

Artículo / Article

# Joker y Oxygène, el miedo distópico como motor conservador<sup>1</sup>.

*Joker y Oxygène, dystopian fear as a conservative motor.*

Lucía Hellín Nistal

Universidad Autónoma de Madrid

[lucia.hellinnistal@gmail.com](mailto:lucia.hellinnistal@gmail.com)

Recibido: 21/02/2022 / Aceptado: 23/03/2022



## Resumen.

Las producciones artísticas y culturales distópicas están íntimamente unidas al contexto en el que son creadas y leídas, ya que el universo que contienen se construye sobre la hipérbole de elementos de la sociedad donde surgen y buscan ser una advertencia para los receptores que las recogen. Desde esta óptica analizaremos dos producciones cinematográficas de nuestra época de capitalismo neoliberal, *Joker* (2019) de Todd Philips y *Oxygène* (2021) de Alexandre Aja, elaboradas antes y después del estallido de la pandemia de COVID. Incidiremos en nuestro estudio en los mecanismos ideológicos y en los elementos utópicos según la concepción de Fredric Jameson que provocan un impulso conservador.

## Palabras clave.

*Joker*; *Oxygène*; Distopía; Utopía; Pandemia.

## Abstract.

Dystopian artistic and cultural productions are closely related to the context in which they are created and read, since the universe they contain is built on the hyperbole of elements of the society where they arise and seek to be a warning to the recipients who receive them. From this perspective, we will analyze two film productions from our time of neoliberal capitalism, *Joker* (2019) by Todd Philips and *Oxygène* (2021) by Alexandre Aja, made before and after the outbreak of the COVID pandemic. We will focus in our study on the ideological mechanisms and utopian elements according to Fredric Jameson's conception that cause a conservative impulse.

## Keywords.

*Joker*; *Oxygène*; Dystopia; Utopia; Pandemic.

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Hellín Nistal, Lucía (2022). *Joker y Oxygène, el miedo distópico como motor conservador.*

*Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 2, 49-61.

<sup>1</sup> La presente investigación se enmarca dentro del proyecto "Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso". (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00).

## INTRODUCCIÓN:

El concepto “distopía” es profundamente amplio y ha sido explicado por distintos autores de muy diversas formas. Es por lo tanto necesario explicitar las premisas desde las que trabajaremos. En primer lugar, tomemos la definición de Claeys para la literatura distópica que extenderemos a otros productos culturales:

Literary dystopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action. Privileged groups may benefit from this. Others may escape it, either to a condition of previous (preferable) normality or to something better (Claeys, 2017, p. 290).

Otra definición que nos puede ayudar a completar la anterior y ver otras aristas del concepto es la que da Martorell, en este caso restringida a la ciencia ficción:

Llamamos distopía al género político de la ciencia ficción que describe con detalle e intención crítica la estructura de sociedades imaginarias del porvenir peores que, y nacidas de, aquella en la que viven los lectores o espectadores. Es así, pues, que el relato sobre el mañana fatídico será distópico si transcurre en una sociedad ficticia infame, casi siempre avanzada. Además, deberá retratarla en pleno funcionamiento y cartografiarla como si de una totalidad se tratara, poniendo especial esmero en los dispositivos políticos y tecnológicos del poder (Martorell, 2021, p. 58).

Nos servirán estas definiciones de base, siempre teniendo en cuenta que se trata de valoraciones históricas y mudables y que “abundan las hibridaciones” (Martorell, 2021, p. 59). Apostaremos aquí por entender lo distópico como una herramienta analítica que nos permite caracterizar una obra o algunos de sus elementos como distópicos, huyendo de una categorización inflexible. Así, una serie de constantes serán la guía para poder estudiar una producción cultural como distópica o con elementos distópicos: la ubicación del relato en el futuro, un mundo representado entendido como peor que aquel del contexto de producción, pero relacionado con el mismo en forma tendencial y, por último, un poso de advertencia.

Si las distopías parten del presente y se construyen a partir de problemáticas contemporáneas a su producción, podemos afirmar que son permeables a su contexto histórico, social y cultural. Una interrelación que no se restringe al momento de la producción, sino también al momento de la difusión y de la recepción. Así, una misma película distópica será leída de distinta forma antes o después de un “gran acontecimiento”, un suceso con repercusiones sociales. No nos referimos a las diferentes lecturas que cada espectador individual hará en función de su experiencia<sup>2</sup>, sino a una perspectiva generalizable que parte de un hecho compartido, como puede ser una guerra, una crisis o la pandemia de COVID, que supone una base compartida de lectura, aunque esta luego se diversifique.

De esta manera, el análisis de productos culturales que se pueden enmarcar dentro del concepto de distopía nos permite reflexionar en torno a la sociedad en la que se producen y se reciben estos productos. En este sentido, afirma Sánchez Usanos que “puede tener sentido buscar [...] en los productos culturales, en definitiva, elementos que permitan reconstruir el imaginario político o existencial de determinado momento histórico, concretamente el nuestro” (Sánchez Usanos, 2020, p. 38). Así, el estudio de dichos productos culturales nos permite acceder al análisis ideológico, buscando los elementos que las distopías esconden bajo la superficie en un ejercicio de desmitificación marxista. Sin embargo, si seguimos a Fredric Jameson, todo análisis marxista de la cultura:

can no longer be content with its demystifying vocation to unmask and to demonstrate the ways in which a cultural artifact fulfills a specific ideological mission, in legitimating a given power structure, in perpetuating and reproducing the latter, and in generating specific forms of false

<sup>2</sup> A esta idea atiende el concepto de *poliacrosis*: el fenómeno hermenéutico causado por el hecho de que “la pluralidad de receptores (oyentes, lectores) del discurso y de la obra literaria implica una pluralidad de interpretaciones” (Albaladejo, 2014, p. 608).

consciousness (or ideology in the narrower sense). It [...] must also seek, through and beyond this demonstration of the instrumental function of a given cultural object, to project its simultaneously Utopian power as the symbolic affirmation of a specific historical and class form of collective unity. This is a unified perspective and not the juxtaposition of two options or analytic alternatives: neither is satisfying in itself (Jameson, 1981, p. 291).

Según el teórico marxista, toda conciencia de clase, incluida la de la clase dominante, es utópica en su naturaleza (Jameson, 1981), y así: “the works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about to be so manipulated” (Jameson, 1979, p. 14). El ejercicio de buscar este elemento utópico se vuelve especialmente interesante en el estudio de distopías, habitualmente conceptualizadas como el negativo de las utopías, pero que no carecen de un impulso utópico. Un impulso que, en un contexto de relativo “cierre ideológico en torno al capitalismo”, daría lugar a lo que Rey llama “anti-utopías utópicas”:

paradójicamente, se recubriría con un cierto halo de anti-utopismo o, más correctamente, de una utopía que lleva como bandera el “realismo” y el “pragmatismo” que [...] supone uno de los principales rasgos de los planteamientos anti-utópicos (Rey, 2022, p. 271).

En este sentido, Žižek habla del “núcleo utópico de la economía neoliberal”, de donde surge la operación ideológica que trata de “imponer una narrativa que echará la culpa del colapso no al sistema capitalista global como tal, sino a desviaciones secundarias y contingentes” (Žižek, 2009/2011, p. 25). De esta manera, se hace posible seguir soñando con la –imposible– utopía que el capitalismo nos ofrece cuando por fin se lleve a cabo una “puesta en práctica todavía más radical de sus doctrinas” (Žižek, 2009/2011, p. 25), o que se disfraza de “realismo pragmático” (Žižek, 2009/2011, p. 90) en su versión más reformista. Utopía que, en este caso, lejos de desvelar y movilizar, oculta las contradicciones esenciales del sistema, y resulta profundamente desmovilizadora.

No queremos perder de vista la conexión entre lo distópico y lo utópico, que va más allá del impulso mencionado. Martorell habla de la frontera porosa y el contagio habitual que existe entre ambos campos y aporta una descripción que permite ver su principal punto de contacto: “la distopía arquetípica está escrita desde el punto de vista de los disidentes que habitan la sociedad supuestamente ideal del futuro, la utopía desde el punto de vista de los integrados” (Martorell, 2021, p. 60). Así, es la óptica del fenómeno la que sitúa a los productos culturales en una u otra trinchera, pudiendo ser mixta y mutable a lo largo del tiempo en cuanto conceptos determinados por el periodo histórico (Martorell, 2021, p. 64).

Desde estas coordenadas nos proponemos poner en diálogo dos películas, una anterior y otra posterior al comienzo de la pandemia de la COVID, para tratar de indagar en la lectura de la distopía que suponen ambas producciones surgidas en dos momentos de nuestra sociedad capitalista neoliberal más reciente. Un ejercicio que, además, nos ayudará a repensar los límites y alguna característica del propio concepto de distopía y su función social.

## 1. JOKER: EL MIEDO A LA REVUELTA.

La primera película es la multipremiada *Joker*, de Todd Phillips, estrenada en el Festival de Venecia en agosto de 2019. Aparece en un contexto marcado por cierta tensión social expresada, entre otros fenómenos, en la movilización de los Chalecos Amarillos en Francia y, poco después, en el estallido chileno. Dos ejemplos de un espíritu de coyuntura en el que los trabajadores, la juventud y los desheredados llevan el malestar sostenido frente a las políticas neoliberales y la crisis de 2008 hasta un desafío directo al régimen y al sistema.

La película que nos ocupa es una relectura del mito de Joker que apuesta por poner el foco *desde* el personaje en lugar del acercamiento tradicional que se sitúa desde fuera enfocando *hacia* él. El protagonista es Arthur, un joven con desequilibrios mentales condenado a la precariedad y al escarnio que va desde palizas y desprecio hasta el

despido. A través de su historia se nos muestran las miserias de una sociedad capitalista que, por una parte, no es capaz de gestionar una ciudad como Gotham, con la basura amontonada por una huelga y ratas paseando por las calles, y, por otra, deja fuera del sistema a aquellos que no son válidos para extraer beneficios, como Arthur. La escalada de infortunios y vejaciones (difícilmente justificables incluso dentro de la propia trama) provoca la respuesta de Arthur, convirtiéndolo en el Joker: el estallido violento, el asesinato a sangre fría. Violencia en primera persona y extendida en forma de revuelta, esta vez no en forma de alegoría, como en otras películas contemporáneas como *Parasitos* (Bong, 2019), sino una revuelta en toda regla que toma las calles e incendia la ciudad.

Cabe preguntarnos si se trata de una distopía, o cuándo comienza esta. Si bien es cierto que si seguimos alguna de las definiciones clásicas no podemos clasificarla como tal, sí encontramos elementos distópicos en la misma, que nos sirven para profundizar el análisis. Además, acudiendo al origen de la palabra distopía podemos encontrar una buena descripción de Gotham:

Most of what we associate with ‘dystopia’ is thus a modern phenomenon, wedded to secular pessimism. The word is derived from two Greek words, *dus* and *topos*, meaning a diseased, bad, faulty, or unfavourable place. It first probably appeared in the mid-eighteenth century, but was not widely used until the twentieth (Claeys, 2017, p. 4).

Y si vamos a la descripción del adjetivo distópico encontraremos un término útil para definir el final del filme: “The adjective dystopian implies fearful futures where chaos and ruin prevail” (Claeys, 2017, p. 5).

En cualquier caso, incurriríamos en un desvío epistemológico con consecuencias ideológicas si catalogáramos esta película como totalmente distópica. La situación representada al comienzo de tensión social, violencia en las calles y las instituciones contra los desposeídos no es ninguna distopía, es la realidad capitalista actual. Sin embargo, la revuelta final sí puede ser entendida como la representación de una realidad distópica. Este final, situado en un futuro posible, casi inmediato, con la ciudad ardiendo e individuos enmascarados que han pasado a ser la masa dirigida por un demente tomando la ciudad empieza a parecerse más a *Mad Max* (Miller, 1979).

Comenzando con el protagonista, a pesar de ser el perpetrador de esta violencia final es innegable que la película nos lleva a empatizar con él, víctima de violencia injusta, con el que hemos sufrido hasta el punto de ser capaces de comprender su estallido, incluso celebrarlo. Sin embargo, y aquí introducimos un primer elemento ideológico de la película, nunca se explica su situación más que por una suerte de maldad innata. Recordemos que a menudo los que perpetran esa violencia contra él son de su misma clase. Sin ir más lejos, la paliza al comienzo del metraje es llevada a cabo por jóvenes humildes, del barrio. Tampoco se explica la situación de caos que se desarrolla en la ciudad. “Hay tensión, la gente lo está pasando mal”, afirma en una de las entrevistas con Arthur la psicóloga. Pero el filme en ningún momento apunta al origen de la situación que queda totalmente deshistorizada, y por tanto deja la solución fuera de lo imaginable. La única respuesta que cabe en este escenario pasa por atajar esa violencia, no por resolver las condiciones que la han producido, puesto que estas quedan prácticamente ocultas. En todo caso, señalan a individuos aislados, el millonario candidato a la alcaldía de Gotham Thomas Wayne o el presentador Murray Franklin. Sin embargo, y esto es importante, estos personajes no son señalados por su posición estructural, sino por su falta de empatía. De manera que si se trata de personajes tipo que representan a todo un grupo social, parece que este sería más bien el de “ricos insolentes” que el de explotadores. De nuevo la solución que se nos plantea no pasa por acabar con la desigualdad y mejorar las condiciones materiales de “los Arthur Fleck”, sino por ser más empático con ellos. El propio director apunta en esta dirección en algunas entrevistas: “There is a loss of empathy in the world that we all feel nowadays [...] Everything else was built on that” (Hayes, 2020).

Otro de los elementos más elocuentes de la película es la forma en la que queda representada la masa, como una suerte de entidad informe constituida por enmascarados, sin rostro ni posibilidad de identificación, que se dejan llevar por la violencia. Es la suya una violencia indiscriminada, irracional, destructiva, estéticamente distópica, si se nos permite la expresión, y sin mayor objetivo aparente que la misma venganza. “Kill the rich. A new

Movement?” aparece en portada del periódico: matar a los ricos como motor de los disturbios y manifestaciones que dicen ser contra la élite, contra el sistema, pero que carecen de demandas, objetivo y explicación. Solo odio acumulado que estalla detrás del crimen violento, el asesinato de los tres trabajadores de la empresa de Wayne –los cuales, por cierto, van en metro y no parecen pertenecer precisamente a esa clase de “los ricos”–, perpetrado por el que ya empieza a ser el Joker y que hace las veces de catalizador. Se trata, entonces, de un movimiento informe, empujado por una rabia no explicada y sin objetivo, que resulta más fácil de temer que de apoyar.

Si queda alguna duda sobre el carácter apolítico de la revuelta, el propio Arthur, que la ha inspirado inexplicablemente con el asesinato de unos asalariados anónimos en el metro, deja claro que ni quiere ser el líder de nada ni construye su comportamiento sobre idea alguna. Afirma directamente en su entrevista con Murray: “No creo en nada. No me va la política”. En palabras de Žižek, Joker sería “a new tribal leader with no political program, just an explosion of negativity” (Žižek, 2019). La revuelta que desencadena desde esa explosión de negatividad y que carece de programa resulta, desde nuestro punto de vista, un acto estético pero nunca político. El personaje del Joker confirma esta apreciación cuando exclama, mientras mira embelesado por la ventana del coche de policía cómo la violencia se ha apoderado de Gotham “¿No es precioso?”, despolitizando de nuevo la disidencia. Un ejercicio que Martorell identifica con el que tiene lugar en las distopías contrarrevolucionarias actuales: “Si en la etapa de bonanza socialista las distopías contrarrevolucionarias comparaban a los insurgentes con personas cuyas acciones violentas obedecían a principios doctrinales erróneos, en tiempos recientes los comparan con parias sin ideales movidos por el goce sádico” (Martorell, 2021, p. 125). Motor que nos puede recordar también al de otras producciones cinematográficas como *Nuevo Orden* (Franco, 2020) o la ya citada *Parásitos* (Bong, 2019).

Sin embargo, esta representación de la tensión y la movilización social, e incluso esta estetización de la violencia contra los ricos ha llevado a muchos a celebrar la película como antisistema. Algunos la han aplaudido como anticapitalista desde la izquierda, pero otros han visto en la propuesta una proclama *antiestablishment* desde la derecha, una suerte de reivindicación de la “white trash” abandonada por las élites:

Habilitó, en un sentido amplio, dos lecturas polares: ¿se trata de una crítica progresista, al capitalismo y sus iniquidades o, más bien, de una reacción típica de los hombres blancos pobres enojados que terminan apoyando a la extrema derecha y por eso su mensaje debería ser rechazado? (Stefanoni, 2021, p. 13).

La ambigüedad con la que se presenta el carácter de la revuelta, lo desdibujado del señalamiento a los ricos y la construcción contradictoria del personaje que desencadena y personifica el estallido son las que abren la puerta a interpretaciones tan diferentes. Žižek, por ejemplo, ve en la película un cuestionamiento del orden existente e incluso una movilización de los espectadores a llenar el hueco que esta deja con su propia acción política:

When a movement questions the fundamentals of the existing order, its very foundations, it is almost impossible to get just peaceful protests without violent excesses. The elegance of Joker resides in how the move from self-destructive drive to a ‘new desire’ for an emancipatory political project is absent from the film’s storyline: we, the spectators, are solicited to fill in this absence (Žižek, 2019).

Uetricht, sin llegar tan lejos, observa una crítica profunda a las políticas de austeridad impuestas: “a fairly straightforward condemnation of American austerity: how it leaves the vulnerable to suffer without the resources they need, and the horrific consequences for the rest of society that can result” (Uetricht, 2019). Si bien no completa esta lectura con ningún llamado a la acción política por parte de los espectadores, más allá de un voto a Bernie Sanders. Según él, la película está por tanto aludiendo a los vulnerables, que para Žižek serían los que no tienen nada que perder:

To quote Arthur from the film: ‘I’ve got nothing left to lose. Nothing can hurt me anymore. My life is nothing but a comedy.’ This zero-point is today’s version of what was once called a proletarian position, the experience of those who have nothing to lose. This is where the idea that Trump is a

kind of Joker in power finds its limit: Trump definitely did not go through this zero-point. He may be an obscene clown in his own way, but he is not a Joker figure – it's an insult to Joker to compare him with Trump (Žižek, 2019).

Según el filósofo esloveno el sujeto al que se refiere la película son los desposeídos, nada más lejos de la interpretación que ve en el Joker al mismísimo Trump, un payaso obsceno de otra índole, o aquella que ve una reivindicación de la extrema derecha. Pero, como explica Stefanoni:

A propósito de la película hubo otro “nosotros” posible: el que tratan de construir y movilizar las llamadas derechas alternativas, constelaciones de fronteras difusas, pero que se proponen capturar el inconformismo social en favor de distintas salidas políticas antiprogresistas. Así, Joseph Watson, que participa en las redes de medios de la alt-right, describió la película como “uno de los momentos culturales más auténticos de los últimos diez años” (Stefanoni, 2021, p. 14).

Desde esta óptica, el sujeto al que interpela es el de “los hombres (blancos) enojados, los jóvenes *incel* (célibes involuntarios, por su acrónimo en inglés) o los ‘machos beta’” (Stefanoni, 2021, p. 15). Lectura, por cierto, que coincide según explica con la del FBI, que durante el estreno se preparó para algún tipo de acción violenta individual.

Desde nuestro punto de vista es cierto que el centro puede estar en el hombre blanco abandonado por la sociedad, perdedor de la globalización y del neoliberalismo. Pero aquí se acaba el paralelismo, ya que su rabia no se dirige hacia las minorías, alejándose con claridad del modelo de la extrema derecha. En este sentido, Uetricht hace referencia a la psicóloga que está en el mismo lado de la trinchera que nuestro protagonista, como evidencia su queja: “No les importa una mierda la gente como tú, ni tampoco la gente como yo”:

The black, female public-sector worker is telling the white, male public-service user that their interests are intertwined against the wealthy billionaire class and their political lackeys who are slashing public services. Across racial and gender boundaries, the two have a common class enemy (Uetricht, 2019).

No compartimos, sin embargo, la lectura de Uetricht y Žižek hasta el final. Es cierto que la desigualdad y los fallos del sistema capitalista representados quedan expuestos, pero, como decíamos, al ocultar el origen pueden ser leídos en términos de falta de empatía o solidaridad individual. No parece que la película justifique una lectura en clave de clase, ni siquiera anticapitalista. En realidad, escarbando más allá de la representación del abandono y la estetización de la revuelta e indagando en la función ideológica de la película se esconden dos mensajes en clave conservadora.

Por una parte, *Joker* sitúa cualquier acto de disidencia como una desviación enferma, violenta y destructiva. La disidencia queda estigmatizada en su relación con la “enfermedad mental” –estigmatizada a su vez de vuelta–. Si en los años 60 la contracultura podía entender la desviación como disensión social, “como la cultura se considera un gigantesco sistema de represión, cualquiera que desobedezca una norma, por el motivo que sea, podrá alegar que está participando en un acto de resistencia” (Heath y Potter, 2004/2005, pp. 159-160), hoy puede estar ocurriendo el viaje inverso: cualquier acto de resistencia se va a entender o, mejor dicho, representar, como desviación.

Por otra parte, la película parece más bien una advertencia: cuidado, estamos fabricando una bomba de relojería. Arthur, poco antes de convertirse en el Joker lo deja claro: “¿Qué te parece un último chiste, Murray? ¿Qué ocurre cuando te cruzas con un solitario enfermo mental al que el sistema ha abandonado y le tratas como si fuera basura? Lo que pasa es que obtienes lo que te mereces”. Y después, la venganza última y definitiva. Una advertencia de esta índole, encarnada por una salida violenta e irracional y sin objetivo, no puede sino suscitar miedo y preocupación. De esta manera, la película parece advertir que la ruptura con el sistema es en realidad más peligrosa que mantenerse obediente dentro del propio sistema. Es decir, un mensaje profundamente conservador que aleja cualquier horizonte de emancipación y que, en el mejor de los casos, se salda con un llamado a la empatía individual

si el miedo a los desposeídos lo permite. El filósofo Sánchez Usanos reflexiona sobre esta cuestión a través del conocido enunciado “el infierno son los otros”:

¿En qué se traduce la combinación donde concurren la desaparición del sentido histórico, la sensación de habitar un presente perpetuo, el individualismo resignado y el desmantelamiento de cualquier relato colectivo que tenga que ver con lo soteriológico o con la posibilidad de emancipación política? El mundo que plantea buena parte de la ficción contemporánea se identifica con una amenaza en la que los otros, remedando la conocida frase de Sartre, son el infierno (Sánchez Usanos, 2020, p. 45).

Sin la historización y explicación de la desigualdad y con la fragmentación de lo colectivo en lo individual, “los otros” pasan a ser una amenaza en lugar de una herramienta de transformación y el camino queda abierto para los discursos de odio de la extrema derecha. En esta línea, Stefanoni ve en *Joker* una expresión de la dificultad para la izquierda de orientar política y culturalmente la rebeldía:

Parte del terreno perdido en su capacidad de capitalizar la indignación social fue ganándolo la derecha, que se muestra eficaz en un grado creciente para cuestionar el “sistema” [...] estamos ante derechas que le disputan a la izquierda la capacidad de indignarse frente a la realidad y de proponer vías para transformarla (Stefanoni, 2021, p. 15).

Estas operaciones ideológicas, siguiendo a Jameson, vienen acompañadas de una función utópica, lo cual en parte nos puede ayudar a resolver la contradicción entre el mensaje conservador y la estetización de la revuelta contra el orden establecido. El temor ante una violencia descontrolada que llevará al espectador a querer conservar lo presente sin mayores cuestionamientos viene de la mano de un proceso de cierta catarsis ante el visionado de una rebelión tras un líder que se sale de la norma, la destrucción estética y el fuego que quema todo cuando ya no se aguanta más. De alguna manera, en este proceso los desposeídos recuperan una función y son parte de un colectivo, enmascarado pero poderoso. A este grupo pertenece durante unos instantes el espectador a través de su fascinación y celebración del estallido que rompe con la angustia que le ha atenazado durante toda la película. Una celebración que puede explicar el uso de la máscara del Joker en alguna de las revueltas reales de los últimos tiempos, pero que no llega a ser movilizadora en los términos expuestos por Žižek, en tanto en cuanto carece de base y objetivo que pueda ser asimilado.

## 2. LA CUENTA ATRÁS DE LA RESERVA DE OXYGÈNE.

La siguiente película que queremos analizar será *Oxygène*, de Alexandre Aja (2021). Es una película francesa adaptada a las condiciones de un rodaje pandémico<sup>3</sup>, condicionada por la pandemia y en diálogo con la misma: “this is a film for the Covid-lockdown era” (Brashdaw, 2021). Si bien es cierto que la idea original fue previa al desencadenamiento de la crisis de la COVID es innegable que el acontecimiento modificó en lo material pero también en lo ideológico a la propia película. En palabras del director:

La science-fiction a toujours comme vocation de parler de l’humanité, du futur et des rapports qu’on entretient avec les autres. Le sous-texte d’*Oxygène* est pratiquement devenu une quête métaphysique sur la vie après la mort. Ce n’était pas évident au départ et c’est apparu avec à la pandémie (Sanchez, 2021).

La película fue estrenada en Netflix en mayo de 2021, en un clima de miedo e inseguridad, cuando la pandemia aún mostraba su cara más dura en gran parte del planeta, escuchábamos el anuncio de las consecuencias

---

<sup>3</sup> Cuestión que nos permite pensar en la creatividad como producto nacido de condicionantes impuestos, como en muchas ocasiones ha sido la censura, la adaptación a formatos limitados por el material disponible o, ahora, la existencia de una pandemia mundial.

a medio plazo que podía –y aún puede– traer y la advertencia del FMI de una oleada de revueltas en el horizonte (Barrett, Chen y Li, 2020). *Oxygène* es una distopía más al uso, muestra precisamente un futuro post-pandémico en el que a la humanidad le quedan dos generaciones antes de la extinción y en el que la única salida es una escapada sostenida por el desarrollo científico-técnico. Sin embargo, los espectadores comienzan sin tener idea alguna de esta realidad que va siendo descubierta por la protagonista, la cual ha despertado en una unidad criogénica sin recordar cómo llegó allí y teniendo apenas unas nociones inconexas sobre su pasado y su mundo. Durante los asfixiantes ciento un minutos del metraje va indagando en su situación, en un pulso constante con la inteligencia artificial de la unidad, la única fuente de información y herramienta a disposición que, sin embargo, intenta sedarla y desconectarla varias veces mientras el oxígeno se va agotando rápidamente. La explicación a la que llegará la protagonista es que se encuentra en una unidad criogénica embarcada en una nave que, junto a otros cientos de unidades con clones de humanos seleccionados, se dirige a otro planeta para comenzar de cero, abandonada toda esperanza de supervivencia en la Tierra.

En primer lugar, el hecho de que no se indague en el origen de la pandemia es de gran relevancia. Es cierto que el suspense de la narrativa está en parte construido sobre el desconocimiento de la pandemia, pero una vez que se muestra, esta aparece como un fenómeno sin origen ni desencadenante, una suerte de fenómeno natural o catástrofe no producida por ningún agente concreto y, por tanto, no evitable. Esto es algo que nos puede recordar a la narrativa de los grandes medios durante el estallido de la pandemia, cuando se trataba como una catástrofe natural y no como producto de unas condiciones materiales que habría por tanto que revisar. La ausencia de explicación y contextualización de los fenómenos que desencadenan las distopías es una característica habitual de este género, el cual recoge pero también refuerza una manera de entender la realidad propia de este capitalismo neoliberal globalizado, con la desmovilización social como consecuencia:

Nos movemos dentro de un mundo globalizado y uniforme que supone la consumación del modo de producción capitalista, una estructura que somos incapaces de representar y que, en lugar de asociarla a procesos históricos en los que hemos intervenido (y que, por tanto, la harían virtualmente modificable), la experimentamos a la manera de un fenómeno meteorológico frente al que solo cabe reaccionar e intentar adaptarnos (Sánchez Usanos, 2020, p. 40).

Por otra parte, en tanto no se busca el origen de la pandemia, los esfuerzos del sistema no se pueden dirigir hacia su prevención o erradicación, sino que la ciencia y tecnología, y hablamos de un gran nivel de desarrollo, es empleada para escapar. En ningún momento se plantea la posibilidad de utilizarla para encontrar una cura u otro tipo de respuesta: no hay salida, y mucho menos salida colectiva, ni dentro del sistema, ni, mucho menos, fuera de él. El colectivo, de hecho toda la población, queda fuera de la trama hasta tal punto que se mantiene en el desconocimiento total del proyecto de huida, algo que se justifica ante el peligro de desorden y respuestas violentas. La masa (anónima) aparece de nuevo como un elemento que en lugar de tener en su mano la llave de una superación de la crisis es sujeto de desconfianza, potencial semillero de revueltas que pondrían en peligro la única salida posible.

En contraposición al colectivo soslayado o apenas mencionado como posible peligro, aparece el individuo como centro hasta el punto de que es un solo personaje el que ocupa prácticamente todo el metraje y el único que tiene capacidad de agencia a lo largo del relato. Aunque queda claro que es la humanidad la que está en juego, se busca la identificación con una heroína y protagonista única que acompañamos en su gesta, centrada en la lucha por su supervivencia. Sobrevivir depende en todo momento de su capacidad individual, ayudada en todo caso por la tecnología si consigue primero vencerla. Así, aparece la repetida idea del esfuerzo y el mérito individual como motor de salvación llevado a tal extremo que, de hecho, la que ayuda a la protagonista es ella misma –la versión original de la que ella es clon y que es además una científica responsable del proyecto–. El papel de la tecnología, por su parte, aparece representado en sus contradicciones, como una herramienta que, en función de los intereses que están tras su programación e instrucciones dadas, puede resultar elemento de control y amenaza o, finalmente, fuente de salvación.

En cuanto a la lucha por la supervivencia de la protagonista, se ve rodeada por la urgencia y angustia del tiempo que se agota, tanto a la protagonista cuyo oxígeno se va consumiendo ante nuestros ojos como a la humanidad. Esta amenaza inminente refuerza la necesidad de, por un lado, desarrollar las capacidades individuales para salir adelante y, por otro lado, mantener una disciplina que contemple dejar a la población en el desconocimiento y caminando hacia la aniquilación por un bien superior. La magnitud del peligro, que difícilmente puede ser mayor que la aniquilación de la humanidad y de la protagonista, sitúa a los espectadores en una posición defensiva, en la que los futuros imaginables se contentan con la supervivencia: “La utopía muta en defensiva, deja de estar vinculada a proyectos colectivos y queda adscrita a ejercicios individuales de supervivencia o retiro” (Sánchez Usanos, 2020, p. 45).

Por otra parte, el riesgo representado es tan grave e inmediato que toda la atención se centra en ese peligro inminente y no deja espacio al cuestionamiento. Al menos a un cuestionamiento de la situación general. La protagonista sí pone en duda la información que recibe de la IA pero, desde luego, nunca cuestiona el plan del que acaba descubriendo que forma parte. Así, en una relación casi directamente proporcional entre la magnitud del peligro y la necesidad de obediencia, se refuerza una conducta de adaptación y asunción de la realidad tal y como nos es “entregada”. Un mensaje especialmente importante en un contexto pandémico en el que se nos llama a obedecer y aceptar las medidas, por cuestionables o poco eficaces que nos puedan parecer algunas de ellas. Además, podemos pensar este filme como una versión de la “distopía del ignorante”, descrita por Martorell como aquellas que “relatan las vicisitudes de individuos que pueblan un mundo artificial sin saberlo, manufacturado por algún poder fáctico escondido tras las bambalinas. Tal tesitura arroja al protagonista al consabido viaje de descubrimiento, periplo a lo largo del cual adquirirá lucidez” (Martorell, 2021, p. 147). No estamos en este caso ante *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999), pero sí podemos afirmar que un poder escondido, presumiblemente un gobierno en colaboración con un grupo de científicos a su disposición, ha construido una situación artificial para una serie de individuos, clones que no se saben tal, en la que una protagonista se embarca en una investigación que no es sino este viaje de descubrimiento que le llevará a la lucidez de conocer la *realidad*.

Desde aquí podemos caminar hacia dos reflexiones. Por una parte, como explica Martorell, “el porte metafísico de dicha conjetura ocasiona que la sed filosófica de conocimiento (saber qué es la realidad - real) se anteponga a la sed política de justicia (cambiar lo que haya que cambiar para ampliar la libertad y la igualdad)” (Martorell, 2021, p. 149). Una prioridad que de nuevo arrinconaría cualquier forma de cuestionamiento o intento de modificar la situación original. Por otra parte, si bien en algunas distopías del ignorante, nos aventuraríamos a decir la mayoría, el descubrimiento del héroe le lleva a difundir y combatir esa ficción o engaño y a sus demiurgos, en este caso no queda a quién combatir y la revelación de la verdad no es compartida. La única vía, una vez más, es adaptarse a lo dado.

Tomando otro de los elementos reseñables de la producción, puede ser interesante pensar el significado de que los salvado(re)s sean clones. Es decir, ni siquiera somos “nosotros” los humanos los que nos salvamos, son clones que van a empezar de cero y sin cicatrices a un lugar nuevo, como el marido de la protagonista que en su nueva versión no tiene la cicatriz que ella recordaba. Existe por tanto una ruptura con el pasado, pero la relación con el mismo no deja de ser contradictoria en tanto ahí está su origen, en ese pasado, en la Tierra, en la humanidad que, gracias a ellos, no se extingue del todo, y cuya memoria portan en sus genes. Es una salvación a medias, por decirlo así, que sitúa al espectador en un escenario poco esperanzador, dispuesto a la derrota. Y una vez puesto ante esa derrota definitiva y terrible, la realidad extrafílmica parece tal vez no ser tan terrible, reforzándose una aceptación sin cuestionamiento del *statu quo*.

De manera que este dispositivo ideológico compartido por otras distopías pandémicas refuerza la disciplina y la lucha por la supervivencia desde el miedo a la amenaza pandémica, dejando fuera cualquier cuestionamiento. Pero debemos tener en cuenta que se ve necesariamente modificado con la experiencia mundial de la COVID, cuando la amenaza ha sido experimentada en las propias carnes de los espectadores. Podemos, entonces, reflexionar sobre la renovación de la categoría “distopía pandémica”, en la que el mensaje conservador de

la vida, de la humanidad, de la salud, pero también de un sistema que dejamos de cuestionar, puede verse reforzado. Así mismo, el componente utópico de la distopía pandémica se habrá visto fortalecido por esta dramática experiencia colectiva. En el caso de la película que nos ocupa la tendencia utópica pasa por visualizar la escapada de la enfermedad y su contagio, dejando atrás la muerte y el sufrimiento, obteniendo una oportunidad para empezar de cero y enfrentarnos a un nuevo comienzo, tanto como humanidad como en el plano individual de una protagonista que recupera a su marido o algo muy parecido, o más bien al marido de su versión original. Es esta atractiva posibilidad de construir sobre una *tabula rasa* y hacerlo mejor junto a otros como tú, *elegidos* que han escapado de la destrucción, unidos por una misión, creados con un fin, la que hace soportable el trauma de descubrirse clon que deja atrás la extinción de la humanidad tal y como fue hasta entonces, la que justifica la obediencia a un plan que no ha de ser cuestionado. Miedo o ansiedad y esperanza o deseo, dos caras de una moneda que acompañan a los espectadores y facilitan la incorporación del mensaje ideológico de la película como pensamiento propio:

Anxiety and hope are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even if their function lies in the legitimation of the existing order –or some worse one– cannot do their job without deflecting in the latter's service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of the collectivity, to which they can therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice (Jameson, 1979, p. 143).

Al final del filme vislumbramos este regreso al origen o nuevo comienzo que puede representar un deseo o fantasía colectiva, con la mirada de la protagonista y su marido vestidos de blanco impoluto oteando el horizonte de su nueva biosfera, como una posible renovación tras el castigo si no divino sí inexplicado. Un “final feliz” que parece un llamamiento retrotópico, “una reivindicación de lo ‘arcaico’ que acabaría tomando la forma de una retrotopía conservadora y, hasta cierto punto, también inmovilista (en cuanto propondrían una ‘vuelta al pasado’ en busca de soluciones dentro del sistema)” (Rey, 2022, p. 270). ¿Y quién no ha deseado alguna vez ese nuevo comienzo? ¿Cuántas veces durante la pandemia no se ha reflexionado sobre la necesidad e idoneidad de un nuevo comienzo? Un comienzo que, al contrario que en *Oxygène*, no puede pasar por la huida ni la repetición, sino por la construcción de una alternativa, una utopía posible, bajo nuestros pies.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN: UN CONTRAPUNTO ENTRE DOS FORMAS DE UNA MISMA OPERACIÓN IDEOLÓGICA.

A pesar de sus diferencias, las dos distopías que hemos recorrido presentan un punto de conexión poderoso entre la sociedad representada y la nuestra. Tanto un mundo con tensión social y un sistema que no es capaz de acoger a las mayorías, como una sociedad que sufre una pandemia mundial. Y esta posibilidad de identificación con la sociedad representada que se ofrece a los receptores refuerza la traslación del mensaje que se recibe al mundo real una vez se abandona la sala de cine, intensificando su función disciplinante.

En segundo lugar, un elemento común a ambas películas, y a una inmensa mayoría de las narraciones distópicas, es esta idea de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, como recogió el teórico Fredric Jameson (2003). En este caso podemos hablar de un colapso social o global, pero el capitalismo sigue funcionando, como la orquesta del Titanic. Por muy distópica que sea la situación social representada queda dentro del ‘Realismo capitalista’ que propone Mark Fisher (2009). Si bien ninguna de las dos películas es capaz de imaginar una alternativa al capitalismo, *Joker* (Phillips, 2019) representa alguna de las contradicciones que engendra el sistema, aunque, como decimos, no se explican las causas, solo se muestran algunos de los efectos. Ambos filmes quedan totalmente deshistorizados y, como explicó Marx, esta operación convierte a las leyes en naturales y eternas, por tanto inmutables (Marx, 1847/1969, p. 177). Por su parte, *Oxygène* (Aja, 2021) plantea un escenario de destrucción que el sistema, si bien parece no haber engendrado, no es capaz de resolver más que con una escapada en la que se pierde casi todo por el camino. Ninguna de las dos películas, como tantas producciones últimamente,

puede ignorar el riesgo de una crisis, la incapacidad del sistema para resolver las enormes contradicciones que genera. Pero, al mismo tiempo, parecen centrarse en el peligro de estar fabricando esta bomba de relojería, en la violencia de las masas en el estallido o la aniquilación de la humanidad, sin ofrecer salida en positivo.

Pero ¿qué ha cambiado entre ambas películas y ambos momentos de producción? Vamos a enunciar algunas diferencias que, si bien no sirven para hacer una generalización puesto que no se trata de una muestra sino de dos casos, sí nos permite pensar una posible transformación del género, entre tantas otras, que se ha operado en un momento previo y posterior a la pandemia.

La desesperanza es mayor en *Oxygène*: mientras *Joker* relaciona la disidencia con la violencia destructiva de la masa o la enfermedad mental, pero a la vez la estetiza, *Oxygène* directamente la deja fuera de pantalla. Además, si la perspectiva de *Joker* es una revuelta, la de *Oxygène* es la aniquilación de la humanidad. Es decir, el peligro y, por tanto, el miedo es mucho mayor y el elemento conservador queda mucho más reforzado en esta segunda. A esto le debemos añadir otra diferencia cualitativa entre ambas películas, y es que si *Joker* representa la miseria que el sistema genera, la película francesa nos muestra un sistema que, a través de su desarrollo tecnológico y organizativo, nos salva del mayor de los peligros apoyado en la disciplina individual y el sacrificio colectivo. Por tanto, podemos ver un patrón de desplazamiento hacia el miedo y la disciplina con respecto a un sistema que nos puede salvar en esta producción pandémica.

Sin embargo, ambas películas contienen esta llamada al orden, sustituyendo el espíritu crítico por la alarma social ante la ausencia de causa de los problemas mostrados. Ante el miedo queremos mantener lo que tenemos antes de arriesgarnos a perderlo todo en una orgía de violencia sin rumbo o, incluso, en la destrucción de la única posibilidad de supervivencia del género humano. Martínez Mesa habla de “distopías compensadoras”:

La descripción detallada que se ofrece de los horrores futuros funciona como un mecanismo activador del miedo con efectos inmediatos en nuestro cálculo de expectativas. En efecto, la amenaza de un mañana dominado por la creciente presencia de conflictos y problemas puede retrotraernos al presente pero ya no desde la consideración de este como espacio de intervención sino como lugar de refugio a cuidar y preservar (Martínez Mesa, 2021, p. 30).

La pulsión hacia la preservación podría ser positiva, pero deja de serlo en el momento en el que se pasa a lo individual, “la despolitización del miedo comporta que los conflictos y sinsabores sean vividos como contrariedades privadas que requieren soluciones privadas” (Martorell, 2021, p. 47). Se imposibilita todo cuestionamiento, convirtiéndose en una pulsión conservadora, en el peor de los sentidos, pasando de la política de la emancipación a la política del miedo que estimula, como mucho, el activismo reactivo (Martorell, 2021, pp. 178-179).

Esta incursión en dos productos culturales de nuestra época, que solo nos permite una primera hipótesis, nos lleva a preguntarnos si no estamos en un momento en el que el género distópico pierde su carácter crítico y transformador para vehicular ideas de conformismo, obediencia y conservadurismo. Un proceso vivo que puede profundizarse según se agudizan las contradicciones sociales, como está ocurriendo a raíz de la COVID. Un intento que, tal vez, trate de compensar el creciente espíritu más bien cuestionador y crítico en una sociedad marcada por un capitalismo cada vez más en ruinas y que los productos culturales no pueden ignorar. Tal vez pronto sea de nuevo la hora de las utopías para empezar a pensar por qué sustituirlo.

## REFERENCIAS.

- Albaladejo, Tomás (2014). Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur. En A. G. Macedo, C. Mendes de Sousa y V. Moura (Eds.), *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências, Secção Centenário do Nascimento de Paul Ricoeur* (pp. 599-610). Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Edições Húmus.
- Aja, Alexandre (Director) y Aja, Alexandre; Devide, Noémie; Levasseur, Grégory y Maraval, Vincent; (Productores) (2021). *Oxygène* [Película]. Francia / Estados Unidos: Echo Lake Entertainment / Getaway Films / Wild Bunch International Sales.
- Barrett, Philip; Chen, Sophia y Li, Nan (2020). Covid's long shadow. *Social repercussions of pandemics, IMF Research perspectives*, 23(2), 4-6.
- Bong, Joon-ho (Director) y Bong, Joon-ho y Kwak, Sin-ae (Productores) (2019). *기생충* [Parásitos] [Película]. Corea del Sur: Barunson E&A / CJ Entertainment.
- Bradshaw, Peter (13 de mayo de 2021). *Oxygen review – air runs out for claustrophobic survival nightmare*. The Guardian.
- Claeys, Gregory (2017). *Dystopia: A Natural History A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester: O Books.
- Franco, Michel (Director) y Franco, Michel; Núñez, Eréndira y Velasco, Cristina (Productores) (2020). *New Order* [Película]. México / Francia: Les Films d'Ici / The Match Factory / Teorema.
- Hayes, Dade (25 de enero de 2020). 'Joker' Director Todd Phillips On Joaquin Phoenix's Methods, Gotham's Empathy Deficit, More. *Deadline*.
- Heath, Joseph y Potter, Andrew (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura* (Trad. G. Bustelo). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 2004).
- Jameson, Fredric (1979). Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, 130-148.
- Jameson, Fredric (1981). *The political unconscious. Narrative as socially symbolic act*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (2003). *Future City*. *New Left Review*, 21.
- Martínez Mesa, Francisco José (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.
- Martorell, Francisco (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. València: La Caja Books.
- Marx, Karl (1969). *Miseria de la filosofía* (Trad. D. Negro Pavón). Madrid: Aguilar. (Obra original publicada en 1847).
- Miller, George (Director) y Kennedy, Byron (Productor) (1979). *Mad Max* [Película]. Australia: Kennedy Miller Productions / Crossroads / Mad Max Films.
- Philips, Todd (Director) y Cooper, Bradley; Philips, Todd y Tillinger Koskoff, Emma (Productores) (2019). *Joker* [Película]. Estados Unidos: DC Comics / DC Entertainment / Warner Bros. / Village Roadshow / Bron Studios / Creative Wealth Media Finance / 22 & Indiana Pictures.

- Rey, Ana Clara (2022). ¿No hay alternativa? Aperturas utópicas y clausuras distópicas: una mirada al futuro a través del cine de masas del siglo XXI (Tesis doctoral). Universitat de València, Valencia. Recuperada de <https://roderic.uv.es/handle/10550/81940>.
- Sanchez, Adam (12 de mayo de 2021). Le réalisateur Alexandre Aja nous a raconté le tournage très intense d'Oxygène, son nouveau film sur Netflix. GQ Magazine.
- Sánchez Usanos, David (2020). Modo supervivencia: sobre la despolitización del imaginario contemporáneo (utopía y distopía), *Quaderns de filosofia*, VII(2), 37-57.
- Stefanoni, Pablo (2021). ¿La rebeldía se volvió de derecha? Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Uetrict, Micha (11 de octubre de 2019). Joker isn't an Ode to the Far Right - It's a Warning against Austerity. The Guardian.
- Wachowski, Lana y Wachowski, Lilly (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (1999). The Matrix [Película]. Estados Unidos: Warner Bros / Village Roadshow Pictures / Groucho II Film Partnership / Silver Pictures.
- Žižek, Slavoj (1 de noviembre de 2019). Don't insult Joker by comparing him to Trump, *Spectator*.
- Žižek, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa* (Trad. J. M. Amoroto). Madrid: Akal. (Obra original publicada)