino también un subproducto político (Varela y Álvarez-Uría, 2008). Por tanto, y en vistas de perfilar una propuesta en base a los argumentos expuestos, cabe establecer que la distopía se entiende como una ficción política cuya lectura real en el distopismo —la dinamitación de todo “*social dreaming*” (Sargent, 1994, p. 3) del utopismo— interpela a una particular “imaginación sociológica”. En consecuencia, las categorías de la distopía, en su concepción artístico-política, se podrían sintetizar en el esquema de la Figura 2.

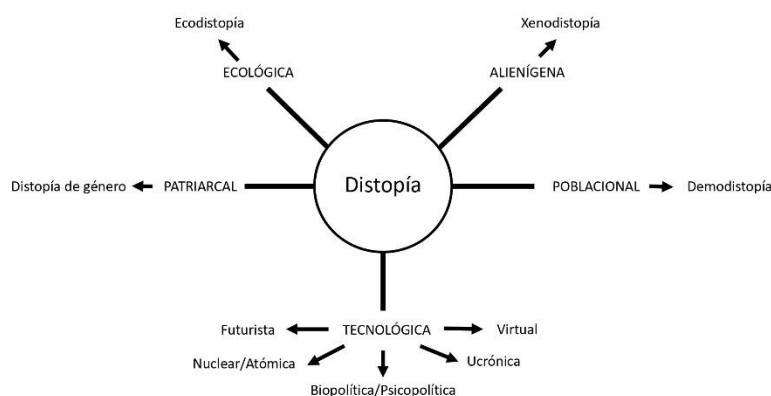


Figura 2. Categorías de la distopía de acuerdo a su nudo narrativo.

Fuente: elaboración propia.

3.3. Examen de una propuesta en torno a las categorías de la distopía.

Tal y como se puede apreciar, la Figura 2 se desenvuelve en la identificación de la distopía en base a la interrogación de cuál es la tensión que caracteriza cada obra. Así, si partimos del consenso mínimo de que toda distopía se refiere a un “mal no lugar” o un “no lugar indeseable” –en el sentido de un particular punto de vista de reprobación moral–, entonces habrá que proceder a identificar qué elementos definen, precisamente, por qué dicho “no lugar” se considera como negativo. Por tanto, se pueden observar cinco categorías principales de la distopía que pueden resultar definitorias, a grandes rasgos, de buena parte de las obras producidas en diferentes periodos, integrando, además, parte de las clasificaciones y propuestas anteriores de acuerdo al enfoque cronológico y sociogenético. Por tanto, esta definición se desarrolla a partir de la observación de cuál es el nudo narrativo “infernal” en el que se tensiona el relato distópico y su particular pesadilla. Es decir, en qué se pone el acento del “mal no lugar”. Por tanto, y fundamentando la explicación en ejemplos concretos, la categorización reflejada en la Figura 2 se puede organizar del siguiente modo:

1) Tecnodistopía o distopía tecnológica: la tecnología está en el núcleo problematizador de la “pesadilla” distópica. En este sentido, esta sería la categoría más próxima a las lecturas “clásicas” tanto de las “distopías tradicionales” como de diversas anti-utopías. Así, lo distópico está en lo tecnológico en sí o en cómo en una sociedad se hace un particular uso de la tecnología (Penley, 1986; López Keller, 1991; Sargent, 1994; Claeys, 2010, 2017) con fines considerados como perversos o amorales desde el punto de vista del/la autor/a y el/la lector/a. Sin embargo, en correspondencia con el cambio tecnológico se deben plantear varios subtipos a esta categoría tecnocéntrica, en la cual se pueden identificar diferentes tecnologías protagonistas.

1.1) Tecnodistopía futurista: el “infierno” distópico se encuentra en la automatización y la representación de megalópolis industriales o ciudadelas herméticas, sueños de grandeza que degeneran en delirios fagocitadores de individuos y colectivos, bien por parte de creaciones mecánicas o robóticas, bien por parte de una particular élite social que emplea la ingeniería social y/o genética para mantenerse como clase dominante. En esta categoría se podrían reconocer los ejemplos de *Mecanópolis* (Unamuno, 1913/1995), *Nosotros* (Zamiatin, 1920/2005), *Metrópolis* (Lang, 1927), *Los humanoides* (Williamson 1949/1977), *Æon Flux* (Chung, 1991-1995), *BioShock* (2K Boston, 2007)...

1.2) Tecnodistopía biopolítica/psicopolítica: en relación a las lecturas de Foucault (1976/2007), Agamben (1995/1998) y Han (2014), el uso que hace un Estado de unos instrumentos y unos dispositivos, entendidos tanto de forma discursiva como no discursiva, se canaliza por unas particulares tecnologías de gobierno que se pueden leer de forma distópica de acuerdo a los ejemplos “clásicos” de los “totalitarismos” (Popper, 1945/2011; Claeys, 2017; Ramos Vera, 2020). Aquí la tecnología se entiende no solo en forma de herramienta o de mecanismo de vigilancia y de autovigilancia, sino también como discurso para disciplinar, controlar y alienar una población. Ejemplos de esta subtipología serían *Un mundo feliz* (Huxley, 1932/2006), *1984* (Orwell, 1949/1984), *La naranja mecánica* (Burgess, 1962/1995), *La Isla* (Bay, 2005), *El día del oprichnik* (Sorokin, 2006/2008), *Langosta* (Lanthimos, 2015)...

1.3) Tecnodistopía ucrónica: el “terror” distópico se define a partir de una línea temporal alterada, bien por una manipulación explícita con viajes en el tiempo, bien por un accidente histórico. La mayor parte de estas ficciones se ubican en categorías *dieselpunk*, en donde el nazismo se concibe como la mayor de las distopías jamás experimentadas y que encuentra no solo su continuidad, sino su triunfo, en mundos alternativos o (retro)futuros. Otros ejemplos de ucronías distópicas son robotcéntricas o se da una reversión de la opresión especista. Algunos ejemplos clave serían *El hombre en el castillo* (Dick, 1962/2001) –y su *remake* por Frank Spotnitz (2015-2019)–, *El planeta de los simios* (Boulle, 1963/2001), *Terminator* (Cameron, 1984, 1991), *Patria* (Harris, 1992), *Últimos días en el Puesto del Este* (Fallarás, 2013), las últimas entregas de *Wolfenstein* (MachineGames, 2014, 2017)...

1.4) Tecnodistopía (post)nuclear o (post)atómica: el nudo distópico se desarrolla en torno al terror atómico, bien en su amenaza latente, bien en su consumación nuclear. Cabría encajar que la mayor parte de estas distopías se producen en mundos post-nucleares, siendo central en el relato la transformación espacial en relación a las secuelas de la radiación. Ejemplos paradigmáticos serían *La bomba increíble* (Salinas, 1950/2010), *¿Sueñan los*

androides con ovejas eléctricas? (Dick, 1968/2010), *Fallout* (Black Isle Studios, 1997, 1998), *Metro 2033* (Glukhovskiy (2005/2007, 2007/2013, 2015/2016)...

1.5) Tecnodistopía digital: el desarrollo hipertecnológico de redes etéreas estaría en el corazón de estas distopías, eminentemente definidas por la fantasía y la ciencia ficción *cyberpunk*. Ejemplos reconocibles serían *Neuromante* (Gibson, 1984/1995), las adaptaciones de *Ghost in the Shell* (Ohsii, 1995), *System Shock* (LookingGlass Technologies, 1994), la trilogía de *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999, 2003a, 2003b), *Deus Ex* (Ion Storm, 2000, 2003), *Los sustitutos* (Venditti y Weldele, 2005)...

2) Demodistopía o distopía poblacional: el “régimen infernal” de estas producciones lo constituye la propia población humana, normalmente en su concepción más degenerada o afín a las tesis anti-sobrepoblación. El género Z contemplaría la mayor parte de esta categoría de acuerdo a análisis como los que establece Domingo (2017) en relación a la metáfora de que la sociedad depreda a la sociedad, además de establecerse fuertes retóricas en torno a la concepción de “población sobrante”, susceptible de ser excluida y/o aniquilada de acuerdo a una biopolítica de “hacer morir” (Foucault, 1976/2007, p. 135) como a una necropolítica de “dejar morir” (Mbembe, 2019, p. 28). Algunos ejemplos podrían ser *Soy leyenda* (Matheson, 1957/2007), *Los hijos de los hombres* (James, 1992), *Guerra Mundial Z* (Brooks, 2006), *The Walking Dead* (Kirkman y Moore, 2003-2019), *3%* (Aguilera, 2016-2020), *Enjambres* (Borges, 2020)...

3) Distopía de género o patriarcal: el eje constructor de la narrativa se da en torno a la opresión de género, particularmente en formas extremas y atroces del patriarcado en su concepción más aberrante. Algunas autoras hablan de “distopías feministas” (Baccolini, 2004, p. 520), pero se podría leer el concepto de forma imprecisa dado que se puede entender que la distopía se ejerce por parte del feminismo más que la distopía se lea de forma feminista. En este sentido, la distopía de género cabe reconocerse como categoría propia porque se refiere no solo a una particular población humana, sino a una determina lectura crítica. Ejemplos relevantes serían *La noche de la esvástica* (Burdekin, 1937/1985), *Mujer al borde del tiempo* (Piercy, 1976/1985), *El cuento de la criada* (Atwood, 1985/2017), el universo de *Las tejedoras de destinos* (Albin, 2012, 2013, 2014)...

4) Ecodistopía o distopía ecológica: el “mal no lugar” se desenvuelve a partir del colapso ecológico, particularmente en su lectura de la crisis o emergencia climática. El consecuente colapso societal se establece a partir de dicho colapso medioambiental que establece un desarrollo más colectivizado o más desamparado de la distopía ecológica, con sus diversas expresiones ecofascistas. Entre múltiples obras cabrían destacarse *El puente* (Mano, 1973), la saga de *Mad Max* (1979, 1981, 1985, 2015), *Waterworld* (Reynolds, 1995), *La carretera* (McCarthy, 2006), *El salario del gigante* (Ardillo, 2011)...

5) Xenodistopía o distopía alienígena: el nudo distópico se relaciona con lo desconocido, definido como amenaza externa de carácter extraterrenal. En este sentido, la identificación de esta categoría casaría con parte de las lecturas del “horror cósmico” de H. P. Lovecraft. Sin embargo, no sería del todo exacto encajarlas como tal. Con todo, la construcción de mundos asediados por terrores inescrutables encarna la visión de “régimenes infernales” donde la humanidad se vuelve hacia su exterminio o esclavitud total. Así, algunos ejemplos relevantes serían *El reino de la noche* (Hodgson, 1912/2006), la trilogía de *Xenogenesis* (Butler, 1987/2012a, 1988/2012b, 1989/2012c), *Evangelion* (Anno, 1995), la saga *Alien* (Scott, 1979, 2012; 2017; Cameron, 1986; Fincher, 1992; Jeunet, 1997), el universo *grimdark* de *Warhammer 40,000*...

Sin embargo, tal y como puede apreciarse, hay casos que serían difíciles de clasificar en una sola categoría. Por ejemplo, *Blade Runner* (Scott, 1982) y *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) serían distopías tanto futuristas como post-atómicas, además de entrar en el género policíaco. *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953/1993), *V de Vendetta* (Moore y Lloyd, 1982-1989/2008) o *Los Juegos del Hambre* (Collins, 2008, 2009, 2010) se podrían leer como distopías tanto biopolíticas como post-atómicas, cada una con sus particulares lecturas internas en torno a otros temas. En *El jinete de la onda del shock* (Brunner, 1975/1984) sería difícil decidir cuál su nudo principal teniendo en cuenta que lo ecológico, lo digital y lo atómico son igualmente relevantes en su trama. El universo *Terminator* (Cameron, 1984, 1991;

Mostow, 2003; McGinty, 2005; Friedman, 2008-2009; Taylor, 2015; Miller, 2019) se leería también como una distopía entre lo atómico, lo futurista y lo ucrónico, según su cinta e interpretación. *La noche de la esvástica* (Burdekin, 1937/1985) sería tanto una distopía de género como una tecnodistopía biopolítica y, en cierto sentido, ucrónica por su profetismo. Otros ejemplos no comentados se ubicarían también en estas hibridaciones o indefiniciones. *Él, ella y ello* de Marge Piercy (1991/2016) se leería tanto como una distopía digital como de género. Respecto a *El primer siglo después de Béatrice* de Amin Maalouf (1992/1993) y *La parábola del sembrador* de Octavia E. Butler (1993/2019) sería difícil establecer si destacan más como distopías de género o como demodistopías. En *Nausicaä del Valle del Viento* de Hayao Miyazaki (1984) se enredan la xenodistopía con la tecnodistopía post-nuclear. En *El fin de la naturaleza* de Whitley Strieber y James Kunetka (1986) no queda claro si prima más la demodistopía o la ecodistopía, además de qué causa el qué. Y así se podría seguir, llegando a ejemplos inclasificables como *La Valla* (Écija, 2020), donde su nudo infernal es un *melting pot* distópico.

4. CONCLUSIONES.

Teniendo en cuenta que la sociología es una particular “artesanía de la mirada” (Mills, 1959/2000, p. 139), el análisis de las producciones culturales se debe ir trabajando de manera práctica, mirando no solo grandes conjuntos, sino también los pequeños detalles. De este modo, analizar productos complejos como son las utopías y las distopías, atravesados de diferentes significados, requiere del uso de diferentes lentes de aumento. A esta tarea, entre otros/as se encomienda Claeys (2017) cuando, reconociendo el polimorfismo distópico, viene a definir el género y su lectura política como el reconocimiento de un paisaje terrible y espantoso que atraviesa diferentes situaciones y va transformándose socialmente. En este sentido, tal y como establece Baccolini (2004), “siempre que recibimos o producimos cultura, lo hacemos desde una determinada posición y esa ubicación influye en cómo teorizamos y leemos el mundo” (p. 518).

Consecuentemente, tras examinar los fundamentos teóricos que definen y clasifican el género distópico, la presente propuesta, tal y como se sintetiza en la Figura 2, indica que una categorización tanto intensiva como extensiva es posible, si bien reconociendo que es un marco inconcluyente, tal y como establece Claeys (2017). Por tanto, hay que insistir en el desarrollo de futuros trabajos que se centren en la exhaustividad de dicha labor de categorización, abordándola desde diferentes enfoques que puedan incluir, por ejemplo, la generación o la racialización como problematizaciones distópicas en la efervescencia de la “distopía juvenil”, donde la “imaginación sociológica” entra en contacto con alegorías metafóricas de la precariedad y el survivalismo (Urraco Solanilla, 2016). Quizás un proyecto de base de datos podría resultar provechoso en este sentido. Sin embargo, esta es una tarea que trasciende el propósito de este texto. Con todo, la construcción sugerida sirve de marco de partida para seguir explorando y analizando las distopías desde una perspectiva sociológica, observándolas, tal y como establecen Seeger y Davison-Vecchione (2019), como un “puente entre la fenomenología y la historicidad del ser social” que “nos ayuda a reinterpretar la relación entre la investigación empírica y la literatura especulativa” (p. 17).

REFERENCIAS.

- 2K Boston (Desarrollador) (2007). *BioShock* [Videojuego]. Estados Unidos.
- Addison, Joseph (2008). The Pleasures of the Imagination: Joseph Addison, from *The Spectator* (1712). En A. Jenkins (Ed.), *Michael Faraday's Mental Exercises: An Artisan Essay-Circle in Regency London* (pp. 239-242). Liverpool: Liverpool University Press. (Obra original publicada en 1712).
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (Trad. A. Gimeno Cuspinera). Barcelona: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1995).
- Aguilera, Pedro (Creador) (2016-2020). 3% [Serie de televisión]. Brasil: Boutique Filmes.

- Albin, Gennifer (2012). *Crewel*. Nueva York, NY: Square Fish.
- Albin, Gennifer (2013). *Altered*. Nueva York, NY: Square Fish.
- Albin, Gennifer (2014). *Unraveled*. Nueva York, NY: Square Fish.
- Ames, Melissa (2013). Engaging “apolitical” adolescents: Analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature post-9/11. *The High School Journal*, 97(1), 3-20.
- Amis, Kingsley (2012). *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*. Nueva York, NY: Penguin. (Obra original publicada en 1960).
- Anno, Hideaki (Creador) (1995-1996). *Neon Genesis Evangelion* [Serie de televisión]. Japón: TV Tokyo.
- Ardillo, José (2011). *El salario del gigante*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Atwood, Margaret (2017). *The Handmaid's Tale*. Londres: Vintage. (Obra original publicada en 1985).
- Baccolini, Raffaella (2004). The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 119(3), 518-521.
- Baccolini, Raffaella y Moylan, Thomas (2003). Introduction. En R. Baccolini y T. Moylan (Eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 1-12). Nueva York, NY / Londres: Routledge.
- Bacon, Francis (2010). *The New Atlantis*. Seaside, OR: Watchmaker Publishing. (Obra original publicada en 1626).
- Bauman, Zygmunt (1976). *Socialism: The active utopia*. Nueva York, NY: Homes and Meier.
- Bauman, Zygmunt (2017). *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press.
- Bay, Michael (Director y Productor), Bryce, Ian y Parkes, Walter (Productores) (2005). *The Island* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Beauchamp, Gorman (1976). 'The Iron Heel' and 'Looking Backward: Two Paths to Utopia. *American Literary Realism, 1870-1910*, 9(4), 307-314.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bell, Susan (1967). Johan Eberlin von Günzburg's "Wolfaria": The First Protestant Utopia. *Church History*, 36(2), 122-139. doi:10.2307/3162450
- Berlioz, Hector (2018). *Eufonía o la Ciudad musical* (Trad. J. Rizo Martínez). Ciudad de México: La Jaula Abierta / Centro de Investigación y Docencia Económicas / Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1844).
- Black Isle Studios (Desarrolladora) (1997). *Fallout* [Videojuego]. Estados Unidos.
- Black Isle Studios (Desarrolladora) (1998). *Fallout 2* [Videojuego]. Estados Unidos.
- Borges, Edgar (2020). *Enjambres*. Madrid: Altamarea.
- Boulle, Pierre (2001). *Planet of the Apes* (Trad. X. Fielding). Londres: Vintage. (Obra original publicada en 1963).
- Bradbury, Ray (1993). *Fahrenheit 451*. Nueva York, NY: HarperCollins. (Obra original publicada en 1953).
- Brooks, Max (2006). *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. Nueva York, NY: Crown Publishing Group.
- Brunner, John (1984). *The Shockwave Rider*. Londres: Del Rey. (Obra original publicada en 1975).
- Budakov, Vesselin M. (2011). Cacotopia: an Eighteenth Century Appearance in News from the Dead (1715). *Notes and Queries*, 256(3), 391-394.

- Burdekin, Katharine (1985). *Swastika Night*. Nueva York, NY: Feminist Press. (Obra original publicada en 1937).
- Burgess, Anthony (1995). *A Clockwork Orange*. Nueva York, NY: W. W. Norton & Company (Obra original publicada en 1962).
- Butler, Octavia E. (2012a). *Lilith's Brood: The Xenogenesis Trilogy. Dawn*. Nueva York, NY: Open Road. (Obra original publicada en 1987).
- Butler, Octavia E. (2012b). *Lilith's Brood: The Xenogenesis Trilogy. Adulthood Rites*. Nueva York, NY: Open Road. (Obra original publicada en 1988).
- Butler, Octavia E. (2012c). *Lilith's Brood: The Xenogenesis Trilogy. Imago*. Nueva York, NY: Open Road. (Obra original publicada en 1989).
- Butler, Octavia E. (2019). *Parable of the Sower*. Londres: Headline Publishing Group. (Obra original publicada en 1993).
- Butler, Samuel (2013). *Erewhon*. Scotts Valley, CA: CreateSpace. (Obra original publicada en 1872).
- Cabet, Étienne (1999). *Viaje por Icaria* (Trad. F. J. Orellana y N. Monturiol). Barcelona: Folio. (Obra original publicada en 1840).
- Callenbach, Ernest (1990). *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*. Nueva York, NY: Bantam. (Obra original publicada en 1975).
- Cameron, James (Director y Productor) y Hurd, Gale Anne (Productora) (1991). *Terminator 2: Judgment Day* [Película]. Estados Unidos: TriStar Pictures.
- Cameron, James (Director) y Hurd, Gale Anne (Productora) (1984). *The Terminator* [Película]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer Studios Inc. / Orion Pictures Corporation.
- Cameron, James (Director) y Hurd, Gale Anne (Productora) (1986). *Aliens* [Película]. Estados Unidos / Reino Unido: 20th Century Fox.
- Campanella, Tommaso (2006). *La Ciudad del Sol* (Trad. E. García Estébanez). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1602).
- Campbell, Joseph (1991). *Las máscaras de Dios: mitología primitiva* (Trad. I. Cardona). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1959).
- Chung, Peter (Creador) (1991-1995). *Æon Flux* [Serie de televisión]. Estados Unidos / Japón. Colossal Pictures / MTV Animation.
- Claeys, Gregory (2010). The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. En G. Claeys (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 107-132). Cambridge: Cambridge University Press.
- Claeys, Gregory (2017). *Dystopia: A Natural History: a Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Claeys, Gregory y Sargent, Lyman Tower (1999). *The Utopia Reader*. Nueva York, NY: New York University Press.
- Clemente-Fernández, M^a Dolores (2016). Pesadillas despóticas en el cine de ciencia-ficción. *Razón y Palabra*, 20(94), 809-826.
- Collins, Suzanne (2008). *The Hunger Games 1: The Hunger Games*. Southam: Scholastic Ltd.
- Collins, Suzanne (2009). *The Hunger Games 2: Catching Fire*. Southam: Scholastic Ltd.
- Collins, Suzanne (2010). *The Hunger Games 3: Mockingjay*. Southam: Scholastic Ltd.
- Dashner, James (2009). *The Maze Runner*. Nueva York, NY: Delacorte Press.

- Dashner, James (2010). *The Scorch Trials*. Nueva York, NY: Delacorte Press.
- Dashner, James (2011). *The Death Cure*. Nueva York, NY: Delacorte Press.
- Dick, Philip K. (2001). *The Man in the High Castle*. Londres: Penguin. (Obra original publicada en 1962).
- Dick, Philip K. (2010). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Londres: Gollancz. (Obra original publicada en 1968).
- Domingo, Andreu (2017). El género zombi, demografía y tanatopolítica neoliberal. En M. Urraco Solanilla, J. García-García y M. Baelo Álvarez (Eds.), *Mundos Z. Sociologías del género zombi* (pp. 52-75). Madrid: Los libros de la Catarata.
- Durkheim, Émile (2005). *Las reglas del método sociológico* (Ed. G. Robles Morchón). Madrid: Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1895).
- Écija, Daniel (Creador) (2020). *La Valla* [Serie de televisión]. España: Atresmedia.
- Fahlenbrach, Kathrin (2014). Utopia and Dystopia in Science Fiction Films around 1968. En T. Scott Brown y A. Lison (Eds.), *The Global Sixties in Sound and Vision* (pp. 83-100). Nueva York, NY: Palgrave Macmillan.
- Fallarás, Cristina (2013). *Últimos días en el Puesto del Este*. Madrid: Salto de Página.
- Fincher, David (Director); Carroll, Gordon; Giler, David y Hill, Walter (Productores) (1992). *Alien 3* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Fitting, Peter (2009). A Short History of Utopian Studies. *Science Fiction Studies*, 36(1), 121-131.
- Fitting, Peter (2010). Utopia, dystopia and science fiction. En G. Claeys (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 135-153). Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Madrid: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1976).
- Friedman, Josh (Creador) (2008-2009). *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* [Serie de televisión]. Estados Unidos.
- Galdón Rodríguez, Ángel (2014). Urban and Natural Spaces in Dystopian Literature Depicted as Opposed Scenarios. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6(2), 85-100.
- Gibson, William (1995). *Neuromancer*. Londres: Harpervoyager. (Obra original publicada en 1984).
- Glukhovsky, Dmitry (2007). *Metro 2033* (Trad. J. J. Mussarra Roca). Barcelona: Timunmas. (Obra original publicada en 2005).
- Glukhovsky, Dmitry (2013). *Metro 2034* (Trad. J. J. Mussarra Roca). Barcelona: Timunmas. (Obra original publicada en 2009).
- Glukhovsky, Dmitry (2016). *Metro 2035* (Trad. J. J. Mussarra Roca). Barcelona: Timunmas. (Obra original publicada en 2015).
- Gordin, Michael D.; Tilley, Helen y Prakash, Gyan (2010). Introduction. Utopia and dystopia beyond time and space. En M. D. Gordins, H. Tileys y G. Prakash (Eds.), *Utopia/dystopia: Conditions of historical possibility* (pp. 1-21). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Habermas, Jürgen (1991). *The new conservatism: Cultural criticism and the historians debate* (Ed. S. Weber NicholSEN). Cambridge, MA: MIT Press. (Obra original publicada en 1989).
- Han, Byung-Chul (2014). *Psicopolítica* (Trad. A. Bergés). Barcelona: Herder.
- Harris, Robert (1992). *Fatherland*. Luton: Geek Out.

- Hillegas, Mark R. (1974). *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*. Nueva York, NY: Oxford University Press / Southern Illinois University Press. (Obra original publicada en 1967).
- Hintz, Carrie y Ostry, Elaine (2003). *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. Nueva York, NY: Routledge.
- Hodgson, William Hope (2006). *The Night Land*. Teddington: The Echo Library. (Obra original publicada en 1912).
- Huxley, Aldous (2006). *Brave New World*. Braunschweig: Diesterweg. (Obra original publicada en 1932).
- Ion Storm (Desarrolladora) (2000). *Deus Ex* [Videojuego]. Estados Unidos.
- Ion Storm (Desarrolladora) (2003). *Deus Ex: Invisible War* [Videojuego]. Estados Unidos.
- James, Phyllis Dorothy (1992). *The Children of Men*. Nueva York, NY: Alfred A. Knopf.
- Jameson, Frederic (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Londres: Verso.
- Jeunet, Jean-Pierre (Director); Carroll, Gordon; Giler, David; Hill, Walter y Badalato, Bill (Productores) (1997). *Alien Resurrection* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Kalogridis, Laeta (Creadora) (2018-2020). *Altered Carbon* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Virago Productions / Mythology Entertainment / Phoenix Pictures / Skydance Television.
- Kilminster, Richard (2014). The debate about utopias from a sociological perspective. *Human Figurations: Long-term Perspectives on the Human Condition*, 3(2). Disponible en: <http://hdl.handle.net/2027/spo.11217607.0003.203>
- Kirkman, Robert y Moore, Tony (2003-2019). *The Walking Dead*. Portland, OR: Image Comics.
- Kumar, Krishan (1987). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- Lang, Fritz (Director) y Pommer, Erich (Productor) (1927). *Metropolis* [Película]. Alemania: UFA.
- Lanthimos, Yorgos (Director y Productor), Dempsey, Ceci; Guiney, Ed y Magiday, Lee (Productores) (2015). *The Lobster* [Película]. Irlanda / Reino Unido / Grecia / Francia: Picturehouse Entertainment / Haut et Court.
- Le Guin, Ursula K. (2002). *The Dispossessed*. Londres: Gollancz. (Obra original publicada en 1974).
- Lederer, Richard (1967). Shaping the Dystopian Nightmare. *The English Journal*, 56(8), 1132-1135. doi:10.2307/811619
- Levitas, Ruth (2008). Pragmatism, Utopia and Anti-Utopia. *Critical Horizons*, 9(1), 42-59. doi:10.1558/crit.v9i1.42
- Linz, Juan José (1978). Una interpretación de los regímenes autoritarios. *Papers: Revista de Sociología*, 8, 11-26.
- London, Jack (2016). *The Iron Heel*. Scotts Valley, CA: CreateSpace. (Obra original publicada en 1908).
- LookingGlass Technologies (Desarrolladora) (1994). *System Shock* [Videojuego]. Estados Unidos.
- López Keller, Estrella (1991). Distopía: Otro final de la utopía. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7-23. doi: 10.2307/40183538
- Maalouf, Amin (1993). *El primer siglo después de Béatrice* (Trad. M. C. García-Lomas). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1992).
- MachineGames (Desarrolladora) (2014). *Wolfenstein: The New Order* [Videojuego]. Estados Unidos.
- MachineGames (Desarrolladora) (2017). *Wolfenstein II: The New Colossus* [Videojuego]. Estados Unidos.
- Mano, D. Keith (1973). *The Bridge*. Nueva York, NY: Doubleday.

- Martorell Campos, Francisco (2012). Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 13, 274-286.
- Martorell Campos, Francisco (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía, *Quaderns de Filosofia*, 7(2), 11-33. doi:10.7203/qfia.7.2.20287
- Matheson, Richard (2007). *I Am Legend*. Londres: Gollancz. (Obra original publicada en 1957).
- Mbembe, Achille (2019). *Necropolitics*. Durham, NC: Duke University Press.
- McCarthy, Cormac (2006). *The Road*. Londres: Vintage.
- McGinty, Joseph (Director); Allgood, Jeanne; Anderson, Derek; Borman, Moritz; Graves, Peter D.; Kassir, Mario; Kicek, Victor; Lin, Dan; Michaels, Joel B.; Silk, Jon; Silver, Jeffrey y Vajna, Andrew G. (Productores/as) (2009). *Terminator: Salvation* [Película]. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures / Columbia Pictures.
- Miller, George (Director y Productor) y Ogilvie, George (Director) (1985). *Mad Max: Beyond Thunderdome* [Película]. Australia: Warner Bros. Pictures.
- Miller, George (Director y Productor); Mitchell, Doug y Voeten, Peter John (2015). *Mad Max: Fury Road* [Película]. Australia: Warner Bros. Pictures.
- Miller, George (Director) y Kennedy, Byron (Productor) (1979). *Mad Max* [Película]. Australia: Warner Bros. Pictures.
- Miller, George (Director) y Kennedy, Byron (Productor) (1981). *Mad Max 2* [Película]. Australia: Warner Bros. Pictures.
- Miller, Tim (Director); Cameron, James y Ellison, David (Productores) (2019). *Terminator: Dark Fate* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Mills, Charles Wright (2000). *The Sociological Imagination*. Nueva York, NY: Oxford University Press. (Obra original publicada en 1959).
- Miyazaki, Hayao (Director); Takahata, Isao y Hara, Toru (Productores) (1984). *Nausicaä del Valle del Viento* [Película]. Japón: Studio Ghibli.
- Moore, Alan y Lloyd, David (2008). *V for Vendetta*. Nueva York, NY: Vertigo. (Obra original publicada entre 1982-1989).
- More, Thomas (2011). *Utopía* (Trad. P. Voltes Bou). Madrid: Austral. (Obra original publicada en 1516).
- Morgan, Richard (2018). *Altered Carbon*. Londres: Orien Publishing. (Obra original publicada en 2002).
- Morris, William (1993). *News from Nowhere and Other Writings*. Londres: Penguin. (Obra original publicada en 1892).
- Mostow, Jonathan (director); Kassir, Mario F.; Lieberman, Hal; Michaels, Joel B.; Vajna, Andrew G. y Wilson, Colin (productores) (2003). *Terminator 3: Rise of the Machines* [Película]. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures / Columbia Pictures.
- Moylan, Thomas (2014). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berna: Peter Lang. (Obra original publicada en 1986).
- Nolan, William F. y Johnson, George Clayton (1985). *Logan's Run*. Mattituck, NY: Amereon Ltd. (Obra original publicada en 1967).
- Orwell, George (1984). 1984. Londres: Penguin Books. (Obra original publicada en 1949).
- Oshii, Mamoru (Director); Mizuo, Yoshimasa; Matsumoto, Ken; Iyadomi, Ken y a Ishikawa, Mitsuhi (1995). *Ghost in the Shell* [Película]. Japón / Reino Unido: Shochiku / Manga Entertainment.
- Parrinder, Patrick (2005). Entering Dystopia, Entering "Erewhon". *Critical Survey*, 17(1), 6-21.

- Penley, Constance (1986). Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 5(3), 66-85. doi:10.1215/02705346-5-3_15-66
- Peña Frade, Nayibe (2002). La ciudad en la ciencia ficción (la literatura como ilustración y contraste de la teoría). *Revista de Estudios Sociales*, 11, 85-91. doi:10.7440/res11.2002.10
- Piercy, Marge (1985). *Woman on the Edge of Time*. Robbinsdale, MN: Fawcett Publications. (Obra original publicada en 1976).
- Piercy, Marge (2016). *He, She and It*. Londres: Cornerstone. (Obra original publicada en 1991).
- Popper, Karl (2011). *The Open Society and Its Enemies*. Londres: Routledge. (Obra original publicada en 1945).
- Ramos Vera, Mario (2020). *La utopía conservadora*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Reynolds, Kevin (Director); Costner, Kevin; Davis, John; Gordon, Charles y Gordon, Lawrence (Productores) (1995). *Waterworld* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Salinas, Pedro (2010). *La bomba increíble*. Córdoba: Berenice. (Obra original publicada en 1950).
- Sargent, Lyman Tower (1994). *The Three Faces of Utopianism Revisited*. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Sartori, Giovanni (1970). Concept Misformation in Comparative Politics. *The American Political Science Review*, 64(4), 1033-1053. doi:10.2307/1958356
- Scholes, Justin y Ostenson, Jon (2013). Understanding the Appeal of Dystopian Young Adult Fiction. *The ALAN Review*, 40(2), 11-20.
- Scott, Ridley (Director y Productor); Carroll, Gordon; Giler, David y Hill, Walter (Productores) (2012). *Prometheus* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Scott, Ridley (Director y Productor); Giler, David; Hill, Walter; Huffam, Mark y Schaefer, Michael (Productores) (2017). *Alien: Covenant* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Scott, Ridley (Director) y Deeley, Michael (Productor) (1982). *Blade Runner* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Scott, Ridley (Director); Carroll, Gordon; Giler, David y Hill, Walter (Productores) (1979). *Alien* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Seeger, Sean y Davison-Vecchione, Daniel (2019). Dystopian Literature and the Sociological Imagination. *Thesis Eleven*, 155(1), 45-63. doi:10.1177/0725513619888664
- Sisk, David (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press.
- Sorokin, Vladimir (2008). *El día del opríchnik* (Trad. I. Dobrovol'skaia Pesina y J. M. Muñoz Rovira). Madrid: Alfaguara. (Obra original publicada en 2006).
- Spotnitz, Frank (Creador) (2015-2019). *The Man in the High Castle* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Amazon Studios / Scott Free Productions / Electric Shepherd Productions / Headline Pictures / Big Light Productions / Picrow / Reunion Pictures.
- Strieber, Whitley y Kunetka, James (1986). *Nature's End*. Nueva York, NY: Warner Books.
- Suvin, Darko (2010). *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Berna: Peter Lang.
- Swift, Jonathan (2003). *Gulliver's Travels*. Londres: Penguin. (Obra original publicada en 1726).
- Taylor, Alan (Director); Ellison, David y Goldberg, Dana (Productores/as) (2015). *Terminator Genisys* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

- Unamuno, Miguel de (1995). Mecnópolis. En N. Santiáñez-Tiό (Ed.), *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)* (pp. 369-373). Barcelona: Acontilado. (Obra original publicada en 1913).
- Urraco Solanilla, Mariano (2016). Distopía y juventud, metáforas y realidades: una aproximación desde la sociología. En E. Encabo Fernández, M. Urraco Solanilla y A. Martos García (Coords.), *Sagas, distopías y transmedia: ensayos sobre ficción fantástica* (pp. 259-270). León: Universidad de León.
- Varela, Julia y Álvarez-Uría, Fernando (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI.
- Venditti, Robert y Weldele, Brett (2005). *The Surrogates*. Marietta, GA: Top Shelf Productions.
- Vielma Cabruja, José Ignacio (2019). Tres ciudades en el cine de ciencia ficción: Distopías y consolidación de un régimen de acumulación flexible. *Estoa*, 8(16), 130-154.
- Villeneuve, Denis (Director); Kosove, Andrew A.; Johnson, Broderick; Yorkin, Bud y Yorkin, Cynthia Sikes (Productores/as) (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- Wachowski, Larry/Lana; Wachowski, Andy/Lilly (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (1999). *The Matrix* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Wachowski, Larry/Lana; Wachowski, Andy/Lilly (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (2003a). *The Matrix Reloaded* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Wachowski, Larry/Lana; Wachowski, Andy/Lilly (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (2003b). *The Matrix Revolutions* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Wells, Herbert George (2007). *The Time Machine*. Londres: Penguin. (Obra original publicada en 1895).
- Wells, Herbert George (2008). *The Sleeper Awakes*. Londres: Penguin. (Obra original publicada en 1899).
- Williamson, Jack (1977). *The Humanoids*. Londres: Sphere. (Obra original publicada en 1949).
- Zamiatin, Evgeni (2005). *Nosotros* (Trad. M. Estapé). Zaragoza: Las Tres Sorores. (Obra original publicada en 1920).
- Zolberg, Vera (2003). *Sociología de las artes* (Trad. T. Austin). Madrid: Fundación Autor / Sociedad General de Autores y Editores. (Obra original publicada en 1990).