

Artículo / Article

Soñar la realidad: filosofía y distopía en *El show de Truman*.

Dreaming Reality: Philosophy and Dystopia in The Truman Show.

Mario Ramos Vera

Universidad Pontificia Comillas

mrvera@comillas.edu

Recibido: 06/04/2025 / Aceptado: 16/04/2025



Resumen

El show de Truman es una distopía ligera y amable que encierra un nutrido elenco de cuestiones filosóficas relevantes. Un estudio sistemático y analítico permite contextualizarla en el mito de la caverna platónica y abordar la idea del mundo como un escenario—desde propuestas tardorenacentistas hasta alcanzar la postmodernidad— o, incluso, como una proyección de la propia mente dentro de una propuesta solipsista deudora del pensamiento cartesiano y de autores barrocos como Calderón de la Barca. También nos interpela de manera evidente al cuestionar si su protagonista es verdaderamente libre o no puede elegir su vida en una benévola prisión.

Palabras clave

Utopía, Distopía, Platón, Descartes, Libertad, Antropología filosófica, Epistemología.

Abstract

The Truman Show is a kind and gentle dystopia that encompasses a rich array of relevant philosophical issues. A systematic and analytical study allows it to be contextualized within Plato's allegory of the cave and to explore the idea of the world as a stage—ranging from late Renaissance proposals to postmodernity—or even as a projection of the mind itself within a solipsistic framework indebted to cartesian thought and Baroque authors like Calderón de la Barca. It also explicitly challenges us to question whether its protagonist is truly free or merely living in a benevolent prison.

Keywords

Utopia, Dystopia, Plato, Descartes, Freedom, Philosophical Anthropology, Epistemology.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Ramos Vera, Mario (2025). Soñar la realidad: filosofía y distopía en *El show de Truman*. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 5, 43-57

1. INTRODUCCIÓN

La película *El show de Truman* (Weir, 1998) es una obra conocida popular y académicamente por su crítica incisiva a la sociedad audiovisual a través de su protagonista, que vive una vida narrada televisivamente en directo al orbe sin que él sea consciente. También resulta célebre por su lección de la dictadura de las audiencias, de la falta de ética deontológica en el sector audiovisual y del dominio invasivo de las nuevas tecnologías en las relaciones sociales. Se trata de una primera interpretación intuitiva y evidente.

Además, *El show de Truman* también ha sido objeto de atención por parte de los estudios utópicos y distópicos¹. Así, Fitting (2003) desbroza los distintos elementos utópicos y distópicos¹¹ de *El show de Truman* y colige que estaríamos ante una utopía cinematográfica escapista. No en vano, Seahaven es pueblo costero que evoca al *american way of life* de los años 50 y recupera los criterios de vestimenta propios de la época². La calificación de distopía tampoco resulta ajena a esta obra, puesto que el entorno aparentemente idílico, apacible y nostálgico, en realidad entraña una sociedad sometida al control y escrutinio constante por parte de las tecnologías de la comunicación. Bajo esa representación del buen lugar, de la eutopía, subyace una representación o mascarada que niega la libertad individual, en este caso del propio Truman Burbank. De ahí que merezca la consideración de distopía (Kateb, 1972; Sargent, 1994, 2000) y recuerde que, bajo cada utopía, en este caso nostálgica y escapista, subyace una tentación distópica (Manuel y Manuel, 1979)³.

El análisis de *El show de Truman* desde una perspectiva propia de los estudios utópicos y distópicos admite, para profundizar lo anteriormente expuesto, una investigación sistemática y comparada de los fundamentos filosóficos de la distopía que nos ocupa. Encontramos así la justificación para agrupar en distintos temas las principales cuestiones filosóficas subyacentes a esta propuesta cinematográfica tras exponer el catálogo de sus contradicciones y polaridades y que invitan a realizar un análisis de sus rasgos distópicos. De este rico elenco, destacan especialmente –y justifican por su pertinencia y relevancia las siguientes páginas– la analogía con el mito de la caverna de Platón, la noción del mundo como un escenario y un teatro, que a su vez remite al afán de Descartes de escapar del solipsismo⁴ y a la cuestión tanto de la libertad como de la relación del protagonista con su hacedor, que excede su condición de producto audiovisual para alcanzar ribetes ontológicos. Una síntesis complexiva permitirá ponderar la profundidad filosófica de *El show de Truman*.

¹ Por citar unos pocos ejemplos, vid. Falzon (2011), Lavoie (2011), Marín y Pereira (2014), Casanova (2022), Fuentes Lenci (2023) y Michel Fariña (2023).

² Seahaven está situado en realidad en una localidad de Estados Unidos llamada Seaside, en el Estado de Florida. Su apariencia bucólica y nostálgica obedece a un modelo urbanístico de principios de los años 80 del siglo pasado, donde están regulados los colores pastel de los edificios. La vegetación, tal y como puede comprobarse en *El show de Truman*, es autóctona y queda prohibido bajo sanción municipal plantar cualquier otro tipo de especie ajena al entorno.

³ Dentro de la categoría establecida por Lewis Mumford de utopías escapistas –frente a las de reconstrucción (Mumford, 1922/2013, p. 27)–, las nostálgicas son aquellas que sitúan el ideal en un pasado que se desvanece, añorado a la par que idealizado, que tal vez responda a una reconstrucción amable ante las dudas que suscita un futuro del que recelamos (Bauman, 2017/2017).

⁴ El solipsismo consiste en afirmar que, o bien sólo existe la mente o bien sólo podemos tener la certeza de nuestra existencia. Por lo tanto, la existencia de un mundo exterior resulta dudosa. La filosofía de Descartes, con su cogito ergo sum y a través de la duda sistemática y del método del conocimiento, supone un intento de escapar del solipsismo y garantizar la existencia del mundo real –res extensa– y de Dios –res infinita–, desde la res cogitans.

2. UNA DISTOPÍA CINEMATOGRAFICA A TRAVÉS DE SUS CONTRADICCIONES

Como hemos señalado, *El show de Truman* encierra una distopía, relativamente benévola y amable si la comparamos con clásicos como los referentes fundacionales del género, a saber, *Nosotros* de Zamiatin (1924/2008), tanto 1984 (1949/2022) como *Rebelión en la granja* (1945/2014) de Orwell o *Un Mundo feliz* de Huxley (1932/1998). Es una distopía, a fin de cuentas, donde sus disparidades y polaridades revelan numerosas facetas de lo distópico.

Tal y como señala Sargent (1994, 2000), pese al discurso de la nostalgia presente en la película, este espacio social y político entraña una versión más siniestra de la realidad que conocemos y esconde un intento de control —en este caso sobre la vida de Truman Burbank—. Las disonancias resultan evidentes, tanto para el protagonista como para el espectador. Pese a una apariencia dulce, con una paleta cromática que oscila entre los tonos terrosos y pastel, propios de una localidad costera y de un vestuario propio de los años 50 del siglo xx, encontramos vehículos y ordenadores propios de la década de los noventa. Esta distorsión se entrelaza con un estilo arquitectónico y un urbanismo que obedece a la propuesta real de Seaside y, por tanto, a un afán nostálgico de reconstruir un urbanismo propio de décadas anteriores. Este empeño por ubicar al protagonista en una aparente edad de oro del *american way of life* no deja de contrastar con la tecnología moderna.

El contraste entre el ritmo de vida pausado en el que se desenvuelve Truman y la inmediatez de la sociedad de la información en la que tiene lugar el programa televisivo permiten recoger la noción del pensador Hartmut Rosa de la aceleración del tiempo presente. En este sentido, Rosa distingue «entre aceleración tecnológica, aceleración del cambio social y aceleración del ritmo de vida como sus tres principales dimensiones discernibles» (2011, p. 9). Esta disonancia que reverbera en la película obedece a una reconstrucción idealizada y nostálgica, ajena al dinamismo creciente de una aceleración analizada por Rosa, deudora de un mundo de ritmos frenéticos, que descubrimos gradualmente a lo largo de esta obra audiovisual. Es decir, el ritmo de vida ilusorio que experimenta Truman —y así lo atestigua su película favorita del Hollywood de la edad de oro— va acompañado de una aceleración tecnológica que se insinúa a través de ejemplos como los automóviles o los ordenadores, al tiempo que parece mantenerse estabilizado el cambio social. Por lo tanto, existiría una incongruencia si entendemos que «la historia de la modernidad parece estar caracterizada por una aceleración de gran alcance y repercusión de todo tipo de procesos tecnológicos, económicos, sociales y culturales, y por un esfuerzo por alcanzar el ritmo general de vida» (Rosa, 2011, p. 11)⁵.

Precisamente esta distopía del control social asienta su carta de naturaleza en el ritmo de aceleración tecnológica tan vertiginoso que ha experimentado el siglo xx. Pese a que no se trata de un control social propio del totalitarismo ni evidencia intenciones de condicionamiento de la personalidad, más allá del ardid que supone hacer pasar por una vida realmente vivida lo que es una ficción guionizada, nos encontramos con una distopía de la transparencia. En este planteamiento encontraríamos una noción que sí aparece en las distopías totalitarias, a través del control social que plantea Zamiatin en *Nosotros* merced a una arquitectura transparente (1924/2008) o en la vigilancia constante en cada domicilio de 1984 (Orwell, 1949/2022). El sistema de vigilancia a través de cámaras o el programa de control climático son una buena muestra del condicionamiento al que se ve sometido Truman Burbank. Destaca un detalle que acaso puede parecer de menor relevancia, pero manifiesta una importancia capital, a saber, el control inmediato de las multitudes para simular una enorme ficción de la vida cotidiana del pueblo de Seahaven.

⁵ El planteamiento de *El show de Truman* entronca con la noción postmoderna de ruptura con la Modernidad a través, entre otros elementos, de las múltiples lecturas de la realidad, del cuestionamiento de cualquier fundacionalismo filosófico y de la deconstrucción literal del sujeto —en este caso de Truman— (Maiz y Lois, 1998).

A estos contrastes cabe añadir la mercantilización evidente de la vida de una persona que, de hecho, permanece ignorante del gran escenario desplegado ante él. En este sentido, trasluce el análisis habermasiano del mundo del sistema y de la instrumentalización del mundo burgués como un medio de producción (Habermas, 1981/2018, pp. 636-690). En el supuesto que nos atañe, en reiteradas ocasiones queda de manifiesto el éxito en las audiencias de este reality show, al tiempo que asistimos al interés por parte de unos espectadores que en ningún momento parecen cuestionar los dilemas éticos de la propuesta audiovisual. Únicamente Lauren denuncia la inmoralidad de narrar la vida de una persona sin su conocimiento. Merece la pena añadir que, además, Truman fue el primer bebé comprado por un estudio televisivo, lo que implica una mercantilización absoluta hasta el punto de incurrir en la esclavitud si se entiende desde la perspectiva de cosificar a un ser humano como una propiedad.

Por estos motivos, parece razonable argumentar que esta utopía nostálgica, tal vez incluso una eutopía o buen lugar, merezca la consideración de una distopía. Christof, como director del programa, afirma: «El mundo debería ser como Seahaven» (Weir, 1998). Tal vez alude a la ficción que ha construido en un mundo simulado y aislado, pero en última instancia nos presenta una distopía, benévola si la comparamos con otras construcciones especulativas del género, pero igualmente coactiva y restrictiva de la libertad. En consecuencia, el héroe de la película debe escapar y, para ilustrar su huida, encontramos ecos platónicos en *El show de Truman*.

3. ASCENDER HASTA LA VERDADERA REALIDAD: RESONANCIAS PLATÓNICAS EN *EL SHOW DE TRUMAN*

Una de las escenas más célebres de *El show de Truman* tiene lugar al final. Al alcanzar los límites de un mundo que en realidad es un plató televisivo, Truman asciende por unas escaleras. La escena tiene lugar en un escenario propio de cuadros de René Magritte, con una pared de color azul celeste y nubes algodónadas⁶. Al coronar la escalera, Truman se despide del público antes de desaparecer tras la puerta que le conduce al mundo real. Junto con la idea —propia de un análisis semiótico de la imagen— de un mundo onírico, de un ensueño del que podemos despertar, el ascenso o *anábasis*, tanto interior como exterior, impregna a esta escena de resonancias del mito de la caverna platónica. Este mito aparece recogido al inicio del libro séptimo de *República*, en §514a-520 (Platón, 385-370 a. de C./1941, pp. 300-306).

El mito de la caverna, si bien proviene de una de las obras centrales del pensamiento político platónico, resulta central para comprender buena parte de su filosofía y, especialmente, la división entre el mundo sensible y el mundo inteligible o de las ideas —«las cosas que hay fuera del cielo», denominado ὑπερourάνιον τόπον, en *Fedro* §247b-c (Platón, 370 a. de C./1998, p. 216)—. Aunque sobradamente conocido, el mito de la caverna alberga una narración de Platón a través del trasunto literario de Sócrates ante Glaucón, Polemarco y Trasímaco. En ella encontraríamos a unos desafortunados que contemplan las sombras que un fuego proyecta en las paredes de la caverna. Son sólo sombras de marionetas y figuras empuñadas por carceleros que permanecen ocultos detrás de un muro. En este mundo de ficciones y de embustes, uno de los presos descubre el ardid y escapa. Asciende hasta la superficie y descubre gradualmente la realidad a medida que le ilumina la luz del exterior, al tiempo que descubre que anteriormente había morado bajo el velo de sombras e ilusiones. Una vez alcanza la superficie queda maravillado al contemplar los árboles, el cielo, la idea de justicia o la de belleza, el sol —que es el sumo Bien, capaz de iluminar y mostrar las verdaderas apariencias de las ideas, pues es causa última de las cosas—. El prisionero, tras deleitarse en la contemplación del mundo de las ideas gracias a la razón, debe armarse de valor y

⁶ Magritte recurrió a las nubes algodónosas como un elemento habitual en sus insólitas obras pictóricas, como por ejemplo en sus célebres pinturas *La vida secreta* (1928), *El regreso* (1940a), *La tempestad* (1940b), *El imperio de las luces* (1954) o *La alta sociedad* (1965-1966).

de ánimo para rescatar a los prisioneros del mundo de ilusiones proyectadas en la caverna, no sin encontrar antes una fuerte resistencia por aquellos que deberían ser salvados, pues prefieren vivir entre mentiras (Platón, 385-370 a. de C./1941).

Este mito admite múltiples interpretaciones, a saber, (1) los grados ontológicos de la realidad (las apariencias sensibles y las ideas); (2) los grados del conocimiento, desde la ignorancia hasta la ciencia o *episteme*; (3) la teología y la mística platónicas desde la prisión de la materia hasta la liberación del alma, y (4) la vertiente teórico-política que justifica el gobierno de los reyes-filósofos (Reale y Antiseri, 1983/1988, pp. 154-155). El protagonista de *El show de Truman* se reviste de algunas de estas dimensiones, con el descubrimiento gradual de la mentira que le rodea, por ejemplo, cuando es testigo de la caída de un enorme foco del techo que tratan de encubrir como la avería de un avión. También culmina la película, tras el ascenso final por una escalera que refleja las nubes sobre un cielo prístino —en una alegoría poco disimulada—, con el diálogo que mantiene Truman con el director del programa televisivo que retransmite su vida de manera ininterrumpida. Este diálogo con Christof permite establecer un paralelismo con la liberación del filósofo que acaece en el mito de la caverna.

Por otra parte, el mito de la caverna también presenta una terrible distopía, pues el filósofo se ha de rebelar contra un sistema de dominación que hace descansar el control social en una representación desdibujada de la realidad (Ramos Vera, 2022). En última instancia, pese a la nostálgica y benevolente mirada sobre el pasado, Truman es prisionero de un sistema de control social que retransmite su vida desde la gestación. En no pocas ocasiones trata de escapar o de evadirse. La misma idea de la huida es importante, porque nos retrotrae a la pregunta sobre el despertar de Truman. ¿Cómo es capaz de detectar que su vida es una ilusión, que las aparentes coincidencias y rutinas no son tales, sino una enorme y vasta escenografía? A través de numerosos recuerdos, como sus sueños sobre viajes en la infancia, sus visitas a la agencia de viajes, o los mapas que decoran su sótano, todo denota su amor por la libertad. Algo en él, casi una chispa inconsciente, detecta que existe un mundo más allá, al igual que ocurre en el mito de la caverna. La noción socrática del *daimon*, de una chispa que advierte del peligro o que ilumina en el despertar a la verdadera realidad, subyace en este planteamiento.

Como indican Reale y Antiseri (1983/1988, pp. 93-94), se trata en mayor medida de una inspiración relacionada con el carácter privilegiado o particular del propio Sócrates que con opciones filosóficas o morales. En Truman, a la vista de lo expuesto, descansan un amor por la libertad y una perspicacia que irían de la mano en su ascensión hacia la verdadera realidad. A esto se suma el destello de claridad que supone Sylvia, que en su papel de Lauren Garland lanza un aviso a Truman sobre la falsedad de todo lo que le rodea⁷. La afortunada colusión de las inquietudes de Truman con el papel catalizador de Sylvia despierta al protagonista del enorme escenario que le rodea. Por eso, la súbita inspiración de Sylvia, de la mano del inconformismo de Truman respecto de permanecer siempre en Seahaven —como le reprocha en reiteradas ocasiones a su amigo Marlon, o Louis Coltrane fuera del programa—, actúan como sucedáneo del *daimon* socrático en el camino ascendente a través de nubes de algodón similares a las pinturas surrealistas de Magritte.

4. EL MUNDO COMO ESCENARIO: REPRESENTACIÓN Y VIGILANCIA COMO CATEGORÍAS FILOSÓFICAS

⁷ Sylvia es una actriz de reparto expulsada por cuestionar las repercusiones deontológicas del programa que, además, se convierte en el primer interés romántico del protagonista.

La vida de Truman Burbank ha sido retransmitida en directo sin su conocimiento y, en consecuencia, sin su consentimiento. Pese a sus sospechas, el proceso para descubrir la verdad de su condición y poder abandonar el enorme escenario de su vida es gradual y paulatino. A través de autores como Bacon, Sartori, Baudrillard, Benjamin, Debord o Bentham es posible analizar la metaficción que rodea el programa protagonizado por Truman⁸.

La idea de la vida como un escenario no sólo entronca con el pensamiento barroco —y como expondremos posteriormente con los postulados filosóficos del solipsismo—, sino que reverbera en la teoría de los ídolos de Francis Bacon (1561-1626). Este autor, en el ámbito de su empirismo sustentado sobre planteamientos inductivos, establecía la necesidad de mantener una actitud crítica respecto de los sesgos cognitivos, prejuicios o ídolos que deformaban el conocimiento. Entre los ídolos que desgranaría en los aforismos XXXVIII al XLIV de *La gran restauración* (o *Novum Organum* en latín) contaba cuatro: ídolos de la tribu (XLV-LII), ídolos de la caverna (LIII-LVIII), ídolos de la plaza (LIX-LX) y del teatro (LXI-LXVI), en función de su procedencia a partir de la naturaleza humana, de los sesgos individuales, del propio lenguaje o, en el caso que nos ocupa, de las falacias argumentativas (Bacon, 1620/2011, pp. 68-96). Estos ídolos del teatro, como señala en el aforismo LXI, aluden a «las fábulas de las teorías y de las perversas leyes de las demostraciones» (Bacon, 1620/2011, p. 48). De esta manera, «los ídolos del teatro no son innatos en nosotros [...] son las fábulas de los sistemas» (Bacon, 1620/2011, p. 48). Por lo tanto, cabe destacar el carácter ilusorio y ficticio que le asigna Bacon a los escenarios teatrales.

Con esta premisa, llama poderosamente la atención la coincidencia o el *kairós* al coincidir en el tiempo la publicación por parte del politólogo Giovanni Sartori de su obra *Homo videns: la sociedad teledirigida*, en 1997 (1997/1998), y el estreno de *El show de Truman* en 1998 (Weir, 1998). La idea central de la obra de Sartori afirma que la «televisión no es sólo un instrumento de comunicación: es también, a la vez, *paideía*, un instrumento “antropogenético”, un *médium* que genera un nuevo *ánthropos*, un nuevo tipo de ser humano» (Sartori, 1997/1998, p. 36). Con el vaticinio de la creciente influencia de internet, Sartori argumenta que la sociedad de los medios audiovisuales ha comenzado a transformar nuestra capacidad cognitiva. El nuevo ser humano, dominado por el bombardeo de estímulos visuales, asiste a un período que «modifica sustancialmente la relación entre entender y ver» (Sartori, 1997/1998, p. 36). Tal y como muestran las escenas de la audiencia de *El show de Truman*, parece acreditada esta afirmación, pues los espectadores no vinculan la falta de ética deontológica ni la privación del libre albedrío de Truman con el placer que les proporciona el programa. Este animal, vidente antes que simbólico (Sartori, 1997/1998, p. 26), confirma el tránsito hacia un papel de consumidor de realidades diseñadas y fabricadas ad hoc, aunque Sartori cifra buena parte de esta obra en analizar sus consecuencias para la política, la denominada vídeo-política (Sartori, 1997/1998, p. 66)⁹.

⁸ Para un análisis metafictional de esta obra audiovisual, *vid.* Torregrosa y Cuevas Álvarez (2010).

⁹ Baudrillard, con su propuesta de la realidad como un simulacro merced a la mezcla de lo real y de lo ficticio (1977-1978/1978), entraría de lleno en la construcción biográfica dirigida y guionizada en la que se ha convertido la vida de Truman. Ante una lógica de la simulación, y en la línea de Sartori, el protagonista debe desvelar una realidad que le ha sido ocultada. El ascenso platónico implica la ruptura del simulacro y la aprehensión de la realidad frente a la hiperrealidad.

Al mismo tiempo, en el análisis de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo (1967/1995), Truman vive una vida convertida en espectáculo continuo, carente de cualquier esfera de intimidad en su desempeño vital, despojado de la dignidad inherente a dicho quehacer. En su capítulo II, «La mercancía como espectáculo», Debord advierte del fechitismo de la mercancía, de la mercancía que domina todo lo vivido y franquea el umbral de su abundancia (Debord, 1967/1995, pp. 21-22). A colación de la vida de Truman Burbank, parece encajar con esta idea la abundancia de imágenes que derraman las grabaciones continuas de una vida que es literalmente espectáculo. Suscita un paralelismo inmediato la siguiente afirmación de Debord: «El espectáculo es el momento en el cual la mercancía ha llegado a la ocupación total de la vida social» (Debord, 1967/1995, p. 24, cursivas en el original). La representación para entretener a las masas del programa televisivo entra dentro de esta definición de manera indubitada. Todo transcurre en un tiempo espectacular, como indica en su capítulo VI, donde el tiempo de la producción, el tiempo-mercancía de la vida de Truman, no es más que un tiempo consumible por otros (Debord, 1967/1995, p. 94). La cosificación de una persona como objeto de uso y disfrute lleva aparejada una alienación que Truman evidencia a medida que transcurre la película y que, por ejemplo, encontramos en la búsqueda de una fotografía que le recuerde a Lauren por medio de los recortes de revistas de moda.

También profundiza en esta idea la propuesta planteada por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde afirmaría: «Seriedad y juego, rigor y desentendimiento parecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes» (1936/2003, p. 56). Propuesta que permitiría consolidar la posibilidad de reproducir la realidad para, seguidamente, volverla un bien de consumo. Aunque, alude Benjamin, el actor se sabe supervisado por la masa (1936/2003, p. 73), nos encontramos con la disparidad de que Truman no es inmediatamente consciente de que todo aquello que rodea su vida está dirigido a un proceso de consumo audiovisual. No obstante, resuenan de manera siniestra las siguientes palabras de Benjamin: «todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado» (Benjamin, 1936/2003, p. 75). Así, la distinción entre autor y público deja de ser fundamental para convertirse en una funcionalidad modulable y graduable (Benjamin, 1936/2003, p. 76), donde los espectadores pasan a formar parte de la coreografía de Christof en Seahaven sin que Truman sea consciente hasta su cuestionamiento de este simulacro y posterior liberación.

En cuanto a la noción distópica de una vigilancia permanente que sitúe sobre el preso la carga de sentirse en todo momento observado, Bentham diseñó de acuerdo con una lógica utilitarista la prisión conocida como panóptico. Bentham (1780/1979) llegaría a detallar los planes, así como a instruir en este tipo de arquitectura que garantiza una vigilancia aparentemente continua. Así como Foucault estudiaría esta vigilancia invisible en su obra *Vigilar y castigar* (1975/1976, pp. 180-210), *El show de Truman* no incide tanto en la disciplina como en la incertidumbre de una persona cuando descubre que toda su vida ha sido el objeto de atención de los espectadores de un programa de televisión¹⁰.

¹⁰ A juicio de Lavoie (2011), se convierte en una distopía postmoderna emanada de estas estructuras de vigilancia.

5. ¿Y SI SÓLO EXISTO YO? ¿Y SI EL MUNDO NO ES UN TEATRO SINO UNA ILUSIÓN?

Uno de los atractivos que despierta el interés en *El show de Truman* es, como hemos visto, la idea de que el protagonista se desenvuelve por un enorme escenario televisivo capaz de recrear una población con su vida cotidiana, sus quehaceres diarios y sus vicisitudes. Más allá de este planteamiento, la película adquiere un carácter casi existencial cuando Truman se cuestiona qué es real en su vida y qué obedece a un guion televisivo. No obstante, y ahondando en este planteamiento, tiene sentido recuperar la noción filosófica del solipsismo, esto es, considerar que sólo existe aquella persona que piensa y cuestiona el mundo, como si sólo estuviese ante una proyección ilusoria, como si sólo existiese el yo pensante. Este subjetivismo radical despierta el interés ante un Truman que comprueba gradualmente cómo su vida es un embuste guionizado por Christof y hace del primero el sujeto de un experimento audiovisual capaz de atraer a la audiencia del programa. Por lo tanto, un paso posterior sería cuestionar si toda esa ficción entraña un velo de realidad objetiva o, por el contrario, no corresponde a datos percibidos del exterior. ¿Cómo resulta posible escapar de esta trampa hipotética y garantizar la correspondencia con la realidad objetiva?

Tal vez resulte un experimento aventurado, pero la escenografía descomunal en la que se desempeña Truman justifica recuperar la noción solipsista del frágil yo posmoderno. En este caso, merece la pena recuperar uno de los antecedentes de esta cuestión, el experimento del hombre volador del filósofo árabe Avicena (980-1037)¹¹. En este supuesto especulativo, un ser humano flota ingrávido y ajeno a cualquier percepción sensorial, sin recuerdos ni memoria de un mundo externo. Pese a todo lo anterior, esa persona sería autoconsciente de su yo y, por ende, de su propia existencia. Por lo menos, dispondría de un conocimiento indubitado y podría asumir que existe dentro de un cuerpo. Para tratar de dar el salto a un mundo exterior encontraríamos el célebre *cogito ergo sum* de Descartes (1596-1650).

Del fundador del racionalismo resultan célebres tanto su duda metódica como el propio método para fundamentar la calidad del conocimiento. Su continua y cáustica duda lleva al autor a cuestionar cada vestigio de la realidad, hasta alcanzar la posibilidad de que exista un mundo verdadero más allá del velo ilusorio que compone el escenario de su vida. Por ese motivo, con una alusión al *cogito ergo sum* inicia la cuarta parte del *Discurso del método* (1637/1979) en el itinerario para culminar su epistemología y justificar el tránsito posterior a la metafísica:

Largo tiempo hacía que había advertido que en lo que se refiere a las costumbres es a veces necesario seguir opiniones que sabemos muy inciertas, como si fueran indudables, según se ha dicho anteriormente. Pero, deseando yo en esta ocasión tan sólo buscar la verdad, pensé que debía hacer todo lo contrario y rechazar como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda, para ver si, después de hecho esto, no me quedaba en mis creencias algo que fuera enteramente indudable. Así, puesto que los sentidos nos engañan a veces, quise suponer que no hay cosa alguna que sea tal como ellos nos la hacen imaginar. Y como hay hombres que se equivocan al razonar, aun acerca de las más sencillas cuestiones de geometría y cometen paralogismos, juzgué que estaba yo tan expuesto a errar como cualquier otro y rechacé como falsos todos los razonamientos que antes había tomado por demostraciones. Finalmente, considerando que los mismos pensamientos que tenemos estando despiertos pueden también ocurrirnos cuando dormimos, sin que en tal caso sea ninguno verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi

¹¹ Para profundizar en su afán por sintetizar aristotelismo y algunas ideas neoplatónicas con la religión islámica, vid. Ábed Yabri (1980/2001).



espíritu no eran más ciertas que las ilusiones de mis sueños. Pero advertí en seguida que aun queriendo pensar, de este modo, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa. Y al advertir que esta verdad —*pienso, luego soy*— era tan firme y segura que las suposiciones más extravagantes de los escépticos no eran capaces de conmovér, juzgué que podía aceptarla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba (pp. 121-122).

Retomaría este argumento, dentro de las *Meditaciones metafísicas* (1647/2005), con su segunda meditación bajo el título «De la naturaleza del espíritu humano; y que es más fácil de conocer que el cuerpo». Una vez ha socavado las certezas del conocimiento, «hasta descubrir que lo único positivamente cierto es el propio pensamiento que duda» (García-Hernández, 1997, p. 34), Descartes ha de dar «por constante que esta proposición: *yo soy, yo existo*, es necesariamente verdadera todas las veces que la pronuncio o la concibo en mi espíritu» (Descartes, 1647/2005, p. 67). Ese reduccionismo de erigir la facultad de pensar en justificación de la existencia proviene de su condición de único atributo inseparable de mí, el único que nos pertenecería (Descartes, 1647/2005, p. 69). De esta manera, el pensamiento sería «lo único capaz de llenar estas condiciones de inmediatez» (García Morente, 1938/2019, p. 146)¹².

Coetánea a estas reflexiones, encontramos la obra de teatro *La vida es sueño* (1635/2006), de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En ella, el príncipe Segismundo permanece apresado por su padre el rey Basilio ante los vaticinios de que se convertirá en un tirano de alcanzar la corona. Tras los célebres versos sobre la vida como un sueño que dan título a la obra, al final del segundo acto, el príncipe cree que todo ha sido una ilusión. Al igual que Truman Burbank, el príncipe debe asumir que la salida de esa realidad simulada implica una decisión ética, un uso responsable de la libertad, tal y como hace al asumir el posible castigo por sus infracciones.

Estas reflexiones mantienen un vínculo de afinidad respecto del estudio sistemático de los fundamentos filosóficos de *El show de Truman*, pues despojado el escenario de su telón y de su tramoya, ¿por qué no cuestionar si ese personaje que ha vivido una ilusión no se encuentra encerrado en su propia psique? De acuerdo con esta premisa, Truman Burbank viviría una experiencia subjetiva, una realidad fabricada, merced a las incongruencias que experimenta (como por ejemplo que la lluvia le persiga en mitad de una playa bajo el sol despejado), más allá de que la ficción sea fabulada por un director, Christof, y no por su propia mente. El hecho de que comience a dudar de todo, a partir de la revelación de Lauren/Sylvia, resulta clarificador. Cabe añadir que su acenso platónico de las escaleras que le conducen al exterior también sirve a modo de analogía con la liberación cartesiana del solipsismo que habría de poner en contacto mente (*res cogitans*) y realidad (*res extensa*) para salvar las limitaciones en nuestro conocimiento sobre el mundo.

6. TRUMAN Y LA LIBERTAD

¹² Este camino de la interioridad y de la conciencia alude al descubrimiento de la subjetividad por parte de Descartes, tal y como aseveró Ortega y Gasset (1957/2015, p. 162). El hecho de dudar de lo que está en el mundo, en las realidades o de la existencia de las cosas, aunque Descartes intente garantizar que la extensión (*res extensa*) es aprehensible por nosotros, puede desencadenar un peligro, el mismo solipsismo que el racionalista quería conjurar al encerrar la conciencia (Ortega y Gasset, 1957/2015, pp. 162-163). Así lo reconoce en su «Lección VIII», contenida en *¿Qué es filosofía?*: «Porque casi ha conseguido convencer al hombre, en serio, es decir, vitalmente de que cuanto le rodeaba era sólo imagen suya y él mismo» (Ortega y Gasset, 1957/2015, p. 186).

Todas estas reflexiones sobre el deseo de escapar de presidios artificiales, sobre control social o sobre la simulación inciden de lleno en la cuestión filosófica fundamental de la libertad. Si se ha abordado desde una perspectiva existencialista, desde la autenticidad (Falzon, 2011), resulta esclarecedor recordar que la libertad, desde la antropología filosófica, supone la condición de convertir al ser humano en protagonista de su propia vida y artífice de su biografía (García Cuadrado, 2001, p. 160). Parece evidente que Truman, por desgracia, no puede culminar esta potencialidad, puesto que su vida está coreografiada y escenificada. En su condición inconsciente de propiedad no es dueño de sus acciones, tampoco de su propio futuro. Tampoco Truman parece libre si por libertad entendemos apertura ante lo nuevo, capacidad de elección o autodeterminación a través de las acciones (Burgos, 2010, pp. 83-85).

Con el fin de ahondar en la cuestión de la libertad, *El show de Truman* expone con nitidez el debate entre determinismo y libre albedrío. Esta capacidad de autodeterminación, de construcción de una vida, se le niega al protagonista a lo largo de su trayectoria biográfica. Pero se trata de una cuestión aparente, pues Truman no sólo se rebela ante esta situación, sino que a lo largo de los años, desde que conoce a Lauren, comete de manera consciente pequeños actos de subversión y de ocultamiento para construir una esfera de privacidad, como por ejemplo al tratar de reconstruir el rostro de ella. Truman evidencia no estar condicionado por el entorno, pues decide finalmente alzarse en ese camino platónico de conocimiento. Decide, con su voluntad, superando la coacción, de manera arriesgada. En este caso, resuenan las palabras del filósofo renacentista Giovanni Pico della Mirandola, que en su *Discurso por la dignidad del hombre* (1486/1984) recogió la plasticidad de la libertad, capaz de fundamentar nuestra autodeterminación y nuestra capacidad de elegir nuestra existencia:

Decretó al fin el supremo Artesano que, ya que no podía darse nada propio, fuera común lo que en propiedad a cada cual se había otorgado. Así pues, hizo del hombre la hechura de una forma indefinida, y, colocado en el centro del mundo, le habló de esta manera: «No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué. Te coloqué en el centro del mundo para volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión» (Pico della Mirandola, 1486/1984, p. 105).

Otra perspectiva desde la que *El show de Truman* aborda la libertad es a través de la distinción establecida por Isaiah Berlin en su vertiente positiva y negativa. En «Dos conceptos de la libertad» (1968/1974), que recoge una conferencia impartida en 1958, define la libertad en sentido negativo como ausencia de coacción o de interferencias externas. Esto es, trata de responder a la pregunta: «¿Cuál es el campo dentro del cual el sujeto —una persona o grupo de personas— está o debiera estar en libertad de hacer o ser lo que pueda hacer o ser, sin intervención de otras personas?» (Berlin, 1968/1974, p. 216). Se trataría de una libertad vinculada con la esfera política —ausente de obstrucciones por parte de otros—, pero también recogería la opresión ejercida por otros seres humanos, «en forma directa o indirecta, con intención o sin ella, en la frustración de mis deseos» (Berlin, 1968/1974, p. 218). Su ejercicio implica una auto-restricción, una transacción práctica con los otros (Berlin, 1968/1974, p. 220). La libertad, entonces, sería «libertad de» hacer algo o abstenernos de hacerlo sin soportar



obstáculos o impedimentos. Truman Burbank, en los primeros compases de la película, parece disfrutar de esta libertad negativa. Nadie le oprime, ha formado una familia, en su trabajo es reconocido y disfruta de relaciones interpersonales como las afectivas y las de amistad. En su autonomía biográfica, en su proyecto vital, no padece estas coacciones evidentes en primera instancia. No obstante, debemos insistir, parece disfrutar de libertad negativa, pero su propia vida es un proyecto diseñado para satisfacer a un público y las interferencias son constantes para guiar su propio quehacer vital. Quienes le rodean impiden que su vida transcurra por otros derroteros que Truman, tal vez, desconoce si pudiese querer seguirlos puesto que no se presentan en su horizonte biográfico. Por ejemplo, el condicionamiento impuesto por el accidente infantil con el velero que, de manera ficticia, cuesta la vida a su padre y provoca terror al agua a Truman. De esta manera, no puede iniciar su viaje a Fiji. De ahí que podamos recurrir al segundo concepto de libertad para Isaiah Berlin.

La libertad positiva, o «libertad para», aspira a responder al siguiente interrogante: «Qué, o quién, es la fuente de control o interferencia que puede determinar que alguien haga, o sea, una cosa en lugar de otra» (Berlin, 1968/1974, p. 217). Es una libertad de autodominio derivada del

deseo que tiene el individuo de ser su propio amo. Deseo que mi vida y mis decisiones dependan de mí mismo, no de fuerzas externas de ninguna clase. Quiero ser el instrumento de mis propios actos de voluntad, no de los actos de otros hombres. Quiero ser un sujeto, no un objeto (Berlin, 1968/1974, p. 229).

A medida que transcurre el metraje y Truman descubre la naturaleza del escenario audiovisual que le rodea, refuerza su intención de tomar el control de sí mismo, de orientar su vida, para ser el artífice de su propia existencia. Finalmente, emprende el camino hacia un mundo nuevo y desconocido, donde sea un sujeto libre y no un objeto de consumo, con la aspiración de construir una vida y un futuro elegidos por él.

Estas dos dimensiones de la libertad inciden en una dimensión dinámica del ser humano, que permanece inquieto en su núcleo intelectual y volitivo. Por ese motivo, también desde ámbitos como la antropología literaria es posible encontrar a personajes semejantes a Truman, pues desde el propio núcleo de la condición humana

aparece el hombre como un ser esencialmente dinámico y proyectivo, aunque siempre también insatisfecho y frustrado. No parece contentarse nunca con el aquí y el ahora [...] su conciencia parece determinada no tanto por el origen de donde viene cuanto por el horizonte al que aspira y hacia el que no puede dejar de caminar (Blanch, 1995, p. 350).

Los anhelos de Truman, sus mapas, sus recuerdos infantiles en los que evidencia su afán por explorar y vivir aventuras, nos retrotraen a esta afirmación del profesor Blanch. A esta insatisfacción podemos categorizarla como escapista. La obsesión por viajar a un lugar tan alejado de Seahaven como Fiji, a través de una agencia de viajes que aparece como la antesala de esa liberación, recuerda la necesidad de evasión de utopías escapistas a la manera de la propuesta audiovisual de *El show de Truman*. Lewis Mumford fue categórico en su advertencia sobre las utopías escapistas:

Una vez capeado el temporal, resulta peligroso permanecer en la utopía de escape, pues se trata de una isla encantada y quedarse en ella significa perder la propia capacidad para

enfrentarse a las cosas tal como son... Por otro lado, la vida resulta demasiado fácil en la utopía de escape, demasiado insípida en su perfección (Mumford, 1922/2013, pp. 31-32).

En el ámbito de la libertad merece la pena pensar en la relación que Truman entabla, especialmente en el diálogo final, con Christof. En la analogía entre creador y creación, el nombre de Truman, fácilmente divisible en True-Man, entronca con la posibilidad de que los nombres sean tanto descriptivos como que el lenguaje sea un medio válido para conocer la realidad. En este sentido, la condición de auténtico ser humano inocente haría de Truman Burbank el verdadero centro de esa realidad ficticia. De ahí que Christof pueda adquirir la condición de *onomaturgo*, aquel que asigna los ὄνομα o nombres, así como aquello que se predica de ellos. En esta concepción propia de la filosofía del lenguaje de los filósofos presocráticos, «el nombre estaba motivado, esto es, había una relación causal entre propiedades del individuo y el nombre en cuestión» (De Bustos Guadaño, 1999, p. 19, cursivas en el original). Incluso, en un ejercicio de metaficción, el propio nombre de Christof adquiere una significación casi mesiánica como hacedor de mundos.

7. CONCLUSIONES

Truman abandona el inmenso plató, asciende los peldaños entre nubes figuradas y abre una puerta que le conduce a la libertad. Esa conclusión cinematográfica permite apostillar, a modo de conclusión escrita, la riqueza de ideas y fundamentos filosóficos que atraviesan la vida de Truman Burbank. Algunas ideas han sido ya abordadas, pero estas páginas aspiran a revelar otras nociones, tal vez menos atendidas, pero igualmente relevantes y pertinentes. *El show de Truman* es una utopía nostálgica de escape, que podemos insertar en el ámbito de las distopías, muy mitigada en su dureza y representativa de la maquinaria del control social. Sus resonancias platónicas, con ejemplo gráfico del ascenso final por la escalera, son evidentes y retoma el mito de la caverna para adaptarlo al lenguaje cinematográfico. La chispa del *daimon* socrático puede trasladarse como alegoría de la intuición de Truman acerca del mundo ilusorio en el que está aprisionado. A su vez, fundamenta la praxeología del protagonista. A esto merece la pena añadir que la idea del mundo como un teatro informa a pensadores de la filosofía en la Modernidad, como el empirista Bacon, o de la Contemporaneidad, como Benjamin, Debord o el postmoderno Baudrillard. La idea del mundo como un escenario, llevada a su extremo lleva a la literatura de Calderón de la Barca o al escepticismo metodológico del racionalista Descartes, epígono de la duda radical para garantizar nuestra existencia y desde ahí emprender la aventura epistemológica para conocer el mundo exterior. Por último, la libertad como facultad antropológica merece un detenido estudio en *El show de Truman*, por la pluralidad de enfoques —como el libre albedrío, como autodeterminación y como la ausencia de coacción— que inciden en la prisión invisible de su protagonista. Esta distopía ligera, mezcla de drama y comedia, con su mirada a un pasado idealizado, revela su identidad filosófica. Una identidad que no desmerece un análisis desde otras disciplinas como las ciencias de la comunicación o la ciencia política. Si en 1998 *El show de Truman* suscitó preguntas que ya preocupaban al politólogo Giovanni Sartori, con el paso del tiempo han demostrado acrecentar su vigencia y, hoy en día, continúan interpelándonos. De ahí que, como espeta Truman a Christof al abandonar su caverna filosófica y mediática para abrazar el verdadero mundo: «Y por si no nos volvemos a ver, buenos días, buenas tardes y buenas noches» (Weir, 1998).

REFERENCIAS

- Ábed Yabri, Mohamed (2001). *El legado filosófico árabe. Alfarabi, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjaldún. Lecturas contemporáneas* (Trad. M. C. Feria García). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1980).
- Bacon, Francis (2011). *La gran restauración (Novum Organum)* (Trad. M. A. Granada). Madrid: Tecnos. (Obra original publicada en 1620).
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro* (Trad. A. Vicens). Barcelona: Kairós. (Obra original publicada en 1977-1978).
- Bauman, Zygmunt (2017). *Retrotopía* (Trad. A. Santos Mosquera). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2017).
- Benjamín, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. A. E. Weikert). Ciudad de México: Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1936).
- Bentham, Jeremy (1979). *El panóptico* (Trad. imprenta Villalpando). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta. (Obra original publicada en 1780).
- Berlin, Isaiah (1974). Dos conceptos de la libertad (Trad. E. L. Suárez). En A. Quinton (Ed.), *Filosofía política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (pp. 216-233). (Obra original publicada en 1968).
- Blanch, Antonio (1995). *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: PPC-Universidad Pontificia Comillas.
- Burgos, José Manuel (2010). *Antropología breve*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2006). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1635).
- Casanova, Basilio (2022). La otra cara del héroe (con *El show de Truman* como fondo). *Trama y fondo: revista de cultura*, (53), 51-59.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Editorial Naufragio. (Obra original publicada en 1967).
- De Bustos Guadaño, Eduardo (1999). *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Descartes, René (1979). *Discurso del método* (Trad. R. Frondizi). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1637).
- Descartes, René (2005). *Meditaciones metafísicas* (Trad. G. Graíño Ferrer). Madrid: Alianza Editorial, Colección Austral. (Obra original publicada en 1647).
- Falzon, Christopher (2011). Peter Weir's *The Truman show* and Sartrean freedom. En J.-P. Boulé y E. McCaffrey (Eds.), *Existentialism and contemporary cinema: a Sartrean perspective* (pp. 17-31). Nueva York, NY: Berghahn Books.



- Fitting, Peter (2003). Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films. En R. Baccolini and T. Moylan (Eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 155-166). Nueva York, NY: Routledge.
- Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar* (Trad. A. Garzón del Camino). Buenos Aires: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975).
- Fuentes Lenci, Álvaro (2023). Truman y el padre corporativo. *Ética & Cine*, 13(2), 31-35.
- García Cuadrado, José Ángel (2001). *Antropología filosófica. Una introducción a la Filosofía del Hombre*. Barañáin: Ediciones Universidad de Navarra.
- García-Hernández, Benjamín (1997). *Descartes y Plauto. La concepción dramática del Sistema cartesiano*. Madrid: Tecnos.
- García Morente, Manuel (2019). *Lecciones preliminares de filosofía*. Madrid: Ediciones Encuentro. (Obra original publicada en 1938).
- Habermas, Jürgen (2018). *Teoría de la acción comunicativa. Tomo I. Racionalidad de la acción y racionalización social. Tomo II. Crítica de la razón funcionalista* (Trad. M. Jiménez Redondo). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1981).
- Huxley, Aldous (1998). *Un mundo feliz* (Trad. R. Hernández). Barcelona: Plaza y Janés. (Obra original publicada en 1932).
- Kateb, George (1972). *Utopia and its enemies*. Nueva York, NY: Schocken.
- Lavoie, Dusty (2011). Escaping the Panopticon: Utopia, Hegemony, and Performance in Peter Weir's *The Truman Show*. *Utopian Studies*, 22(1), 52-73.
- Magritte, René (1928). *La vida secreta* [Pintura]. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos.
- Magritte, René (1940a). *El regreso* [Pintura]. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Bélgica.
- Magritte, René (1940b). *La tempestad* [Pintura]. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, Estados Unidos.
- Magritte, René (1954). *El imperio de las luces* [Pintura]. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Bélgica.
- Magritte, René (1965-1966). *La alta sociedad* [Pintura]. Fundación Telefónica, Madrid, España.
- Maiz, Ramón y Lois, Marta (1998). Postmodernismo: La libertad de los postmodernos. En J. A. Mellón y X. Torrens (Eds.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos* (pp. 611-636). Madrid: Tecnos.
- Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie (1979). *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Marín Del Valle, María Victoria y Pereira Domínguez, María del Carmen (2014). *El show de Truman. Padres y Maestros*, (261), 133-136.

- Michel Fariña, Juan Jorge (2023). *The Truman Show*. Un horizonte en quiebra. *Ética & Cine*, 13(2), 19-24.
- Mumford, Lewis (2013). *Historia de las utopías* (Trad. D. L. Sanromán). Logroño: Pepitas de calabaza. (Obra original publicada en 1922).
- Ortega y Gasset, José (2015). *¿Qué es filosofía? Y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1957).
- Orwell, George (2014). *Rebelión en la granja* (Trad. M. Souto). Barcelona: Random House. (Obra original publicada en 1945).
- Orwell, George (2022). 1984 (Trad. J. P. Martínez Fernández). Barcelona: Austral. (Obra original publicada en 1949).
- Pico della Mirandola, Giovanni (1984). *De la dignidad del hombre. Con dos apéndices: Carta a Hermolao Bárbaro y Del ente y el uno* (Trad. L. Martínez Gómez). Madrid: Editora Nacional. (Obra original publicada en 1486).
- Platón (1941). *La república o el Estado* (Trad. M. Candel). Madrid: Espasa Calpe. (Obra original publicada en 385-370 a. de C.).
- Platón (1998). *Fedón. Fedro* (Trad. L. Gil Fernández). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 370 a. de C.).
- Ramos Vera, Mario (2022). La prisión de lo real: la distopía de Platón y la gnosis en los juegos de rol. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, (2), 115-125.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri (1988). *Historia del pensamiento filosófico y científico. I. Antigüedad y Edad Media* (Trad. J. A. Iglesias). Barcelona: Herder. (Obra original publicada en 1983).
- Rosa, Hartmut (2011). Aceleración social: consecuencias éticas y políticas. *Persona y Sociedad*, XXV(1), 9-49.
- Sargent, Lyman Tower (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Sargent, Lyman Tower (2000). Utopian Traditions: Themes and Variations. En R. Schaer, G. Claeys y L. T. Sargent (Eds.), *Utopia: The search for the ideal society in the western world* (pp. 8-17). Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Sartori, Giovanni (1998). Homo videns. *La sociedad teledirigida* (Trad. A. Díaz Soler). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1997).
- Torregrosa, Marta y Cuevas Álvarez, Efrén (2010). *El show de Truman*. Estrategias metaficcionales y quiebras del simulacro. *Área abierta*, (25), 1-15.
- Weir, Peter (Director) y Rudin, Scott; Niccol, Andrew; Feldman, Edward S. y Schroeder, Adam (Productores) (1998). *The Truman Show* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Zamiatin, Evgueni (2008). *Nosotros* (Trad. S. Hernández-Ranera). Tres Cantos: Akal. (Obra original publicada en 1924).