

**DE LA IMAGEN DESIDERATIVA DEL FUTURO A LA PESADILLA
DISTÓPICA DEL PRESENTE, DEL FIN Y DESPUÉS: SOBRE MÁQUINAS
Y AUTOMATIZACIÓN, ESPACIO Y TIEMPO AYER Y HOY**

**DA IMAGEM DESEJOSA DO FUTURO AO PESADELO DISTÓPICO DO
PRESENTE, DO FIM E DO DEPOIS: MÁQUINAS E AUTOMAÇÃO, ESPAÇO
E TEMPO ONTEM E HOJE**

**FROM THE WISHFUL IMAGE OF THE FUTURE TO THE DISTOPIC
NIGHTMARE OF THE PRESENT, OF THE END AND THE AFTER:
ON MACHINES AND AUTOMATIZATION, SPACE AND TIME,
YESTERDAY AND TODAY**



Dossiê

**Atualidade do realismo:
utopia e distopia**

Organizadores:

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis
Corrêa



Prof. Dr. Martín Ignacio Koval



Prof.^a Dr.^a Renata Altenfelder
García Gallo



v. 32, n. 62, agosto, 2023
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 25/08/2022
Aprovado em: 29/03/2023

Distribuído sob



Mariela Ferrari

mariela_c_ferrari@hotmail.com

Doutora pela Universidade de Buenos Aires - UBA. Docente no Mestrado em Literaturas em Línguas Estrangeiras e em Literaturas Comparadas, UBA. Professora adjunta e coordenadora na Universidade Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Pós-doutorado em curso pela Associação Universitária Ibero-americana de Pós-graduação (AUIP). Investigadora na UBA, UNAJ, LMU, UNGS, entre outras universidades.

Resumen/Resumo/Abstract

Palabras clave/Palavras-chave/Keywords

el presente trabajo plantea un análisis de los usos de la distopía en el pasado y en el presente, a través de un recorrido. En este recorrido, proponemos dos instancias tempoespaciales de configuración de lo distópico: en primer lugar, a comienzos de siglo XX, en el ámbito del denominado *fin-de-Siècle* alemán y austrohúngaro. En este contexto, nos referiremos a algunas obras de escritores muy reconocidos (Meyrink, Kafka) y al cine de la época, centrándonos en una obra titulada *La otra parte* [*Die andere Seite*] [1908], de Alfred Kubin, a fin de presentar los rasgos fundamentales que definen lo utópico como programa y como impulso (el viaje, la primacía de lo espacial, el orden social o colectivo alternativo, el problema de lo político, el cuerpo, el tiempo y el individuo, etc.), representados paradójicamente en la distopía como “mundo al revés”. En segundo lugar, retornaremos a la actualidad para revisar las formas en las que esos motivos esbozados en la literatura y el cine, no solo mantienen una continuidad sino que se han agudizado en vinculación con el desarrollo del “realismo capitalista” de nuestra época (FISHER, 2021). Para ello, nos centraremos específicamente en lo distópico vinculado a los ámbitos de la ciudad, la técnica y la automatización (como formas de alienación) y el problema del tiempo, mediante diversas imágenes que representan estos tópicos. El diálogo entre el análisis de las obras y las imágenes de la representación distópica en el pasado y en el presente, propone no sólo una reflexión acerca de la distopía, sino, sobre todo, rescatar la utopía para el presente.

Distopía, tiempo, espacio, técnica, utopía

O presente trabalho propõe uma análise dos usos da distopia no passado e no presente, por meio de uma viagem. Nesta jornada, propomos duas instâncias espaço-temporais de configuração do distópico: primeiro, no início do século XX, na área do chamado fin-de-siècle alemão e austro-húngaro. Neste contexto, faremos referência a algumas obras de escritores consagrados (Meyrink, Kafka) e do cinema da época, centrando-nos numa obra intitulada *A outra parte*, de Alfred Kubin, de forma a apresentar os traços fundamentais que definem o a utopia como programa e como impulso (a viagem, o primado do espacial, a ordem social ou coletiva alternativa, o problema do político, do corpo, do tempo e do indivíduo, etc.), paradoxalmente representado na distopia como "o mundo virou de cabeça para baixo". Em segundo lugar, voltaremos ao presente para rever as maneiras pelas quais esses motivos esboçados na literatura e no cinema não apenas mantêm continuidade como se tornaram mais agudos em conexão com o desenvolvimento do "realismo capitalista" de nosso tempo (FISHER, 2021). Para tal, iremos centrar-nos especificamente na distópica ligada às áreas da cidade, da tecnologia e da automação (como formas de alienação) e da problemática do tempo, através de diversas imagens que representam estes temas. O diálogo entre a análise das obras e as imagens da representação distópica no passado e no presente, propõe não apenas uma reflexão sobre a distopia, mas, sobretudo, resgatar a utopia para o presente.

Distopia, tempo, espaço, técnica, utopia

This paper proposes an analysis of the uses of dystopia in the past and in the present, through a journey. In this journey, we research two time-spatial instances of configuration of the dystopian: firstly, at the beginning of the 20th century, in the area of the so-called German and Austro-Hungarian *fin-de-Siècle*. In this context, we will refer to some works by well-known writers (Meyrink, Kafka) and to the cinema of the time, focusing on a work entitled *The Other Side [Die andere Seite]* [1908], by Alfred Kubin, in order to present the fundamental features that define the utopian, as a program and as an impulse (travel, the primacy of the spatial, the alternative social or collective order, the problem of the political, the body, time and the individual, etc.), paradoxically represented in the dystopia as "world at reverse". Secondly, we will return to the present to review the ways in which these motifs outlined in literature and cinema not only maintain continuity but have become more acute in connection with the development of "capitalist realism" of our time (FISHER, 2021). To do this, we will focus specifically on the dystopian linked to the areas of the city, technology and automation (as forms of alienation) and the problem of time, through various images that represent these topics. The dialogue between the analysis of the works and the images of dystopian representation in the past and in the present, proposes not only a reflection on dystopia, but, above all, to rescue utopia for the present.

Dystopia, time, space, technique, utopia

Comenzamos en el presente. Como sabemos (como experimentamos diaria o cotidianamente), este, nuestro hoy, nuestro “presente absoluto” (JAMESON, 2003, p. 695) mantiene la urgencia de lo inminente, la inmediatez de la supervivencia. Esta forma de habitar la actualidad, que podemos calificar, siguiendo a David SÁNCHEZ USANOS, de “modo supervivencia” (2020), se vincula con el predominio de la distopía y lo distópico (junto con otros géneros cercanos en la literatura y el cine, como lo apocalíptico y lo postapocalíptico), en cuanto formas de representación y, a la inversa, una consecuente disminución de las posibilidades de desarrollo de lo utópico, un fenómeno en el que Sánchez Usanos observa la despolitización del imaginario contemporáneo (ibíd.). Entre los intentos más actuales por comprender nuestro presente, es decir, las consecuencias físicas, psicológicas, económicas y culturales del capitalismo contemporáneo se cuenta el del crítico Mark Fisher, que reflexiona sobre la “‘aburrida distopía’ de nuestro presente compartido” (FISHER, 2022, p. 12), desde una perspectiva que parte del concepto de “realismo capitalista”. Fisher, como Jameson, entre otros, abordan nuestro presente, calificado de distópico, para reconquistar la posibilidad de “inventar el futuro” (FISHER, 2022, p. 11), o, en los términos de Ernst Bloch, para reapropiarnos de “los sueños de una vida mejor” (BLOCH, 2004, p. 34). En este sentido, si la idea central en *El principio esperanza* es que “la filosofía marxista es filosofía del futuro”, pero también, del “futuro en el pasado” (ibíd., p. 33); en la misma orientación, en *Arqueologías del futuro*, de Jameson, y en los escritos de Fisher incluidos en *K-punk y en Realismo capitalista, et al.*, se parte de la noción de que la utopía es necesaria para poder imaginar un futuro diferente del presente reproducido *ad infinitum*, “siempre igual, siempre lo mismo” (en este sentido, distópico). Se trata de concebir una forma de utopía que funcione, en principio, como alternativa más allá del modo supervivencia, de la emergencia y la inmediatez con la que nos asedia el presente distópico. Esta distopía del presente se vincula con el fin de la temporalidad, analizado por Jameson, percep-

tible en nuestra constante sensación de que no hay tiempo, de que vivimos (hacemos, actuamos) en tiempo de descuento, en tiempo prestado (en “modo supervivencia”), agobiados por la realidad y la urgencia.

La comprensión del presente más allá de la distopía, a la que retornaremos luego, se propone en esta exposición a través de un desplazamiento y un recorrido (propios de la distopía también), que parten del pasado, en busca del sentido de esas formas en las que la distopía de lo real-actual llega a ser. En este recorrido, proponemos dos instancias tempoespaciales de configuración de lo distópico: en primer lugar, nos detenemos a comienzos de siglo XX, en el ámbito del denominado *fin-de-Siècle* alemán y austrohúngaro. En este contexto, vamos a referirnos a algunas obras de escritores muy conocidos (Gustav Meyrink; Franz Kafka) y al cine de la época, (*El gabinete del dr. Caligari*, *Metrópolis* y la serie de los *Mabuse*, entre otros), centrándonos en una obra titulada *La otra parte* [*Die andere Seite*] [1908], del escritor y dibujante austrohúngaro Alfred Kubin (1877-1959), porque en esta obra se representan los rasgos fundamentales que definen lo utópico como programa y como impulso (el viaje, la primacía de lo espacial, el orden social o colectivo alternativo, el problema de lo político, el cuerpo, el tiempo y el individuo, etc.), representados paradójicamente en la distopía como “mundo al revés”. En segundo lugar, retornaremos a la actualidad y a las formas en las que los motivos esbozados en Kubin, en Meyrink e, incluso, en Kafka o en el cine, no solo mantienen una continuidad sino que se han agudizado en vinculación con el desarrollo del “realismo capitalista”, en los términos de Fisher respecto de nuestra época (FISHER, 2021). Para ello, nos centraremos específicamente en lo distópico vinculado a los ámbitos de la ciudad, la técnica y la automatización (como formas de alienación) y el problema del tiempo.

Iniciamos nuestro recorrido hacia el pasado, entonces, a comienzos del siglo XX. Hacia 1908, el ilustrador Alfred Kubin publica su obra literaria más famosa titulada *La otra parte. Una novela fantástica* (KUBIN, 2003). La novela se vincula con el paradigma apocalíptico y mitifi-

cador del *fin-de-siècle* vienés, ya que describe la última fase de un reino fantástico denominado “Reino de los Sueños” y situado en Asia central. Se trata de un espacio fantástico, hiperbólico y expresamente onírico que se revela al lector en su capital, la ciudad de Perla. Pero, simultáneamente, es una representación del Imperio austrohúngaro en decadencia, una duplicación reveladora de esas otras capitales del imperio que lo caracterizan centralmente: Viena y Praga. De ahí el título *La otra parte* que implica ese mundo al revés de la distopía. El “amo absoluto” del Reino de los Sueños es el misterioso Claus Patera (KUBIN, 2003: 22). Precursor del *Caligari* (1920) de Robert Wiene, y de la serie *Mabuse* (1922, 1933 y 1960), de Fritz Lang, representa al demiurgo todopoderoso y conservador que orienta su creación (el Reino) hacia el pasado. Patera siente odio contra toda forma de progreso y, sobre todo, el progreso científico, y crea el reino onírico como “refugio para los descontentos con la cultura moderna [...] Sin embargo, nada es más ajeno al Amo de aquel país que la idea de forjar una Utopía o una especie de Estado del futuro” (KUBIN, 2003, p. 21). La creación de este Estado fantasmagórico, en el más allá de los conocidos, se orienta hacia el pasado, hacia el sueño y, también hacia la enfermedad y lo muerto. Mezcla de fascinación hipnótica y de horror para sus habitantes, Perla es “un auténtico El Dorado para el coleccionista”, ya que “la ciudad entera es un museo” (ibíd., p. 79), donde dominan una lóbrega melancolía y, paradójicamente, una febril actividad nocturna (tal como en los sueños). La ciudad está construida con objetos y espacios de otras épocas (se describe cómo son transportados los edificios de otros ámbitos y épocas, piedra por piedra). Se trata de objetos y edificaciones desnaturalizados o descontextualizados de su tiempo y espacio propios. Se trata de una idea que remite a la perspectiva de Ernst Bloch, quien afirma que el “pasado considerado aisladamente y aprendido así es una categoría de la mercancía¹, es decir, un *factum* cosificado, sin conciencia de su *fieri* y de su proceso ininterrumpido” (BLOCH, 2004, p. 32), es decir, los objetos y edificios deshistorizados (extraídos de su *con-*

tinuum espaciotemporal) se convierten en mercancía. En el Reino de los Sueños, estos objetos y espacios evocan el interior burgués, como vivienda adecuada solamente para un cadáver, en palabras de Walter Benjamin (“Calle de dirección única”, en BENJAMIN, 2010, p. 29).

Kubin, ilustrador de la obra de Kafka, representa en su reino onírico-distópico, tal como el autor checo, el dominio de la burocracia y la ubicuidad arbitraria del poder, es decir, la presencia inasible y ausente del poder y de su amo absoluto (Patera). El amo y su dominio sobre el reino son ininteligibles, inaccesibles, pero omnipotentes y omnipresentes frente al individuo que se torna impotente. También el predominio del espacio y su opresión distópica, tal como lo femenino corrupto y corruptor son otros aspectos del reino onírico compartidos con la distopía kafkiana, pero como nostálgica mitificación habsbúrgica (MAGRIS, 1995); en este sentido, el narrador afirma: “aquí, bajo el hechizo, el Reino de los Sueños nos parecía grandioso e inconmensurable y no tomábamos en consideración al resto del mundo, relegado al olvido” (KUBIN, 2003, p. 140), otra alusión al onírico Imperio austrohúngaro en decadencia y la percepción de sus nostálgicos habitantes.

El narrador en primera persona, figura autobiográfica, es un viejo compañero de escuela de Patera, invitado por este a mudarse al Reino de los Sueños junto con su esposa. Tal como en la clásica utopía (y en la antiutopía), el acceso al Reino de los Sueños se realiza a través del viaje que recorre el continente hasta llegar a este exótico alter *topos*.

La novela representa dos formas de lo distópico; primero, la distopía que constituye la “utopía realizada” (CERRUTI, 2018): habitar en el Reino de los Sueños implica someterse al dominio tiránico de Patera, su amo. Pero *La otra parte* también representa el pasaje de lo utópico a lo distópico, es decir, la instancia en la que el principio organizador o sistémico de la representación utópica, al ser llevado al extremo, se convierte en su opuesto pesadillesco (la conversión del sueño en pesadilla).

En cuanto al espacio, la obra de Kubin funciona como precursora del expresionismo fílmico y, según Siegfried Kracauer, del surrea-

lismo, en la representación de la ciudad distópica, en los paisajes urbanos y artefactos animizados “como si estuviesen vivos” (KUBIN, 2003, p. 118). Los portones abren sus fauces, como queriendo devorar a los transeúntes; las tiendas esbozan “sonrisas sarcásticas” y todos los edificios parlotean “animadamente toda la noche” (ibíd., p. 93). Se reconocen en esta representación los trazos lineales del dibujante Kubin, trazos que pasan al cine de la época y sobreviven hasta la actualidad. En conexión con *Caligari*, el clásico filme expresionista, Kracauer afirma que sus guionistas (Janowitz y Mayer) pensaron en Kubin para diseñar sus escenarios típicos, escenarios inocentes con fantasmas imponentes, que hacen surgir del subconsciente visiones de torturas (KRACAUER, 1995, p. 69). Así, la ciudad de Perla, en Kubin, es modelo de los espacios en *Caligari*, pero también antecedente de las angulares ciudades góticas del cine que revisitamos a lo largo el siglo XX (la posterior *Metrópolis* de Thea von Harbou y Fritz Lang; la *Dark city* [Ciudad en tinieblas], de Alex Proyas, el film de 1998, o la explícita ciudad gótica [*Gotham city*] del hombre murciélago). Así se lee en Kubin: “Unos cuantos faroles solitarios mostraron el camino: ¡la iluminación ideal para un país de los sueños! En medio de la penumbra general, que difuminaba y agrandaba todas las formas [...] algunos objetos adquirirían a veces proporciones desmesuradas: un poste, el letrero de una tienda, una cancela” (ibíd., p. 106); el narrador no logra orientarse “en aquellas calles y callejuelas angulosas y muchas veces sin salida” (ibíd., 109, cf. imagen 1). La vida de los espacios y el animismo de los objetos se contraponen al sonambulismo de los habitantes de Perla; los seres humanos son subyugados por el denominado “hechizo del reloj” y el culto que se crea a su alrededor, como veremos posteriormente; igualmente sonámbulos, se transforman en gólems o autómatas del creador Patera. Patera, aquí, como *Caligari* según Kracauer, premonición de Hitler, utiliza su poder hipnótico para imponer la voluntad del amo a su instrumento, a los otros seres sometidos e impotentes (KRACAUER, 1995, p. 73, véase la imagen 2). Sobre el filme, afirma Kracauer: “la normali-

dad se encarna por medio de una multitud de locos que se mueven en su insólito ambiente. Lo normal es un manicomio” (ibíd., p. 75). En la novela, será el narrador quien afirme: “Todo evocaba en mí la idea de un manicomio” (KUBIN, 2003, p. 105). Como mencionamos, la utopía aparece engañosamente representada como reconstrucción deshistorizada de un pasado mitificado en la vida de sus objetos y sus edificios, un movimiento nostálgico vinculado a la conservación. Sin embargo, la tiranía del amo-creador (Patera) brinda lustre al caos subyacente, el caos sobre el que se funda el reino. Frente a esta forma de representación de lo aparentemente utópico (distópico), el sueño del pasado como huida, llega a Perla el progresismo técnico, material, político y monetario con el arribo del antagonista de Patera: “el americano” Hércules Bell (mezcla del inventor Alexander Bell y de Hércules, el titánico semidios mítico). Este encarna el principio racionalista del progreso técnico, científico y la revolución política. Orientado hacia el futuro, el americano Bell introduce asimismo la disidencia luciferina en este espacio otro².

En clave mítico-histórica, Hércules Bell funda la asociación luciferina (el primer partido político de Perla) y representa, como el bello Satán de Milton, a aquel que introduce el fruto prohibido de la disidencia y la dualidad en este satirizado “jardín edénico” del Reino de los Sueños. Frente al conservadurismo de Patera y su dominio “espiritual”, omnipresente e invisible, Bell representa el dominio material, la identificación con el progreso, con una política incansable y explícita (propagandismo, proclama) y mediante otra forma de utopía engañosa: la de los ideales iluministas enunciados en su proclama (ibíd., pp. 165ss.). El adinerado americano (p. 141) se identifica con el extranjero (en alemán, *der Fremder*), y es descendiente del estereotipo del “inglés”, para ese otro escritor tan afín a Marx, Heinrich Heine, en sus *Noches florentinas* [1836]. En la obra de Heine, los ingleses son un pueblo que combate el aburrimiento con el vértigo de la actividad política y mercantil. Este combate es el responsable de la creación de máquinas y artefactos tan perfectos que producen un efecto siniestro sobre el narrador:

las máquinas parecen hombres y los hombres, máquinas. Estas usurpan el espíritu de los hombres, que se convierten en autómatas, en espectros. La vida de los aburridos ingleses se realiza con una horribla precisión, donde priman “lo exacto, lo medido, la puntualidad” (HEINE, 1970, p. 53)³.

En este sentido, en la novela de Kubin, el reloj es el objeto simbólico [*Dingsymbol*] privilegiado en la representación de esta distopía cosificadora. En Perla, como dijimos, el hechizo o culto del reloj muestra paradigmáticamente el dominio de las máquinas y el automatismo de los habitantes del Reino de los Sueños (KUBIN, 2003, p. 79). Gustav Meyrink, otro creador de golems sonámbulos contemporáneo a Kubin, describe complementariamente en su sátira distópica “Los cuatro hermanos de la luna. Un documento” [1916, *Murciélagos*] el vínculo distorsionado entre humanidad y máquina:

El hombre, en realidad, representa algo terminado a medias y destinado un día a convertirse en mecanismo de relojería. A favor de esta evolución habla claramente el hecho de que ya hoy ciertos instintos, de ninguna manera secundarios, como, por ejemplo, la elección de una consorte apta para lograr el refinamiento de la raza, ha disminuido al nivel de automatismo. No hay nada de extraño en que el hombre vea en la máquina su verdadero descendiente y heredero y en la criatura carnal, al hijo degenerado. Si las mujeres parieran bicicletas o pistolas en vez de niños, los veríamos ir a todos entusiasmados, apresuradamente, a casarse. Si, en la edad de oro, cuando los hombres eran todavía poco evolucionados, creían sólo en lo que podían pensar, y gradualmente se llegó a la época en que creían solo en lo que podían comer, ahora, finalmente han alcanzado el ápice de la perfección: consideran real y auténtico, solo lo que... pueden vender... En su confiada simplicidad imaginan que las máquinas solo son cosas muertas, incapaces de reaccionar contra ellos [...] Solo olvidan una cosa, que también las máquinas resultan hijos ingratos [...]. Las máquinas han llegado a ser los cuerpos visibles de titanes producidos por las mentes de héroes empobrecidos. [...] los hombres están ya encaminados sin salvación en el sendero que gradual y mágicamente, los llevará a transformarse en máquinas, hasta que un día, despojados de todo, se encontrarán siendo mecanismos de relojería chirriantes, perpetua agitación febril, como los que

siempre han tratado de inventar; un infeliz movimiento perpetuo” (MEYRINK, 1979, pp. 52ss.).

La cita, aunque extensa, es significativa por su actualidad: primero, la irónica evolución (involución) humana que comienza con pensar, sigue con comer y culmina en vender (“cumbre” de lo real y lo auténtico); en segundo lugar, el hombre empobrecido, esclavizado por su creación; en tercer lugar, la búsqueda de pareja llevada al nivel del automatismo, como mecanismo técnico, transformada en el algoritmo de las aplicaciones al alcance de nuestro actual reloj, el teléfono móvil, nuestro procesador individual; en cuarto lugar, la técnica que se encuentra ilusoriamente a nuestra disposición, pero que dispone de nosotros ininterrumpidamente, todos los días de la semana, en todos los lugares y tiempos; finalmente, el motivo del reloj (que ya aparecía en Heine y sus ingleses maquínicamente puntuales) que representa la cima de la conversión del hombre en un mecanismo al servicio del artefacto.

Desde este punto de vista, la evolución del reloj es la evolución de los mecanismos de cosificación técnica y la del ser humano (en la dinámica invertida de sujeto y objeto); así, el reloj como mecanismo externo que domina la ciudad y la arquitectura, en Kubin, a la manera del panóptico foucaultiano, se transforma en el móvil o celular, en el mecanismo que reglamenta individualizando ese control a todas horas; un control internalizado en las formas de autoexplotación que todos vivenciamos. La evolución del vínculo entre máquina -reloj- y hombre se representa en las imágenes 3 y 4, desde el mecanismo que domina el espacio, hasta la internalización de ese mecanismo que pone ritmo a nuestra forma de vivir, nuestra urgencia permanente, el modo supervivencia del presente absoluto. Si en Kubin, el reloj mantiene la forma externa del dominio panóptico; ya en *Metrópolis*, el hombre se vuelve carne en el reloj; imagen que remeda posteriormente *Dark city*, en el vínculo entre reloj, hombre y ciudad. Finalmente, en *In time* (traducida al español como *El precio del mañana* (2011), que representa la humanidad en el año 2161, se concretiza la máxima

time is money, en la que el tiempo es convertido en otra mercancía, pero, como el dinero, es aquella que otorga valor a todas las otras, en tanto define el tiempo vital; una imagen del dios reloj-dinero impreso en el cuerpo del hombre.

Tanto en Kubin como en Meyrink, el sentido histórico del apocalipsis representado muestra, por un lado, la pertenencia al mencionado paradigma mitificador (deshistorizador) de inicios del siglo XX, en el Imperio Austrohúngaro. En esta representación subyace la idea de una forma de teleología histórica implícita, en la que el desarrollo “imperial” mitificado se dirige “naturalmente” hacia un fin paupado. Pero la novela de Kubin, por otro lado, complejiza esta forma de representación de la tempoespacialidad, ya que introduce esta forma apocalíptica en los parámetros del intento necesariamente fallido de una utopía nostálgica orientada a un pasado deshistorizado, al sueño estéril, hacia lo muerto, imagen en la que reaparece, una vez más, la caracterización de Jameson sobre el Posmodernismo (1991 y 2012). La mitificación de la configuración utópica del pasado deslee el pasado como tal, aislado de su continuidad, así como la faceta tiránica de un sistema u orden como racionalidad absoluta (sin espacios para la disidencia); pero, como contraparte, también la introducción forzada del futuro en el presente, con el progreso técnico y su faceta política, como inserción extranjera o ajena al desarrollo propio de un orden social, implican esa fragmentación artificial. En este sentido, el texto parece moverse entre los extremos de la tiranía, el orden del sistema absolutizado (Patera) o el caos, mediado por lo técnico-político (Bell).

A un siglo de las obras que visitamos en este trayecto, retornemos a nuestro presente, para revisar los sentidos actuales de lo distópico, en sociedades no menos decadentes que las representadas a comienzos del siglo XX, en las formas actuales de lo apocalíptico, lo postapocalíptico, lo distópico y la utopía como problema. Bajo las leyes del capitalismo tardío y para la cultura de masas, en primer lugar, la forma apocalíptica adquiere, primero, el matiz de catástrofe natural, militar o patogénica (técnica),

o se representa como invasión, es decir, como amenaza de lo otro absoluto (el extraterrestre, el zombie, etc.). Recordemos en este sentido que Jameson indica que la forma utópica es una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, parte de la dialéctica de “la identidad y la diferencia” (JAMESON, 2009, p. 9). La representación de lo otro como amenaza atañe centralmente a nuestras posibilidades de pensar la diferencia como algo distinto de la construcción de un enemigo, es decir, dejar de pensar en una grieta para llegar a concebir la diferencia sin antagonismo. Lo postapocalíptico, por una parte, y lo distópico, por otra, dominan las formas de representación masivas más actuales, y, con ello, dominan las formas de pensar el mundo que habitamos y delimitan la posibilidad de imaginarnos o soñar otros. En este sentido, el inicio de *Realismo capitalista*, de Mark Fisher, se plantea a partir del análisis de *Children of men* (el filme de 2006, dirigido por Alfonso Cuarón), distopía del capitalismo tardío en la que la esterilidad masiva se presenta como catástrofe mundial. El “fin de la historia” es representado así en su forma más concreta y literal, en tanto clausura del futuro sin descendencia y, con ello, sin posibilidad de concebir el *novum* en su sentido más concretamente colectivo: “el mundo que proyecta el film, más que una alternativa, parece una extrapolación o exacerbación de nuestro propio mundo” (FISHER, 2021, p. 22). Para Fisher, de esto se trata la idea del presente como distopía: en la era del realismo capitalista (nuestra actualidad), el capital “ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable [...], penetra en cada poro del inconsciente” y (tal como el amo omnipresente del Reino de los Sueños de Kubin), coloniza hasta “la vida onírica de la población” (FISHER, 2021, p. 30).

En una continuidad que lleva al extremo los motivos revisados en La otra parte, de Kubin, en la actualidad ya no se presenta la tiranía de un amo identificable como Patera, sino la kafkiana ubicuidad absoluta del poder, el dominio de la vorágine burocrática y la técnica totalizadora que atraviesan todas nuestras praxis y todo lo pensable como alternativa. Si, para

Kafka, citado por Janouch, su literatura debía ser como “un reloj que se adelanta” (Janouch citado en DELEUZE y GUATTARI, 1998: 88), las distopías de Kubin, Kafka y Meyrink representan ya el dominio de la cosificación y la enajenación del sujeto; la locura de los soñadores en el propio Kubin, en Caligari y en Mabuse se reflejan hoy, para Fisher, en la medicalización y la pandemia de depresión, temas que nos atraviesan y constituyen en estos otros espacios urbanos distópicos que nos rodean (ciudades creadas *ad hoc*, hostiles al ser humano, en cierta medida, pero al servicio y bajo el hechizo del reloj, de la producción, de la burocracia). En este sentido, el mundo al revés que presentaba la distopía a comienzos del siglo XX en el Reino de los Sueños, se ha transformado en nuestra cotidianeidad. Pensamos el presente como distopía sin formas de fuga. Correlativamente, a la prerrogativa del realismo capitalista sobre la preeminencia de lo real y su insistencia en un igualmente ilusorio “ver el mundo tal como es” (FISHER, 2021, p. 33), lo utópico es obturado como posibilidad, otredad y alternativa colectiva, al punto de llegar a la incapacidad de pensar en formas de utopía colectivas, más allá de aquello que Ricardo Piglia denomina “utopías defensivas” (PIGLIA, 2010) o intentos de huida individuales fuera de una forma de control internalizado que trasciende las formas anacrónicas de lo público y lo privado.

La famosa sentencia de Margaret Thatcher “no hay alternativa” (al liberalismo, en su contexto original) representa esta obturación de la utopía, que impulsa la creencia universal de que el capitalismo es una tendencia irreversible y de que las alternativas históricas al capitalismo son inviables e imposibles; la idea de que ningún otro sistema económico es concebible y, menos aún, que podría ser puesto en práctica (JAMESON, 2009, p. 8). De manera complementaria, según perspectivas actuales acerca del vínculo entre distopía e ideología como la de Slavoj Žižek, distopías como, por ejemplo, *The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood, al representar el presente atravesado organizado en un Estado (aun) peor, bajo la forma de un patriarcalismo religioso-

reaccionario extremo, contribuyem a alimentar una forma de “nostalgia por el presente” (JAMESON, 2012), una nostalgia por nuestra sociedad neoliberal, “libre” y permisiva” transmitiendo la noción de que la “amarga realidad capitalista” sería “el mejor (o el menos malo) de todos los mundos posibles” (ŽIŽEK, 2009, p. 32).

En abierta confrontación con esto, los intelectuales mencionados responden, por un lado, poniendo en duda esa imposibilidad un “mundo mejor” (en Fisher, la afirmación retorna como pregunta) o planteando su sentido a la inversa, desde el mundo alternativo de la utopía. Para Jameson, ciertamente, no hay alternativa... a la utopía, es decir, la utopía es la única salida para poder pensar en nuevas formas de agencia política; es necesario desarrollar la competencia utópica del socialismo, contra la perspectiva de que el utopismo es una forma de idealismo opuesto a lo político propiamente dicho. No se puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas (JAMESON, 2009, p. 9). Pero, como muestra Kubin en su novela, “La esencia no es la preteridad; por el contrario, la esencia del mundo está en el frente” (BLOCH, 2004, p. 43). Por esta razón, revisamos la distopía del pasado para rescatar la utopía en el presente, como posibilidad de soñar (y necesidad de crear) la otra parte de nuestra actualidad, ya no a la búsqueda de ilusiones de tiempos pasados recuperados en la nostalgia, o de “futuros perdidos” (FISHER, 2018), sino para pensar alternativas presentes efectivamente humanas y preñadas de posibilidades de emancipación.

Referencias

- BAURDRILLARD, J., *America*. Trad. al inglés de C. Turner. Nueva York/Londres: New Left Books/Verso, 1996.
- BENJAMIN, W., *Obras IV*, vol. 1. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010.
- BLOCH, E., *El principio esperanza [1]*. Trad. de F. González Vicén. Madrid: Trotta, 2007.

- CERRUTI, P., “La distopía como utopía realizada: la persistencia de la esperanza en el mundo poshistórico”. En: *Nombres. Revista de filosofía* n° 31 (junio de 2018), pp. 237–253.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Kafka, por una literatura menor*. Trad. de J. Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1998.
- FISHER, M., *K-Punk- Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos (Música y política)*. Trad. de F. Bruno. Buenos Aires: Caja negra, 2022a.
- FISHER, M., *K-Punk- Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos (Libros, películas y televisión)*. Trad. de F. Bruno. Buenos Aires: Caja negra, 2022b.
- FISHER, M., *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Trad. de F. Bruno. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- FISHER, M., *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. de C. Iglesias. Buenos Aires: Caja negra, 2021.
- HEINE, H., *Noches florentinas. Memorias del señor de Schnabelewopski*. Trad. de Revista de Occidente. Navarra: Salvat, 1970.
- JAMESON, F., “The End of Temporality”, *Critical Inquiry*, vol. 29, n° 4 (verano 2003), pp. 695-718.
- JAMESON, F. [2005]. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Trad. de C. Piña Aldao. Madrid: Akal, 2009.
- JAMESON, F., *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto simbólico*. Trad. de T. Segovia. Madrid: Nueva Visión, 1989.
- JAMESON, F., *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Trad. de E. Pérez et al. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- JAMESON, F., *Las antinomias del realismo* [2013]. Trad. de J. Madariaga. Madrid: Akal, 2018.
- JAMESON, F., *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado, vol. III*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- KAFKA, F., *El desaparecido (América)*. Int., trad. y notas de M. Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2017.
- KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Trad. de H. Grossi. Barcelona: Paidós, 1995.
- KUBIN, A., *La otra parte. Una novela fantástica*. Trad. de J. J. del Solar. Madrid: Minotauro, 2003.
- MAGRIS, C., *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna*. Trad. de G. Fernández. México: UNAM, 1998.
- MEYRINK, G., “Los cuatro hermanos de la luna. Un documento”. En: *El cardenal Napellus*. Trad. de M. E. Vázquez. Buenos Aires: Eds. Librería La ciudad, 1979.
- PIGLIA, R. “Ricardo Piglia: la utopía defensiva” (entrevista de N. Cabral a R. Piglia, 2010, republicada en 2017). Disponible en: <https://www.latempestad.mx/la-utopia-defensiva/> [Consulta: 16/05/2023].
- SÁNCHEZ USANOS, D. “Modo supervivencia: sobre la despolitización del imaginario contemporáneo (utopía y distopía)”, en: *Quaderns de filosofia*, vol VII, n° 2 (2020), pp. 37-57.
- THOMSON, P. y ŽIŽEK, S. (eds.), *The Privatization of Hope. Ernst Bloch and the Future of Utopía*. Durham y Londres: Duke University Press, 2013.
- ŽIŽEK, S., *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal, 2009.

Notas

1 Hacia el presente, la noción remite al nostálgico pastiche posmodernista caracterizado por Jameson (JAMESON, 1991, pp. 35ss.).

2 El vínculo entre progresismo político, técnico y económico y América, encarnado en Bell, remite a otra obra contemporánea a la novela de Kubin que prefigura la representación del espacio distópico y la norteamericanización de la cultura. Se trata de la novela inconclusa de Kafka, *El desaparecido (América)*, en donde se muestra tanto esta identificación de América como alusión a lo distópico -infernial- frente al que la figura del protagonista, Karl, se encuentra dislocado o fuera de lugar, el ser humano convertido en el ámbito infernal, en “un reloj que funcionara mal” (KAFKA, 2017, p. 244). Hacia el presente, con otra mezcla de fascinación y no sin horror, Baudrillard titula *América*

De la imagen desiderativa del futuro a la pesadilla distópica del presente, del fin y después...

su perspectiva sobre ese espacio como dudosa utopía realizada, tan distópica en su concreción (BAUDRILLARD, 1996).

3 Resulta innecesario recordar aquí la influencia de Heine en el joven Marx y en el concepto de cosificación.

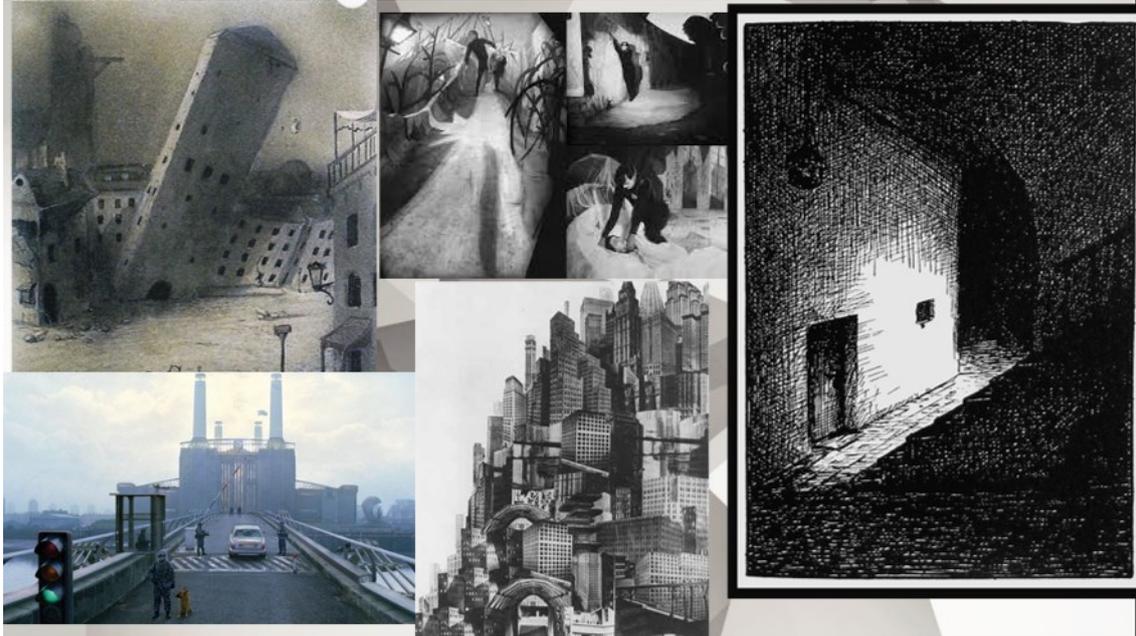


Imagem 1



Imagem 2

