

Artículo / Article

De *Lost* a *Yellowjackets*: O sobre cómo (no) cambia la deriva distópica cuando las subjetividades son *Otras*.

De Lost a Yellowjackets: O sobre cómo (no) cambia la deriva distópica cuando las subjetividades son Otras.

Delicia Aguado Peláez y Patricia Martínez García

UPV/EHU y Aradia Coop

deliciaaguado@gmail.com y patmartinez.garcia@gmail.com

Recibido: 23/02/2022 / Aceptado: 20/03/2022



Resumen.

Este artículo se detiene en el análisis de contenido desde una perspectiva interseccional de dos series de televisión del presente siglo, como son *Lost* (*Perdidos*, –Abrams, Lieber y Lindelof 2004-2010–) y *Yellowjackets* (Lyle y Nickerson, 2021-presente). Se eligen porque parten de premisas similares: tras un accidente de avión, y sin la espera de un rescate, un grupo tiene que organizarse para sobrevivir en un ambiente hostil. En este sentido, nos interesa conocer, ¿cómo se imagina la nueva sociedad?, ¿se repiten los sistemas de dominación de las sociedades de origen o se crean nuevas fórmulas?

Por otro lado, ambas narraciones cuentan con diferencias considerables en cuanto a contexto, producción y reparto que nos llevan a inquirir: ¿Dónde se pone el foco cuando las personas protagonistas (no) forman parte del sujeto político normativo?, ¿aquellas marcadas como *otras* se representan desde otras formas de hacer? Como conclusiones, destacar que *Yellowjackets* introduce miradas no hegemónicas que permiten incluir papeles que rehúyen de estereotipos y roles, así como temáticas feminizadas invisibilizadas. Sin embargo, este cambio no permite superar la parálisis melancólica individual y colectiva que atraviesa a ambas producciones, repitiendo las estructuras de poder y dominación que dinamitan una oportunidad de avanzar hacia una sociedad utópica.

Palabras clave.

Cuerpos; Distopía; Feminismos; Ficción; Productos culturales; Series de televisión; Subjetividades; Utopía.

Abstract.

This article looks at the content analysis from an intersectional perspective of two television series of the present century: *Lost* (Abrams, Lieber y Lindelof 2004-2010) and *Yellowjackets* (Lyle y Nickerson, 2021-present). They are chosen because they start from similar premises: after a plane crash, and without the expectation of a rescue, a group has to organise itself to survive in a hostile environment. In this sense, we are interested in knowing how the new society is imagined: are the systems of domination of the original societies repeated or are new formulas created?

Furthermore, both narratives have considerable differences in terms of context, production and casting that lead us to ask: Where is the focus placed when the protagonists are (not) part of the normative political subject? Are these people marked as others represented from other ways of doing? As conclusions, it is worth highlighting that *Yellowjackets* introduces non-hegemonic gazes that allow for the inclusion of roles that shun stereotypes and roles, as well as feminised themes that have been made invisible. However, this change does not allow us to overcome the individual and collective melancholic paralysis that runs through both productions, repeating the structures of power and domination that dynamite an opportunity to advance towards a utopian society.

Keywords.

Bodies; Dystopia; Feminisms; Fiction; Cultural products; Television series; Subjectivities; Utopia.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Aguado Peláez, Delicia y Martínez García, Patricia (2022). De *Lost* a *Yellowjackets*: O sobre cómo (no) cambia la deriva distópica cuando las subjetividades son *Otras*. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 2, 1-12.

1. INTRODUCCIÓN.

Son buenos tiempos para la distopía. La concatenación de crisis económicas, la certidumbre del colapso ecológico, la pandemia, el ruido de tambores de guerra que se perciben más cercanos en Occidente, la extensión de discursos reaccionarios, el crecimiento de las desigualdades... La sensación de apocalipsis se ha instaurado en el sentir colectivo y parece que la crisis multidimensional y civilizatoria a la que asistimos es ya incuestionable (Pérez Orozco, 2012).

Teniendo en cuenta la capacidad del género distópico para hacer uso del sentir del momento no es extraño que haya encontrado un caldo de cultivo ideal para esta expansión (Martínez Mesa, 2021), pues la especulación narrativa nos permite trasladarnos a mundos imaginarios desde los que problematizar los desafíos actuales y experimentar con sus posibles soluciones.

El presente artículo se centrará en las series de televisión, ya que son uno de los productos más consumidos y reconocidos dentro de las industrias culturales mundiales de las dos últimas décadas, de las que han emergido mensajes, explícitos y latentes, que nos hablan del contexto en las que son imaginadas. Pero, ¿cuál ha sido la evolución del género distópico de la pequeña pantalla en este tiempo?

El siglo XXI inauguraba una época de incertidumbre y sensación de riesgo permanente tras los atentados del 11S y la consecuente Guerra contra el Terror, liderada por la Administración Bush. Una época de cierre de filas en torno al sentimiento patrio y al ensalzamiento de los valores estadounidenses frente a un enemigo incierto. En consecuencia, no fue un buen momento para la crítica distópica (Aguado-Peláez, 2016). Una de las pocas excepciones de este periodo es una de las dos series que se examinan en este trabajo, *Lost* (Abrams, Lieber y Lindelof, 2004-2010), que es un claro emblema de su tiempo junto con *Battlestar Galactica* (Moore, 2004-2009).

Este periodo de escasez contrasta con el auge distópico a partir de 2016, derivado del ascenso y victoria de Donald Trump y su nostálgico *Make America Great Again*. Pero la evolución se muestra tanto en la cantidad como en la propia representación. Las ficciones especulativas vienen acompañadas de un aumento de la diversidad a un lado y al otro de la pantalla, lo que provoca la entrada de miradas y temáticas que habían estado fuera de las narrativas hegemónicas—algo que ya había empezado a partir de 2010—. Esta diversidad no solo abre la puerta a nuevas críticas centradas en dominaciones que habían estado ausentes de los seriales televisivos, sino que permite imaginar fórmulas novedosas desde las que construir órdenes sociales distintos.

En su libro *Feminismo y utopía*, Anna María Verna (2009/2019) afirma que la especulación feminista recupera lo que es una vida digna de ser vivida, además de apostar por fórmulas cooperativas, basadas en la reciprocidad y en la interdependencia y alejadas de la opresión. Por su parte, la maestra de ciencia ficción, Ursula K. Le Guin, también aboga por una ruptura con lo que llama “los supuestos indiscutidos” (2004/2018, p. 322) —es decir, ese “todos somos hombres, blancos, heterosexuales, cristianos y adultos”— cuando las personas que escriben pertenecen a una minoría o grupo social oprimido, debido a que quienes pertenecen a grupos privilegiados se olvidan a menudo de quienes no encajan en ese perfil normativo. U Octavia Butler (1984-2005/2020), que nos recuerda la importancia de la ciencia ficción para estimular la creatividad y recrear mundos simbólicos desde los que puedan crear las personas negras.

Es en este contexto de auge distópico y aumento de la diversidad televisiva en el que se imagina la otra serie protagonista del presente trabajo, *Yellowjackets* (Lyle y Nickerson, 2021-presente). Una historia de supervivencia contada desde voces que en *Lost* se encontraban en los márgenes: mujeres, personas del colectivo LGBTIQ+ o racializadas. Así, recogiendo los apuntes de las autoras mencionadas anteriormente, ¿qué diferencias existen entre ambas narrativas? ¿Se abren oportunidades para otras formas de especular con el presente o el futuro? ¿Nos permite soñar con fórmulas organizativas más allá de los sistemas de dominación vigentes?

2. METODOLOGÍA.

Este artículo se enmarca en un estudio más amplio centrado en el contenido ideológico presente en las series de televisión estadounidenses de corte distópico emitidas en el siglo actual en relación a su contexto cultural, económico, político, social y tecnológico. Una investigación en la que se presta especial atención a cómo se construyen subjetividades a través de la representación de las mujeres y/u otros colectivos alternos y el impacto de estos personajes en la narración (Aguado-Peláez y Martínez-García, 2021).

En el presente texto, el análisis se centrará en las producciones *Lost* (*Perdidos*, –Abrams et al., 2004-2010–) y *Yellowjackets* (Lyle y Nickerson, 2021-presente): dos tramas que parten de un accidente de avión para narrar, al menos en su arranque, la supervivencia de un grupo que queda varado en un escenario sin salida al estilo de obras como *Robinson Crusoe* (1719/2018) de Daniel Defoe y, especialmente, *El señor de las moscas* (1954/2014) de William Golding. Una premisa que permite explorar la tan usada figura contractualista del estado de naturaleza al imaginar la construcción de una nueva organización social ante la repentina eliminación de las instituciones. Es decir, preguntarnos, ¿cómo se proyectan las sociedades cuando se resetean las estructuras de poder?

La similitud entre ambas tramas continua más allá de esta premisa de supervivencia, pero también se destacan dos diferenciaciones fundamentales: si en *Lost* la trama seguía a un reparto coral donde se encontraba representación de los cinco continentes, *Yellowjackets* se centra en las (des)venturas de un equipo de fútbol femenino de un instituto neojerseíta. Algo que hace que la presencia de voces se vuelque hacia un perfil de mujeres jóvenes estadounidenses. Un cambio que también se produce al otro lado de las cámaras, donde la dirección y el guión fuertemente masculinizado de *Lost* deja paso a un plantel altamente diverso en ejes como edad, género, origen, orientación sexual o racialización, entre otros.

Esta variación se antoja de interés para preguntarnos, ¿cómo se representa la organización del grupo en este obligado estado de naturaleza?, ¿cómo se desenvuelven los diferentes personajes?, ¿cuál es su impacto en la trama?, ¿qué temáticas se tocan? Y, especialmente, ¿qué tipo de sociedad surge?, ¿se permiten imaginar una sociedad virtuosa con rasgos utópicos o se repiten (o incluso acentúan) los sistemas de dominación presentes en las sociedades de origen?

Para ello, se parte del Análisis de Contenido Cualitativo desde un enfoque interseccional. El primero, como explican autores como Piñuel (2002) o Ruiz Olabuénaga (2012), permite explorar los mensajes explícitos y latentes presentes en la narración a través de un enfoque adaptable, flexible, próximo y singular. Por otro lado, la interseccionalidad es una herramienta que añade profundidad al análisis deteniéndonos en la representación de personajes a través de la interacción del sexo/género con otros ejes como son apariencia física, clase social, diversidad funcional, edad, identidad de género, origen, orientación sexual o racialización (Crenshaw, 1991; Collins, 2000). Su aplicación tiene el fin de abordar cómo se construyen los personajes teniendo en cuenta en todo momento que “las vidas de todas, no sólo aquellas que forman parte de las minorías, están construidas sobre la base de organizadores sociales y estructurales que jerarquizan nuestras experiencias” (Platero, 2012, p. 22).

Así, se realiza un análisis comparado tomando como unidades de análisis los 72 capítulos correspondientes a las tres primeras temporadas de *Lost*¹ y los 10 episodios de la primera –y hasta la fecha última– entrega de *Yellowjackets* a partir de las siguientes dimensiones: a) personal: construcción y agencia de personajes principales a través de una perspectiva interseccional; b) Temáticas: asuntos que se introducen a partir de estos personajes y c) ambiente: Organización social y su capacidad de imaginar sociedades de corte utópico/distópico.

¹ Sobre *Lost* se ha realizado previamente un análisis exhaustivo de la serie completa (Aguado-Peláez, 2016), pero este texto se centra fundamentalmente en la tres primeras temporadas por ser el arco narrativo más ligado a la supervivencia y, con ello, a esa vuelta a la naturaleza. Aun así, se harán referencias a otras entregas si se considera oportuno.

3. RESULTADOS.

A continuación, se pasa a exponer los principales resultados. Antes de continuar, hay que advertir que, a partir de aquí, se desvela gran parte de la trama de ambas producciones.

3.1. Lugares comunes, lugares siniestros.

En septiembre de 2004, el vuelo 815 de Oceanic Airlines, que realiza la ruta Sídney-Los Ángeles, sufre un accidente y termina en una isla escondida en algún punto del Pacífico sur. Decimos *escondida* porque, a lo largo de la trama de *Lost*, se va relevando que el islote es invisible para satélites y para cualquier otra tecnología convencional. Y, con ello, imperceptible para el equipo de rescate. De esta forma, un grupo de extraños se ve condenado a colaborar en la búsqueda de agua, alimentos y refugio.

Ocho años antes, en 1996, era el avión privado Flight 2525, en la ruta Nueva Jersey-Seattle, el que se estrellaba en un bosque perdido entre las Montañas Rocosas de Canadá. A bordo, se encontraba el equipo de fútbol femenino de un instituto de la ficticia Wiskayok, conocido como las *Yellowjackets*, que van a cambiar el jugar en una final nacional por una supervivencia que se alargará 19 meses. ¿La causa? Para comenzar, una de ellas decide boicotear la caja negra para prolongar la inusual y forzada excursión.

Si rastreamos la etimología de la palabra utopía, una de las acepciones que encontramos del griego son *ou* como *no* y *τόπος* como *lugar*. Es decir, utopía remitiría a un *no lugar*, que es exactamente donde se encuentran quienes sobreviven a los accidentes de avión de ambas producciones. La Isla y el Bosque son dos *no lugares* ajenos a la tecnología y al devenir del resto del globo donde poder reinventar cualquier organización social. Esta mirada tecnofóbica y casi neoludita se convierte en otro de los lugares comunes de estas creaciones, aunque desde premisas muy diferentes.

Por su parte, *Lost* lo hace desde una alegoría de la globalización mirando, en cierta forma, hacia el futuro y hacia fuera. Como buena hija del post 11S, la tecnología se convierte en control e incertidumbre siendo, a la vez, ineficacia protectora y amenaza destructora. Mientras tanto, *Yellowjackets* bebe del tecnototalitarismo creciente y lo hará, no sin cierta nostalgia noventera, desde el pasado y hacia lo doméstico. En este caso, nos lleva (regresa) a una adolescencia previa a la tiranía de internet, las redes sociales y el *big data*, mientras muestra en el presente una sociedad mediatizada que se recrea pornográficamente en el sufrimiento.

Si volvemos a la raíz de la palabra utopía, también podríamos interpretar ese *ou* como *bueno* y entonces pasaría a ser el *buen lugar*. No es difícil imaginar esta noción si pensamos que ambas están grabadas, principalmente, en localizaciones paradisiacas como son Oahu (Hawái) y Columbia Británica (Canadá). Sin embargo, los dos escenarios no tardan en enseñarnos su cara más siniestra, ese *unheimlich* que señalaba Freud (1919/1992). De la Isla de *Lost* tenemos el puzzle completo cargado de apariciones fantasmagóricas, cadáveres, deidades, estatua de un pie gigante, humo negro, nativos hostiles, osos polares, premoniciones, susurros o una reiterada secuencia numérica, entre otros muchos ingredientes inquietantes. Un lugar paradisiaco con infinitos recursos que, pese a todo, "tiene algo que no nos permite confiar en ella" (De la Torre, 2006, p. 50). Del bosque de *Yellowjackets* tan solo tenemos algunas piezas desconectadas, pero ya encontramos altares, cadáveres, gusanos, presagios, lobos, rituales, sacrificios, símbolos e, incluso, ilusiones de canibalismo.

Una recreación de un ambiente lúgubre que es, además, sin salida. Porque si en *Lost* presenciábamos cómo la Isla, dibujada como un gran panóptico, entorpecía los esfuerzos de escape una y otra vez, en *Yellowjackets* vemos cómo el Bosque hace lo propio, incluyendo hacer arder, sin motivo aparente, una avioneta con la que se intenta buscar ayuda. De esta forma, estos dos *no lugares* se convierten casi en personajes propios de la trama que podríamos encajar en arquetipos como el *camaleón* o, incluso, la *sombra*, si seguimos la clasificación del mitólogo Christopher Vogler (1992/2002). De ahí que utilicemos sus nombres con mayúscula porque son espacios fundamentales para el avance de la trama.

Ese engranaje de lo siniestro, de angustia y desesperanza se construye con elementos mágicos cercanos al género del terror –al fin y al cabo, ambas cuentan con un equipo más que experimentado en este género–, pero no solo. La propia construcción narrativa se piensa como un gran rompecabezas desordenado que sirve como engranaje de incertidumbre. Pues las dos series parten de una estructura dickensiana que vertebra en historias multilineales a través de los distintos personajes de un reparto coral y, sobre todo, multifocal. De esta forma, las incógnitas se van enredando a través de tres grandes arcos narrativos.

En primer lugar, la vida pre-*utopos* desvela los dolores y secretos de los personajes en su paso previo por la Isla y el Bosque. En el caso de *Lost*, los *flashbacks* se utilizan como técnica narrativa central durante las primeras temporadas donde conocemos que, entre el grupo superviviente, se encuentra un adicto a las drogas, una presa o un hombre en silla de ruedas que vuelve a caminar tras el accidente, por poner algún ejemplo. En el caso de *Yellowjackets*, la retrospectiva tiene una función similar y descubriremos de ellas infidelidades o rivalidades, así como abusos o trastornos mentales llevados en secreto que explicarán buena parte de las acciones del futuro.

En segundo lugar, la vida en el *utopos*. En *Lost*, durante buena parte de las temporadas, la estancia en la Isla es la línea cronológica central donde se muestran los esfuerzos por la supervivencia y la infructuosa búsqueda de una salida del islote; mientras que en *Yellowjackets* el Bosque sigue siendo un pasado narrado a través de *flashbacks*. Una y otra lo harán de forma fragmentada manteniendo la tensión narrativa que combina la sociedad improvisada a marchas forzadas con su pasado y futuro.

Por último, destacar el *myth arc* de la vida post-*utopos* donde se exhiben los pecados y redenciones derivados de las decisiones tomadas en la Isla y el Bosque. En *Lost*, el *cliffhanger* del cierre de la tercera temporada revelará que seis de los protagonistas logran salir de la Isla dejando a sus camaradas atrás. A partir de aquí, mediante *flashforwards*, se irán mostrando retazos de las decadentes vidas de los conocidos como *Oceanic 6*². Mientras que en *Yellowjackets*, la línea central de la narración se basa en la vivencia de cuatro de las protagonistas que, 25 años después del accidente, intentan regresar a una vida convencional. Eso sí, sin mucho éxito. Por un lado, porque su desgracia se convierte en un espectáculo mediático para especular sobre las acciones que realizaron tras el accidente. Por otro, porque están encadenadas, como lo habían hecho con anterioridad el grupo de *losties*, a adicciones, dolores y secretos derivados de las decisiones tomadas en el Bosque.

Esta desmembración temporal permite un doble juego. A nivel interno, logra construir paulatinamente a los personajes, desvelando sus debilidades y fortalezas, complejizar la trama y ahondar en el sentir ominoso. A nivel externo, fomentan la interacción de la audiencia a través de la creación de teorías que buscan resolver el puzle temporal. Y aquí nos lleva a un cierto sinsentido en el que dos series que en el relato se alejan de la conexión tecnológica, se atan a ella al otro lado de la pantalla.

A este respecto, *Lost* se imagina como un gigante transmedia mediante una narración reticular que se expande de forma canónica en foros, *magazines*, *podcast* y *webs* oficiales, así como novelas, videojuegos o juegos de realidad alternativa a través de los cuales llegaron a crear incluso su propia universidad. Una hipótesis que desembocó en uno de los grandes y más exitosos experimentos de *marketing* viral de inicios de siglo que supo aprovechar la creciente piratería a su favor. Y, con ello, *Lost* no se entiende sin el fandom *lostie*. Ese que escudriñó y teorizó la serie buscando montar el inmenso puzle narrativo, que señaló los infinitos guiños a la cultura de masas o los huevos de pascua, así como se convirtió en *prosumidor* de numeroso contenido sobre una experiencia que derivó en la primera gran búsqueda del tesoro a nivel global.

De esta forma, *Lost* pasará a ser uno de los salvavidas de la *network* ABC que luchaba por sobrevivir en un mundo fascinado por el cable. En un contexto diferente y 17 años después, *Yellowjackets* parece hacer lo propio con Showtime, dando oxígeno a un canal por suscripción en medio de un mundo de plataformas. Aún es pronto para

² Sobre *Lost* faltaría una técnica narrativa más que se utiliza durante la última temporada que, a través de *flashsideway*, muestra una línea paralela donde los personajes crean una vida en la que la Isla nunca existió.

saber cuál será el desarrollo de una historia que se espera dividida en cinco entregas, pero ya comienza a destacar la presencia de especulaciones sobre el futuro de las protagonistas en foros y redes sociales.

En definitiva, uno de los aciertos de ambas creaciones es impregnar la trama de una incertidumbre que también atraviesa sus contextos culturales, económicos, políticos, sociales y tecnológicos convirtiéndose en alegorías de los mismos. Dos épocas ominosas que encadenan una secuencia de crisis mundiales. La primera, interpela a una sociedad global golpeada por la falta de seguridad en medio de una contienda internacional contra el terrorismo, primero, y golpeada por la gran recesión, después. Como explican Fernando de Felipe e Iván Gómez (2011, p. 162):

Perdidos es una serie conectada a su tiempo de una manera realmente radical y excesiva, que utiliza todos los resortes de la narrativa conspiranoica a su favor, que hace de la traición, la desconfianza y la sospecha sus principales motores argumentales, que retuerce sus tramas hasta estrangular las propias leyes de la narración clásica y ponerlas contra las (super) cuerdas, y que se muestra siempre y en todo momento irredimible en lo que respecta a sus valores más crípticos e indescifrables.

La segunda, contrapone las vidas de un grupo de mujeres en la adolescencia y en su madurez, logrando que el *teen drama* hibride con otros géneros como el horror, el *psicodrama* o el *thriller*. Y, de paso, recrea cambios, deseos e inseguridades de las generaciones cuyas experiencias vitales están fuertemente atravesadas por la incertidumbre derivada de otras dos crisis encadenadas como son la Gran Recesión de 2008 y la pandemia mundial de 2020. Una apuesta que se muestra en la importancia de la construcción de identidades y que se verá reflejada en la propia elección del equipo creativo y de reparto.

3.2. Sobre cómo desuniversalizar al BBVAh.

Como comentamos, la Isla de *Lost* se convierte en una alegoría de la globalización de principios de siglo. Y lo hace introduciendo una pequeña sociedad multicultural a través de personajes procedentes de los cinco continentes dibujados desde diferentes ejes de identidad como edad, género, origen o racialización, entre otros. Sin embargo, la trama va a estar dominada por el conocido como sujeto político +normativo: ese BBVAh, del que nos habla Amaia Pérez Orozco (2014), que se dibuja desde el perfil de varón, blanco, burgués, adulto, heterosexual y con una funcionalidad normativa.

En este sentido, todo aquel que sale de la norma queda fuertemente estereotipado. Véase los personajes racializados y de procedencias no occidentales como Sayid Jarrah (Naveen Andrews), Eko (Adewale Akinnuoye-Agbaje) o Jin-Soo Kwon (Daniel Dae Kim), cuyas vidas quedan irremediabilmente ligadas a conceptos como machismo, misticismo o violencia; véase a un John Locke (Terry O'Quinn) hundido en la desesperación por una funcionalidad no normativa; véase cómo la mayoría de las protagonistas terminan alejadas –cuando no abiertamente fallidas– de la actividad y reducidas a la (obsesión por la) maternidad, el romance heterosexual o la necesidad de ser salvadas. La propia Evangeline Lilly, actriz que interpreta a Kate Austen, se quejaba de que: “*Perdidos* tenía potencial para ser bueno con los papeles femeninos. Y creo que lo ha perdido un poco” (Fernández, 2009).

De esta forma, lo que aparentemente se presenta como una sociedad *multi* –multicultural, multiétnica, multilingüística...– y *post* –*postcapacitista*, *postcolonialista*, *postmachista*, *postracista*...– termina siendo un refuerzo de los sistemas de dominación capacitistas, coloniales, machistas y racistas. Un listado que podríamos aumentar si atendemos a los silencios respecto a ejes como clase social o LGBATIQ+. Es decir, lejos de hibridaciones, lo que muestra este experimento es que la convivencia se asienta sobre la homogeneidad cultural, económica y social en base al paradigma dominante blanco, cristiano, masculino y occidental.

Esto es importante porque, pese a la multitud de temáticas que se tocan en la serie como adicciones, embarazos (no) deseados, discapacidades, eutanasia, infidelidad, relaciones familiares y de pareja, religiones,

terrorismo internacional, torturas o violencia machista se realizan siempre desde la subjetividad del sujeto político normativo (estadounidense). Algo que, lejos de ser exclusivo de esta producción, se repite en otras creaciones de esta primera década de siglo como *Battlestar Galactica* (Moore, 2004-2009), *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013), *Prison Break* (Scheuring, 2005-2009) o *The 100* (Rothenberg, 2014-2020), por citar algunas.

A priori, *Yellowjackets* parte de un universo mucho más reducido. Las supervivientes del accidente son básicamente un grupo de mujeres jóvenes, así como los dos hijos y el ayudante del entrenador. En este sentido, son un grupo bastante homogéneo y normativo en cuanto a capacidades, cuerpos, edad, identidad de género u origen. Si bien hay que decir que introducen un personaje gay, así como lesbianas y racializadas.

Pese a todo, el hecho de apostar por un grupo extenso de mujeres jóvenes en el centro de la trama –y de paso amputar una pierna al único varón adulto del grupo– permite estallar la división sexual del trabajo y en el Bosque las veremos realizar todo tipo de tareas como cazar, cocinar, cuidar, decorar, lavar, liderar, eviscerar, explorar, ordenar, recolectar, talar...

Además, el introducir personajes representados con profundidad traslada totalmente la forma de relatar las subjetividades, especialmente, en torno a los cuerpos de las mujeres y sus vulnerabilidades. Así veremos cuestionar la construcción social en torno a la virginidad, hablar del deseo femenino también en relaciones homosexoafectivas o poner el foco de la narración en el clímax de la mujer. A este respecto, es interesante detenerse en dos temáticas por su diferencia de trato respecto a *Lost*, como son el aborto y la menstruación.

Respecto al primero, una de las jóvenes descubre que está embarazada en el Bosque. Intenta ocultarlo –manchando su compresa con sangre de la caza– pero termina confesárselo a una de sus compañeras. Alguien que se ofrecerá a ayudarla a improvisar un aborto inseguro. La dureza y las vulnerabilidades que se desprenden de la escena, detenida no por dudas morales sino por el propio miedo a perder la vida, introduce una visión sobre el cuerpo de las mujeres pocas veces mostradas en ficción. De hecho, es significativamente divergente al trato en una Isla donde las mujeres que se quedan embarazadas en ella están condenadas a morir. Un hecho que no evitará que se aferren a su maternidad. Sobre la segunda, la regla es una de las grandes temáticas femeninas ignoradas en *Lost* y en gran parte de los seriales de supervivencia, aunque cuenten con mujeres en primera línea de trama –*The 100* (Rothenberg, 2014-2020), *The Walking Dead* (Darabont, 2010-presente), *Revolution* (Kripke, 2012-2014)...–. Sin embargo, *Yellowjackets* la introduce en el centro y veremos a las protagonistas hacer alusión a la sincronización del ciclo o bromas sobre el periodo, así como la necesidad de crear y lavar improvisadas compresas de tela, mostrar los calambres y dolores o, incluso, la propia sangre.

Por otro lado, el disloque temporal permite trasladar a algunas de las protagonistas a un momento vital adulto representadas por actrices en la cuarentena como Christina Ricci (42 años), Juliette Lewis (48), Melanie Lynskey (44) o Tawny Cypress (45). Y, con ello, un perfil femenino no tan usual en ficción que expone cuerpos que comienzan a alejarse de la normatividad juvenil. Con ellas, se enmarañan las decisiones tomadas antes y después del Bosque, llevándolas por diferentes caminos vitales tanto profesionales –enfermera geriátrica, bala perdida, ama de casa, política, respectivamente–, como familiares –solteras y casadas, madres o no–, así como diferentes formas de luchar contra el trauma como adicciones, adulterio, ambición, autosabotaje, estigma de *mala madre*, frustraciones ligadas al espacio privado... Una fotografía que se aleja de estereotipos y roles tradicionales femeninos dibujando a protagonistas complejas que se alejan de esencialismos que permiten a estas mujeres ser ambiciosas, competitivas, crueles –incluso sádicas–, inseguras o manipuladoras o ser capaces de chantajear, espiar, mentir, secuestrar o, incluso, asesinar cuando lo consideran necesario.

En definitiva, aunque *Lost* hace una aparente apuesta por la diversidad en un reparto coral que dibuja una sociedad *post-*, la trama termina siendo totalmente dominada por el protagonista hegemónico que clava el bbvah. El resto, queda como un pastiche que entremezcla estereotipos y roles trillados en ficción en cuanto a ejes como diversidad funcional, género o racialización. Sin embargo, desde una aparentemente mayor homogeneidad, la feminización del reparto coral de *Yellowjackets* permite transformar las subjetividades y, con ello, las temáticas a

tratar colocando el cuerpo y las vulnerabilidades en el centro de la trama. Entonces, ¿cómo influye este bosquejo en la construcción de una sociedad en estos *no lugares*?

3.3. La Isla y el Bosque como antiutopías.

Hasta aquí, hemos hablado del carácter de *no lugar* ominoso de ambos escenarios sin salida. Sin embargo, la Isla y el Bosque también tienen un lado cautivador que toca, especialmente, a las dos personas cuyas tramas están marcadas por la diversidad funcional y que se ven envueltas en una seducción mística. En *Lost*, John Locke recupera la movilidad de las piernas tras el accidente y se convierte en el cazador que siempre quiso ser, algo que lo lleva a obsesionarse con la protección de la Isla. Mientras que en *Yellowjackets*, Lottie Matthews (Courtney Eaton), tras quedarse sin medicación para tratar su trastorno mental, abrazará sus visiones como premoniciones y ocupa el papel de lideresa de un aparente culto al Bosque.

Ambos personajes ven en estos *no lugares* la posibilidad de crear algo diferente, casi mágico. Una idea que no es nueva, al menos, en *Lost*. Si nos detenemos en la genealogía de la Isla, fueron varios los grupos que aspiraban a construir en ella una sociedad mejor. Ejemplo de ello, la Iniciativa Dharma que se dibuja como una comunidad con principios del socialismo utópico basada en un sistema comunal dedicado a la investigación. O los catalogados como *Los Otros* que se obsesionan por ser una comunidad totalmente aislada que rechaza la ciencia y se centra en el misticismo religioso adorando a una deidad isleña. Aunque aparentemente sean dos paradigmas contrarios ambos van a correr la misma suerte: hundirse paulatinamente en el autoritarismo y terminar en un baño de sangre.

En el caso del grupo superviviente, que se ve obligado a improvisar una estructura de organización social y de toma de decisiones, no se plantea en ningún momento la recreación de una sociedad virtuosa. Desde el inicio se pone de manifiesto la necesidad de un liderazgo fuerte que sea capaz de garantizar la supervivencia. Y, para ello, el grupo se vuelca en el heroico y carismático cirujano que supo reaccionar durante los minutos posteriores del accidente de avión. Jack Shepard (Matthew Fox), bosquejado desde la normatividad absoluta, se verá empujado a tomar el mando que se resume en el ya mítico "si no podemos vivir juntos, moriremos solos" (episodio 105, *White Rabbit*), que muestra su tendencia a pensar en la ética y en el bienestar de la colectividad.

De esta forma, Jack se convierte en el primer adalid del grupo en un sistema autocrático donde, rodeado de un reducido grupo de confianza con quien comparte la información y la deliberación, controla tanto la toma de decisiones como el monopolio de la violencia —que se traduce en mandar torturar o en la posesión de las armas—. Aunque cuenta con el apoyo de una mayoría que se dibuja como ajena al poder, su mandato estará continuamente cuestionado, entre otros, por Locke, que se dibuja como su antítesis en cuanto a líder militar y hombre de fe. Esta estructura se justifica durante la trama en base a cinco grandes premisas: 1) tomar decisiones de forma eficaz y rápida; 2) no entrar en debates infructíferos con individuos que, en gran parte, desconocen la fotografía general del conflicto; 3) no hacer cundir el pánico o doblegar la esperanza; 4) no filtrar información delicada a terceros que pueda aumentar la vulnerabilidad de la comunidad; 5) el resto del grupo se desentiende por ineptitud, indiferencia o miedo.

En definitiva, ni la democracia ni mucho menos un modelo asambleario son eficaces de cara a garantizar la supervivencia. Una premisa muy presente en el contexto político surgido durante la llamada Guerra contra el Terror encabezada por la Administración Bush que abre la puerta a invasiones como la de Afganistán o Irak, a leyes como la *Patriot Act* o a la creación de Guantánamo. Todas ellas medidas donde los derechos y libertades se ven mermados ante la obsesión por la seguridad.

Por su parte, *Yellowjackets* nos presenta a Jackie Taylor (Ella Purnell) como la gran lideresa dentro y fuera del equipo de fútbol en la vida pre-*utopos*. Jackie encarna a la perfección el cliché de reina del baile: una adolescente atractiva, carismática, popular, con un novio acorde a su estatus social en el instituto. Sin embargo, todo cambia al llegar al Bosque. Al contrario de Jack que antepone la seguridad del grupo a la suya propia durante el accidente,

Jackie inhibe a su mejor amiga de ayudar a otra de las compañeras atrapadas en el avión. A partir de aquí, su legitimidad de voz se verá mermada y se acentuarán sus ineptitudes a la hora de colaborar en grupo.

Descabezado el liderazgo, las *Yellowjackets* apuestan por una toma de decisiones más horizontal—incluido el voto—aunque con liderazgos sectoriales—la exploración, el misticismo, el ocio—. Algo que se traduce en un reparto de tareas colaborativo basado en las competencias individuales y que pone de manifiesto la interdependencia como fortaleza. Sin embargo, y aunque la apuesta es mucho más equitativa que en *Lost*, las protagonistas no solo no llegan a reinventar fórmulas alternativas de poder, sino que terminan abrazando la dominación que da la fuerza del grupo. Y veremos a las jóvenes desde realizar un intento de violación a, tras una discusión prototípica adolescente, apartar y dejar morir a una de sus compañeras que va a acabar encarnando ese *vivir juntos, morir solos*. Por no hablar de que, durante toda la trama, pesa sobre ellas la sombra del canibalismo.

De esta forma, *Yellowjackets* también es hija de una época de incertidumbre marcada por los rastros de la Gran Recesión de 2008 y de la irrupción de la pandemia sanitaria de 2020. Y, con ello y como diría Carolina Meloni González (2022), hija de una epocalidad ominosa donde transitamos por lógicas que no permiten pensar en un proyecto de futuro colectivo y utópico como son: una parálisis melancólica individual y grupal; un desajuste temporal que nos lleva a un tiempo desquebrajado; una epidemia de soledad y atrofia emocional; un creciente tecnototalitarismo que nos hiperconecta e hipersepara a la vez, en un contexto cada vez más jerárquico. Algo que se encarna en subjetividades anestesiadas, aisladas y atravesadas por el miedo y la inseguridad.

En definitiva, ambas producciones se recrean en escenarios marcados por la incertidumbre y el miedo. Si en *Lost* la potencialidad y los errores de la organización social se basaban en la exaltación del individualismo, en *Yellowjackets* vendrán de la exaltación del grupo. De esta forma, tomando la categorización del escritor de ciencia ficción Kim Stanley Robinson (2018), la Isla y el Bosque no serían tanto distopías —que harían referencia a una *no* utopía, es decir, el orden político irá a peor— como antiutopías. O, en otras palabras, la negación de la posibilidad de la construcción de una sociedad virtuosa subrayando la idea de que cualquier esfuerzo por el cambio terminará, de forma intencionada o impremeditada, en un error mayor. La Isla y el Bosque son los últimos *no lugares*, pero ni siquiera allí somos capaces de imaginar mundos con otras narrativas y subjetividades (al menos, más allá de lo aparente).

4. CONCLUSIONES: NUEVAS VOCES PARA VIEJAS ESTRUCTURAS.

Es dos contextos de incertidumbre diferenciados, *Lost* y *Yellowjackets* nos ofrecen dos tramas marcadas por la supervivencia. Dos producciones que se hablan en cuanto a argumento y narración, pero que difieren en quiénes son esos sujetos que luchan por sobrevivir.

El primero de los apartados de los resultados nos lleva a los puntos en común de la narrativa. Dos tramas que comparten historias en torno a un accidente de avión como excusa para aterrizar forzosamente en un no-lugar que parece jugar en un primer momento con la idea de utopía para ir convirtiéndose en un espacio siniestro, hostil y sin salida, que juega un papel casi protagónico. También se asimilan en una mirada tecnofóbica que se combina con la complicidad transmediática fuera de la pantalla, o en la construcción narrativa desordenada que busca reforzar la incertidumbre, a la vez que nos ofrece pinceladas pasadas y futuras de las personas que componen el grupo.

Es en el segundo punto donde aparecen importantes diferencias, pues cambian los personajes que encarnan esa supervivencia. *Lost* nos ofrece una aparente multiculturalidad de un mundo global que se agota con la supremacía del sujeto político (y televisivo) normativo, que deviene en la estereotipación de los márgenes. Por el contrario, y como ya se ha destacado, *Yellowjackets* opta por un elenco mayoritariamente femenino, en el que la complejidad y la diversidad son características de sus protagonistas, con presencias (en menor medida), habilidades y actitudes heterogéneas. Además, la representación apuesta por la vulnerabilidad de los cuerpos,

dando espacio a la menstruación, al orgasmo femenino o a las dificultades (y oportunidades) de vivir en el Bosque para personas mutiladas o neurodivergentes. En resumen, las subjetividades que nos narran la historia cambian: de la multiculturalidad aparente a la diversidad incorporada, de cuerpos sin marca a cuerpos marcados, como nos dicen Silvia López y Lucas Platero (2019).

La tercera de las cuestiones nos remite a la Isla y al Bosque como escenario para examinar la organización política y social y el modelo de toma de decisiones por el que opta el grupo. En *Lost* se elige un liderazgo carismático propio de una autocracia (con tintes de oligarquía). *Yellowjackets* nos ofrece una ruptura respecto a este patrón, con una toma de decisiones más horizontal e igualitaria y una ruptura con la división sexual del trabajo. Al menos, a priori. Porque al final las lógicas de dominación se imponen y se acaba boicoteando la propia idea de justicia social que es inherente normativamente a la noción de democracia. Por lo tanto, ambas optan por distintas vías para mostrarnos que, en tiempos de supervivencia, los principios democráticos se pueden poner en jaque.

Si recuperamos la pregunta de qué pasa cuando son los supuestos discutidos quienes imaginan las historias, podemos afirmar que se alteran los cuerpos protagonistas y, con ello, las formas de narrar las temáticas. Sin embargo, en este caso no se ha alterado el imaginario simbólico que nos invita a quedarnos en la parálisis y en el *sálvese quien pueda* tan funcional para un orden social institucionalizado como es el capitalismo (Fraser y Jaeggi, 2018/2019). El punitivismo, la dominación y la competencia se normalizan como herramientas para la supervivencia.

La capacidad de la cultura de masas y de las series de televisión, en particular, para crear imaginarios colectivos es incuestionable. Por lo tanto, tienen mucho que decir en la forma en la que resolvemos nuestros miedos y ansiedades individuales y sociales. En este sentido, pueden ser una oportunidad para ayudarnos a concebir salidas emancipadoras o, por su contrario, reforzar las huidas hacia adelante reaccionarias. En este contexto de auge distópico, será interesante saber por qué vías optan las protagonistas de *Yellowjackets* en las siguientes temporadas y de otras producciones nacidas al calor del momento.

REFERENCIAS.

- Abrams, J. J.; Lieber, Jeffrey y Lindelof, Damon (Creadores) (2004-2010). *Lost* [Serie de televisión]. Estados Unidos: ABC.
- Aguado-Peláez, Delicia (2016). *Cuando el miedo invade la ficción. Análisis de la ficción. Análisis de Perdidos (Lost, ABC, 2004-2010) y de otros Quality Drama de la era Post 11S*. Leioa: UPV/EHU.
- Aguado-Peláez, Delicia y Martínez-García, Patricia (2021). *Series de la resistencia. Diversidad en la televisión frente al trumpismo*. Sevilla: Readuck.
- Butler, Octavia (2020). *Hija de sangre y otros relatos* (Trad. A. Hidalgo). Bilbao: Consonni. (Obras originales publicadas entre 1984 y 2005).
- Collins, Patricia Hill (2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and The Politics of Empowerment*. Nueva York: Routledge.
- Crenshaw, Kimberlé (1991). Mapping the margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Darabont, Frank (Creador) (2010-). *The Walking Dead* [Serie de television]. Estados Unidos: AMC.
- Defoe, Daniel (2018). *Robinson Crusoe* (Trad. J. Cortázar). Barcelona: Penguin Random House. (Obra original publicada en 1719).
- De Felipe, Fernando y Gómez, Iván (2011). *Ficciones colaterales. Las huellas del 11 S en las series 'made in USA'*. Barcelona: UOCpress.
- De la Torre, Toni (2006). *Descifrando el misterio de Perdidos*. Barcelona: Ara Llibres.
- Fernández, Eduardo (12 de diciembre de 2009). Kate y Sawyer, dos iconos sexuales en Hawai. *El Mundo*.
- Fraser, Nancy y Jaeggi, Rahel (2019). *Capitalismo. Una conversación desde la Teoría Crítica* (Trad. R. Filella). Barcelona: Ediciones Morata. (Obra original publicada en 2018).
- Freud, Sigmund (1992). *Obras completas. Vol. 17. De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)* (Trad. J. L. Etcheverry, pp. 217-251). Buenos Aires: Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1919).
- Gilligan, Vince (Creador) (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de television]. Estados Unidos: ABC.
- Golding, William (2014). *El señor de las moscas* (Trad. C. Vergara). Barcelona: Libros del Zorro Rojo. (Obra original publicada en 1954).
- Kripke, Eric (Creador) (2012-2014). *Revolution* [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.
- Le Guin, Ursula K. (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (Trad. M. Schifino). Madrid: Círculo de Tiza. (Obra original publicada en 2004).
- Lyle, Ashley y Nickerson, Bart (Creadoras) (2021-). *Yellowjackets* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- López, Silvia y Platero, R. Lucas (2019). *Cuerpos que cuentan y políticas públicas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Martínez Mesa, Francisco (2021). Dilemas y puntos ciegos en el discurso distópico actual: aproximación a una nueva tipología del género. *Distopía y sociedad. Revista de Estudios Culturales*, 1, 1-38.

- Meloni González, Carolina (marzo, 2022). *Revolución. El sueño infinito imposible*. Conferencia impartida en el La Utopía Radical, micropolíticas del malestar y la insurrección, Madrid. Curso organizado por Nociones Comunes de Traficantes de Sueños.
- Moore, Ronald D. (Creador) (2004-2009). *Battlestar Galactica* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Sci-Fi.
- Pérez Orozco, Amaia (2012). Crisis multidimensional y sostenibilidad de la vida. *Investigaciones feministas*, 2, 29-53.
- Pérez Orozco, Amaia (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Piñuel, José Luis (2002). Epistemología, metodología y técnicas de análisis de contenido. *Estudios de sociolingüística*, 3(1), 1-42.
- Platero, Raquel Lucas (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Robinson, Kim Stanley (11 de febrero de 2018). *Dystopias Now. Commune*.
- Rothenberg, Jason (Creador) (2014-2020). *The Hundred* [Serie de televisión]. Estados Unidos: The CW.
- Ruiz Olabuenaga, José Ignacio (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Scheuring, Paul (Creador) (2005-2009). *Prison Break* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Verna, Anna María (2019). *Feminismo y utopía. Travesías literarias de liberación* (Trad. I. Paimó). Madrid: Enclave de libros. (Obra original publicada en 2009).
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas* (Trad. J. Conde). Teià (Barcelona): Robinbook. (Obra original publicada en 1992).