



LEER DISTOPIÁS ESTÉTICAMENTE. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA LABOR DIDÁCTICO-ESTÉTICA DE QUIEN TEORIZA SOBRE PRODUCTOS CULTURALES

READING DYSTOPIAS AESTHETICALLY. SOME THOUGHTS ON THE DIDACTIC-AESTHETIC LABOUR OF EVERY THEORIST ON CULTURAL PRODUCTS

LIRE LES DYSTOPIES ESTHÉTIQUEMENT. UNE RÉFLEXION SUR LE TRAVAIL DIDACTIQUE-ESTHÉTIQUE DE CEUX QUI THÉORISENT SUR LES PRODUITS CULTURELS

Claudia Sofía Benito Temprano



Universidad Autónoma de Madrid

claudia.benito@uam.es

Fecha de recepción: 29/08/2023

Fecha de aceptación: 02/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28910>

Resumen: Este artículo trata de reflexionar sobre cómo interpretaciones autorizadas de distintos trabajos ficcionales los sitúan en nuestro horizonte cultural. Para hacerlo, intenta aproximarse al modo en que la teoría asigna valor a los productos que analiza. Cuando seleccionamos distintos aspectos de los productos culturales para su comentario en lugar de otros, o cuando alabamos algunos de sus efectos y los caracterizamos como la función principal a la que sirven, estamos contribuyendo a la síntesis de una conciencia social sobre lo que es valioso y el porqué de su valía. Esta perspectiva se puede hacer explícita aislando un género cultural y atendiendo a cómo ha sido conceptualizado desde la academia. Trabajos recientes sobre la distopía la describen como un género *cognitivo*, que encierra una crítica política. Al verla así, se entiende

que ese es el valor de un producto que podría ser concebido de otro modo, o que podría satisfacer otras necesidades de sus usuarios. ¿Qué nos perdemos cuando entendemos los productos culturales que podrían poner en marcha una experiencia estética de este modo? ¿Qué aspectos de lo estético valoramos? ¿Cuáles otros dejamos a un lado? ¿Podríamos mirar de otra manera a estos productos? ¿De qué modo?

Palabras clave: estética; distopía; política; interpretación.

Abstract: This paper aims to reflect upon how authorised readings of fictional works place them in our cultural landscape. And it does so by exploring how critical views assign value to the products they comment on. When choosing certain aspects of cultural products instead of others, when praising some of their effects as the predominant function they fulfil, critics and theoreticians are helping to shape societal views on what is valuable and why. That can be made explicit by isolating a cultural genre and paying attention to its conceptualisations. Recent studies on dystopia have focused on the potential politics implicit in every fictional work belonging to the genre. Most academics agree in depicting dystopias as *cognitive*, implying a political critique, and that reading seems enough to give value to a product that could be used and thought of differently, according to a different value scale. What are we missing when understanding cultural assets that can prompt aesthetic experiences in this way? Which aspects of the aesthetic are we valuing? Which ones are we underestimating? Could we look at them differently? How so?

Key words: Aesthetics; Dystopia; Politics; Interpretation.

Résumé: Cet article vise à réfléchir sur la façon dont les lectures autorisées situent les œuvres de fiction dans notre horizon culturel. Pour ce faire, il tente d'aborder la manière dont la théorie attribue des valeurs aux produits qu'elle analyse. Lorsque nous sélectionnons différents aspects des produits culturels pour les commenter plutôt que d'autres, ou lorsque nous saluons certains de leurs effets et les caractérisons comme la fonction principale à remplir, nous contribuons à la synthèse d'une conscience sociale sur ce qui a de la valeur ainsi que les raisons de sa valeur. Cette perspective peut être rendue explicite en isolant un genre culturel et en considérant la manière dont il a été conceptualisé par le monde universitaire. Des travaux récents sur la dystopie l'ont décrit comme un genre *cognitif*, contenant une critique politique. En y regardant ainsi, on comprend qu'il s'agit là de la valeur d'un produit qui pourrait être conçu d'une autre façon, ou qui pourrait satisfaire d'autres besoins de ses usagers. Que manque-

t-on lorsque l'on comprend les produits culturels qui pourraient ainsi mettre en œuvre une expérience esthétique? Quels aspects de l'esthétique ont de la valeur pour nous? Quels autres laissons-nous de côté? Pourrait-on contempler ses produits sous un angle différent? De quelle manière?

Mots-clés: esthétique; dystopie; politique; interprétation.

1. La labor de quien teoriza

En años recientes, el objeto *distopía* empezó a aparecer de manera explícita en los currículos universitarios. Desde entonces es el núcleo de asignaturas multidisciplinares en cuyas guías docentes se pone en valor la “formación crítica del alumnado”. A la hora de la verdad, la distopía se utiliza como un medio para reflexionar sobre las sociedades contemporáneas intentando esclarecer qué formas de organización política son perniciosas y por qué (en qué podrían derivar), llevando al extremo situaciones de opresión o relaciones viciadas (entre grupos sociales y minorías, entre humanos y otros seres vivos, entre el *Homo sapiens* y el medio...). Es decir, que la distopía no se estudia como *forma*, o como *categoría* con unos rasgos propios, con unas cualidades particulares, sino como continente de un tipo de mensaje. Parece primar el contenido sobre el modo de representación.

Este panorama no es del todo discordante con la bibliografía académica en torno al género, que parte fundamentalmente de enfoques sociológicos y trata de exaltar las semejanzas existentes entre los productos ficcionales (las *distopías*) y la filosofía crítica de raigambre política —ejemplos de esto se pueden ver en Booker, Moylan, Suvin (*Positions and Presuppositions*) y Claeys, por citar algunos de los textos más llamativos con esta tendencia—.

Partiendo de estas dos observaciones, parece coherente preguntarse: ¿qué valoramos de las distopías? ¿Cómo las leemos, vemos, *consumimos*? ¿Qué es una *buena distopía*? ¿Es su disfrute una experiencia estética? ¿O es que son acaso textos cuya función principal y fundamental es formativa (política, ética, didáctica...), y cuyo disfrute como objetos estéticos está relegado a esta perspectiva más *cognoscitiva*? En definitiva, cabe cuestionarse el cariz de estas distopías y su presencia, en tanto que objetos culturales, dentro de un canon literario o cinematográfico *artístico*.

Para tratar de dar respuesta a estas preguntas vamos a plantear una hipótesis de partida: al teorizar sobre un tema, los investigadores llevamos a cabo dos actividades de las que quizá no somos conscientes. Por un lado, hacemos evidentes determinadas actitudes que imperan en nuestro entorno sociocultural con respecto a los objetos en

que centramos nuestros análisis. Por otro lado, contribuimos a la síntesis de significado, al integrarnos al modo de “expertos” en la parcela que nos corresponde de la “división del trabajo lingüístico”, que diría Hilary Putnam (358). Eso implica que, en tanto que expertos que teorizan la distopía, los autores que voy a citar son exponentes de una forma generalizada de leerla, concebirla y valorarla, a la vez que se instituyen como *autoridades* que contribuyen a indicar cómo habrá de leerse, concebirse y valorarse.

Pienso que resulta importante tomar consciencia de esta realidad siempre que se teoriza sobre una cuestión: al hacerlo no dejamos de estar adoptando una *actitud política*, en el sentido de que, desde la posición que hemos adquirido en el marco de esta comunidad *experta* (en este caso la universidad) en la que se negocia el significado de cierta parcela de la realidad (en este caso la distopía), estamos asignando un valor cultural a aquello que estudiamos. Contribuimos así a ir dando forma a nuestra realidad social: sancionamos ciertos usos y ciertos valores, y desdeñamos otros, limitamos lo que tiene valor artístico con respecto a lo que no, distinguimos distintos modos de utilizar objetos que tienen funciones vinculadas a la cognición, al ocio, al trabajo, al enriquecimiento (capital o moral), al ritual... Podríamos decir que establecemos, aunque no queramos, una demarcación en torno a lo que es *cultura*, digno por tanto de ser leído, estudiado, comentado...; y a lo que es *arte*, digno de ser empleado de una forma particular, estética, o lo que es *literatura*, revestido por lo tanto por un misterio que le otorga un valor especial e incomprensible frente a otro tipo de textos cuya lectura proporciona ocio, sí, pero que no son *literarios*. Tenemos un papel en esa serie de consideraciones, que forman parte de nuestro *ministerio*, podríamos decir, de nuestra función dentro del entramado social.

2. La distopía estudiada como objeto con relevancia política

Dicho esto: fijémonos en cómo se teoriza la distopía. Apoyándonos en las teorías de géneros que se autodenominan *retóricas* y que suelen prestar especial atención a géneros discursivos altamente comunitarios, nos centraremos en lo que podríamos llamar, siguiendo a Bourdieu, un “campo”. La comunidad en el seno de la cual se constituyen las reglas que definen lo que es la distopía. La comunidad que *estudia* la distopía.

Es bien sabido que el nombre *distopía* procede de un discurso de John Stuart Mill en 1868 en la Cámara de los Comunes (247 y ss.). Empezará a aplicarse a la literatura en 1952 en el libro de Negley y Patrick *The Quest for Utopia: An Antology of Imaginary Societies* (aunque la referencia aparece en más de una ocasión en su texto, la definición de *distopía* para estos autores puede encontrarse en la página 289). Desde enton-

ces, su investigación ha estado fundamentalmente en manos de los expertos en utopía. Es relevante señalar que podemos hablar de estos estudiosos como *comunidad* en la medida en que oscilan en torno a ciertas instituciones: las dos academias de Estudios Utópicos (europea y estadounidense), la revista *Utopian Studies*, grupos de investigación como el Ralahine Institute, etc., y que además se reúnen con cierta periodicidad en diversos congresos donde comentan los productos.

Por otro lado, la distopía se suele abordar como subgénero de utopía y ciencia ficción. En este sentido, se sitúa dentro de una serie de estudios que, según remarcan algunos autores como Parrinder, intentan desmarcarse de la fantasía (3). Utopía y ciencia ficción, frente a lo fantástico, se apoyan en una forma de imaginación cognitiva (racional, científica), y no mágica (Milner, 103). El “gran cisma” entre estos subgéneros, como lo llamará Jameson (*Arqueologías del futuro*, capítulo V), implica una concepción de lo científicoficcional, lo utópico y, por extensión, lo distópico, como relatos imbuidos de cierta racionalidad. Ulteriormente, Jameson también los contempla como textos con un capital político, algo que enfatizará Suvin en sus *Metamorfosis de la ciencia ficción* al entender la utopía como el “subgénero sociopolítico” del *scifi* (5): este autor sentará las bases de numerosos estudios posteriores al afirmar que la ciencia ficción es *cognición y extrañamiento*, que la utopía es antecedente de la ciencia ficción, y que de hecho la utopía contemporánea es siempre científicoficcional.

Esto nos sitúa ya en una tradición que aborda la ficción (utópica, pero también distópica) desde cierta posición: la consideración de que sus textos se alejan de otros que deambulan por la mera descripción de las relaciones que tienen lugar en el mundo que conocemos (el realismo), y de aquellos que simplemente plantean ociosos vuelos de la imaginación (la fantasía). Se entiende así lo científicoficcional, utópico o distópico, como ficción *útil*, como ficción, podríamos decir, *científica*. Parece oportuno citar aquí a Vaihinger, que en *La filosofía del “como si”* dedicaba un pequeño espacio a las utopías. Recordemos que la empresa del filósofo alemán tiene como meta el justificar cómo una ficción (sinónimo para él de “representación mental”) puede tener un papel central en la adquisición de conocimiento científico. Utopías y distopías son “modelos esquemáticos”, de los cuales se vale la ciencia (Vaihinger no esclarece *qué* ciencia: la política o las ciencias sociales) al tratar de representar de manera aislada una comunidad social para poder explorar variantes e innovaciones que mejoren el funcionamiento de cualquier comunidad real (26, 148).

Esta referencia no es muy común entre los estudiosos de la utopía, sin embargo, que siguen dando vueltas a cómo definir ese concepto que para ellos tiene una aplicación extra-estética. Es ya una cita obligada el artículo de Lyman Tower Sargent, “The

Three Faces of Utopianism Revisited”, en el cual plantea que cualquier teoría de lo utópico tiene que ser capaz de explicar el germen común de las comunidades intencionales utópicas del pasado, los textos literarios conocidos como *utopías*, y la filosofía idealista-utópica. Se sustituye entonces el estudio de las utopías por el estudio de *lo utópico*, que trata de superar el ámbito de lo puramente ficcional para abordar también sus intentos de realización.

Estas dos referencias, Vaihinger y Sargent, pueden servir para exponer de qué modo el estudio de utopía y distopía se ha ido acercando cada vez más a la Historia y la Política. Lo que resta del análisis textual de las ficciones literarias utópicas no trata tanto de evaluar los mecanismos creativos de los autores utópicos o el valor de sus textos como de esclarecer lo que estos textos nos dicen con respecto al pensamiento de sus autores y las tensiones y disensiones de los habitantes de distintas sociedades históricas en relación con el estado (sociopolítico) de las cosas que les tocó vivir. Hay que señalar que a veces este tipo de análisis roza el biografismo: me parece pertinente aquí mencionar ese capítulo de los Manueles (como se llama a veces en ese mundo del utopianismo a Frank y Fritz Manuel) en *Utopian Thought in the Western World*, titulado “The Utopian and His Creation”, en el cual dibujan un perfil sociológico del autor (en abstracto) de utopías. También podemos encontrar en ellas cierto grado de *mistificación*, en al menos uno de los sentidos que plantea Berger (17-22), por cuanto oscurece la interpretación de los textos revistiéndola de un lenguaje a veces críptico, impidiendo su *seducción* y coartando el debate y la negociación en torno a su interpretación.

3. La (única) función distópica: crítica de la contemporaneidad

Existe cierta tendencia a pensar que después de las Guerras Mundiales se produjo un parón en la tradición utópica o, cuando menos, un cambio de dirección. Hay quien habla de este parón como un suceso anterior, relacionado con el fin de la era de los descubrimientos geográficos. Los medios técnicos que dieron pie a la completa exploración del globo acabaron con la posibilidad de la utopía moreana. Pero suele entenderse que la *ucronía* —en una de sus acepciones, la de ‘no-tiempo’, que da cabida a toda predicción futurológica— posibilitó una nueva forma de utopía ficcional: la futurista. En este punto entran a la ecuación de los estudios utópicos los teóricos de la ciencia ficción que, como Suvin, establecen una continuidad entre utopianismo y *scifi*.

Siguiendo esa demarcación ya referida entre los estudiosos de la ciencia ficción que emparentan este género con la utopía y los que la distinguen de la fantasía, el estudio de la distopía muestra un escrúpulo incluso mayor. Claeys, por ejemplo, insiste

en señalar que el objeto de sus teorías no tiene ni puede tener ninguna relación con la ciencia ficción, en la medida en que esta constituye aún un género fantástico en exceso. Del mismo modo que Atwood, en su papel de autora, el crítico insiste en despegar una forma literaria que, para él, habla del presente, y de lo sucedido, y de la realidad tal y como es y tal y como debería ser, de otra en la que aparecen marcianitos, monstruos y situaciones sin ningún vínculo con nuestro entorno social. En este *campo* de estudios se insiste en señalar enfáticamente hacia el propósito crítico, al parecer invisible en otros subgéneros. Desde luego, hay que llamar la atención sobre esta concepción prejuzgada, que ve en la fantasía y en las figuraciones más “antropológicas” de la ciencia ficción (diría Le Guin) una forma de escapismo infantil.

Hay que tener en cuenta también en estas observaciones otra cuestión. El estudio de los productos culturales utópicos contemporáneos, del mismo modo que el abordaje de la ciencia ficción, que hunde sus raíces en la cultura *pulp* y puede entenderse como una forma de cultura de masas, o de subcultura pop, requiere de alguna justificación. Dada la inmediata contemporaneidad de estas obras, ya no parece pertinente abordarlas desde una Historiografía de las Ideas. A causa de su carácter *pop*, popular-masa, tampoco parece coherente enfocarlas como una forma de comunicar la preocupación de una élite cultural, o de un prohombre, o de un “humanista” à la Moro, Bacon, Campanella, Samuel Butler o Perkins Gillman. Raymond Williams abordará la ciencia ficción desde la teoría crítica (en artículos como “Utopia and Science Fiction” o “Science Fiction”), abriendo la puerta a todo un cuerpo de estudios (incluidos los de Suvin) que adoptan una perspectiva sociológica de raigambre marxista, con implicaciones filosóficas y políticas, para interpretar la cultura popular.

La meta de muchos de los teóricos utopistas (y distopistas, si se me permite el neologismo) es, hoy en día, entender mejor eso que Jameson llama “el subconsciente político” (*Documentos de cultura, documentos de barbarie*). Hallar en la forma de la utopía *scifi* un cierto significado. No es infrecuente conceptualizar este utopianismo como la promesa de un futuro mejor que nunca llega a satisfacerse, un horizonte de posibilidades que muestra la existencia en nuestra sociedad de individuos progresistas, pensadores *oposicionales* que se resisten a sobrevivir en un *statu quo* percibido como adverso. El propio Jameson, por cierto, entenderá que esta forma de utopianismo sólo pervive en las formas más imaginativas de la ciencia ficción, y dedicará sus *Arqueologías del futuro* a rastrear ficciones de este tipo en busca de ideologías y propuestas futurológicas coherentes con el estado político, social y económico de las sociedades en que surgen.

Me parece clave para entender la función otorgada a utopía y ciencia ficción la noción de *estructura de sentimiento*, que recupera Tom Moylan del pensamiento de

Williams plasmado en *The Long Revolution* (63-64). No me voy a detener muchísimo en este concepto del que, a mi modo de ver, se pueden extraer dos ideas: la primera es que es imposible hacer un análisis sociohistórico de la contemporaneidad, porque en el momento en que se termina dicho análisis la contemporaneidad se ha convertido ya en pasado. Lo único que podemos es plantear una suerte de intuiciones. Una forma de plantear estas intuiciones es tomar los productos de la contemporaneidad (por ejemplo, las obras de arte) y buscar en ellos la expresión de esta estructura en emergencia. Hasta aquí la primera idea que permite intuir la noción *estructura de sentimiento*. La segunda es que se produce una continua revolución en la cultura, que siempre hay una *juventud* en reacción, en oposición al estado de las cosas. Esta reacción, esta oposición es contra-institucional. Y sólo podemos localizarla en novelas, pinturas, esculturas..., en formas de expresión no institucionalizadas y no transmitidas a través de vías convencionales. Revisar textos *scifi* y textos distópicos sirve para formular esta hipótesis que es la *estructura de sentimiento*, desvelando en qué consiste esa racionalidad política emergente, aún *irracional*, todavía *sentimental*, todavía ajena al canon de lo repertorial.

No es baladí el que estos enfoques más sociológicos, más políticos, sean también los que prestan atención a la distopía. Porque son una de las vías de entrada de la cultura popular en la Academia. Desde luego, prestando atención a productos *low brow* como vehículo de una suerte de sentimiento colectivo, los ponemos en valor, los resituamos como herramientas, armas contestatarias de la clase media-baja para tratar de reformar la superestructura. Les permitimos el acceso a la esfera de lo *culto*. Lo *ciencificcional* merece atención porque en ello encontramos concentrado el pensamiento utópico: no es un objeto restringido a niños y frikis. Si al hacerlo denostamos otras formas de cultura (como lo fantástico), es una cuestión secundaria.

En esta posición queda implícito que, junto a la idea de que la utopía tiene este papel progresista, reside otra que ve en este tipo de ficciones (literarias y extraliterarias) una crítica al estado de las cosas. No sólo lo distópico es con frecuencia *ciencificcional*, *aperturista* y renovador del mismo modo que lo era la utopía. Es también crítico. Si hemos visto en la utopía esta forma de modelo esquemático que aísla ciertos rasgos de las sociedades reales para ensayar cómo podrían mejorarse estas, la distopía operaría demostrando las fatales consecuencias de tendencias presentes o de alternativas posibles. Si la utopía es un modelo "positivo" de cómo podría ser el mundo, la distopía constituye un modelo "negativo", dirá Mumford (220). Con matices, porque a menudo interesa que haya cierta ambigüedad que permita escapar al maniqueísmo *bueno-ma-*

lo y que haga al lector estrujarse un poco los sesos. Por ese motivo se suele señalar (lo han hecho Moylan, Claeys, Martorell...) su función crítica y didáctica.

Cabe señalar, por cierto, que la crítica que hace Martorell en su último libro, *Contra la distopía*, pone en suspenso esta revalorización del género: si, como él mantiene, la distopía se ha mercantilizado, plegándose a los fines del capitalismo, y emite ese tipo de mensaje estancado y anti-utópico que hace a sus lectores regodearse en la incapacidad para cambiar el mundo..., entonces, para qué seguir leyéndola. Parece que el libro de Martorell es un claro ejemplo de que estas formas culturales provenientes de lo *pop* se revisten de valor desde la crítica sólo por su cualidad política, por su potencia educativa, y pierden todo atractivo una vez se detecta en ellas la ausencia de esta cualidad y de esta potencia, su *falsedad*. La fruición que puede tener lugar cuando nos enfrentamos a estos objetos, el potencial sentimiento de revelación derivado de su forma, su magisterio..., lo que quiera que asociemos con sus cualidades más *estéticas* es secundario para nuestros teóricos.

La cuestión es que, al hacer énfasis en estas posibilidades de lo distópico (crítica y didáctica), no se está implicando que este objeto, del mismo modo que sucedía con lo utópico, sea *polifacético*. De momento, al hablar de distopías no podemos sino pensar que *distopía* es un término que difícilmente se podría aplicar a una comunidad intencional (que nunca será *intencionalmente distópica*), ni a una forma de pensamiento filosófico (que en todo caso será nihilista o realista). No quiero decir que esta sea mi manera de pensar, ni que esta sea la única manera de enfocar la distopía: de hecho, defendería antes lo contrario, que vivimos en un momento en el que la extensión del término se desdibuja y se amplía para albergar objetos no exclusivamente ficcionales... En todo caso: lo cierto es que no se habla con tanta frecuencia de las "tres caras" del distopianismo y, sin embargo, en su análisis el contenido sigue situándose por encima de la forma. Las distopías han entrado en la academia también en este marco de los estudios culturales, que, aprehendiéndolas como narrativas ficcionales (novelas, relatos, películas, cómics) las analizan y rebuscan para comprender su *contenido crítico*, poniendo además en valor los servicios que podrían prestar a la sociedad contemporánea. Queda claro que, al menos culturalmente, no estamos preparados para aprehender el discurso ficcional del mismo modo que el político, el crítico o el histórico (aunque es cierto que los límites de todos estos discursos son difíciles de marcar), y por lo tanto no parece del todo inadecuado prestar atención al modo en que se transmite este contenido crítico, que necesariamente ha de ser especial. Pero, si lo es, lo cierto es que falta cierto grado de análisis ficcional-literario en los enfoques que reinterpretan la distopía.

Aquí cerramos un poco el círculo para volver sobre todas esas asignaturas universitarias de las que hablamos en un principio, que exploran lo distópico interpretando los textos a la luz de nuestra contemporaneidad, para debatir sobre cuestiones como la libertad, la tecnología, la ecología, la sensibilidad o la disolución de los valores tradicionales, etc. Siempre buscando el modo en que el texto distópico localiza un *glitch* imperdonable en nuestras formas de relación para hacer ver a los estudiantes que es necesario repensar cómo vivimos y, si lo vemos posible, seguir buscando maneras de vivir (todos) mejor. Pero pocas veces atentamos al conjunto de aspectos formales que entran en su interpretación, a sus posibilidades de lectura, a su composición estructural o a cualesquiera sean los aspectos (estéticos) que intervienen en su apreciación.

4. Objeto cultural u objeto artístico

Resulta claro que la forma de leer las distopías que venimos describiendo es contentidista, y pone más peso en lecturas que se evaden hacia parcelas de los estudios culturales, buscando en la interpretación de los textos *horizontes de posibilidad* que nos permitan repensar nuestra forma de vivir y de organizarnos socioculturalmente. La interpretación de los objetos literarios como textos *críticos* los relega a esta función casi oracular, y exige de algún modo pensar su lectura como un proceso racional de *búsqueda*, de reflexión activa sobre el entorno histórico, en el cual la ficción es pura mimesis satírica del mismo. No se pretende aquí escindir completamente los planos de lo *estético* y lo *político*, ni tampoco alegar que hay objetos puramente *estéticos*, que debieran escapar a lecturas y críticas en clave política. Participamos de esa concepción de Mukarovski de que hay una continuidad entre arte y no-arte (idea que explicita, por ejemplo, en la página 48 del texto citado), y objetos no artísticos pueden tener una función estética, como expondremos en el subepígrafe siguiente cuando hablemos de qué consideramos como *estética*. En general, no se trata aquí sino de intentar separar distintas capas en el análisis de los textos que, en tanto que objetos estéticos, poseen múltiples estratos interconectados, como señala Claramonte en su *Estética Modal*.

Según observamos al visitar la bibliografía sobre el tema, en el modo en que estamos leyendo y conceptualizando estos géneros (utopía, distopía, ciencia ficción...) se obvian comentarios en torno a la calidad de los objetos utópicos, distópicos y ciencia ficcionales en función de su forma. No se hace una interpretación estética, que ponga de relevancia la relativa *apertura* de las obras, su multiplicidad de interpretaciones, los aspectos sensoriales que ponen en marcha, su constitución estilística: se lleva a cabo una recepción de otro tipo: histórica, analógica, biográfica, que reduce y poda el texto

para convertirlo en un comentario sobre la contemporaneidad, o sobre su momento de creación. Educamos lectores críticos en lo político, pero acrílicos en lo estético. Por otra parte, hay que decir que tampoco luchamos por otorgar a los lectores (del aula, de la Academia) herramientas para producir interpretaciones diversas, personales, derivadas de los textos: no facilitamos el diálogo que tanto quería Berger, sino que aplicamos maquinarias conceptuales complejas a la producción de lecturas fijadas de textos que situamos en un lugar del canon (o de *fuera* del canon, dentro de otro canon). Y aquí es donde nuestra labor *política* como conceptualizadores de la distopía (y del arte, y de la ficción, y de la cultura pop) requeriría, a mi modo de ver, que revisemos el concepto y busquemos nuevas aproximaciones.

Así, cuando en su *Matrix Acelerada* habla Ramiro Sanchiz de “minimalismo estético” para criticar aquellos estudios centrados en la dimensión estética más formal del objeto y dice que llevar a cabo un análisis de este tipo implica “perderse la película para fijar los ojos en esa entelequia llamada cine” (18) (él habla fundamentalmente del cine y de la música, enunciando, por cierto, una forma de estudio un tanto apocalíptica, que obvia la multimedialidad), no parece ir en la dirección que nosotros asumimos. Se trata de que algunas interpretaciones sociopolíticas, como la forma de análisis por la que él opta, también pueden llegar a implicar (desde nuestro punto de vista) “perderse la película para fijar los ojos en esa entelequia llamada sociedad, o llamada política, o llamada pensamiento utópico”. Yo creo que, ya puestos a mirar en torno a la película de lo distópico, merece la pena intentar echar una ojeada lo más compleja posible, siendo conscientes de que nuestra lectura siempre será un poco oblicua a la película en sí que, en tanto objeto —y más aún en tanto que objeto-fenómeno-experiencia estética—, resulta muy difícil de manosear sin jugar a establecer relaciones con otras cosas.

Es decir, que la clave de esta reflexión en torno a cómo estudiar lo distópico no radica en una distinción entre *mimesis* y *diégesis*. No estoy diciendo que no se pueda o que no se deba estudiar el polo más *representativo* de las ficciones de este tipo, o que se deba primar la faceta más *creativa* de las mismas. Estoy intentando hacer explícita la necesidad de poner ambas en diálogo, de no abandonar una para optar por la otra, de intentar hacer visibles ambas en su interacción. De buscar en un género (o subgénero) relativamente reciente rasgos y trazas sensoriales, formas de construir y maneras de hablar —de hablar de algo, sí, pero de determinada manera—.

Es verdad que el comentario de Sanchiz viene también a criticar otra cosa. La mirada desdeñosa del teórico hacia productos de cierto tipo, que parecen no entrar dentro de la gran dimensión de lo artístico, porque no son Arte, ni Cine, ni Literatura con mayúsculas. Hay un cierto descrédito en lo que se refiere a la naturaleza estética

de la distopía. Podemos echar la culpa de manera un tanto prejuiciosa a todo ese ámbito de distopías *Young Adult* que han florecido en los dosmiles, o a la consecución de *blockbusters* que repiten de forma machacona y simplificada el tópico distópico. Es cierto que ni *El corredor en el laberinto* ni *Elysium* (por poner dos ejemplos aislados) constituyen —al menos no para mí— la cumbre estética de la contemporaneidad. Pero esto no quiere decir que no posean una dimensión estética, que no puedan ser leídos estéticamente; o que no existan trabajos de calidad en ambos ámbitos: *Westworld* o *La parábola del sembrador* son ejemplos de que ni toda la distopía *Young Adult* ni todo producto audiovisual masmediático son inherentemente malos, y de que, de hecho —o al menos esa es mi opinión—, estos productos tienen una potencialidad estética grande. Por cierto: si juzgásemos los géneros en base a aquellas obras que han resultado fallidas, ¿cuál se salvaría de la criba?

También es verdad que las distopías buenas, las pocas que sí reciben cabida en currículos de asignaturas de literatura (fundamentalmente de Literatura Inglesa, por motivos evidentes), son para muchos los ejemplares ejemplares y paradigmáticos en los cuales se contiene el germen de lo distópico. Todos los textos posteriores son nuevas visitas, revisiones tópicas de *Un mundo feliz*, *1984*, *We* o *Fahrenheit 451* y, si me apuran, *A Clockwork Orange*. Obras todas ellas de autores consagrados, cuya calidad literaria queda probada por el resto de textos que escribieron. Lo mismo ocurre con productos más contemporáneos: Houellebecq e Ishiguro tienen entidad suficiente para entrar en el campo de los estudios literarios por cuenta propia, por su *genio*. El hecho de que escriban distopías es secundario. Aunque, si nos paramos a pensarlo, cuando se abordan los textos de todos estos autores (Huxley, Orwell, Zamiatin, Bradbury...) volvemos a lo mismo: incluso en el aula de literatura son leídos como críticas a la sociedad en que vivieron, como exponentes de su ideario político.

Parece, por tanto, importante que volvamos a repensar cuál es el papel de estos objetos culturales que, como la distopía, se han convertido en objeto (valga la redundancia) de la crítica cultural, y no tanto del análisis formal. Con el concepto *objeto cultural*, parecería, se evita una visión del arte y de la cultura elitista: el término intenta ser *integrado*, utilizando el concepto de Eco (*Apocalípticos e integrados*), huir de la mirada apocalíptica para admitir que, efectivamente, el arte de masas puede ser positivo, pero sin caer en el optimismo extremo de llamar *arte* a cualquier cosa. Cuando hablamos de objetos culturales, estamos huyendo tanto del elitismo que relega la etiqueta “artístico” a un canon cerrado y muchas veces comprensible y/o accesible únicamente para una minoría, como de la tentación populista de entender que, en materia estética, todo vale y todo vale *igual*. Admitimos la importancia de cantidad de productos que el escrúpulo

y la tradición nos impiden llamar libremente *estéticos*, y podemos reivindicar que, pese a esta renuencia, podemos experimentarlos estéticamente. Pasar del estudio del *arte* al de los *objetos culturales* es una manera de reflejar en el lenguaje la apertura de la Academia hacia las distintas formas de experiencia (estética y cultural) que se encuentran latentes en las creaciones liminales de esa definición empolvada y altisonante de lo artístico: la artesanía y los reproductibles desprovistos de *aura*, por ejemplo. Al mismo tiempo que admite que en todos estos productos se da una confluencia de esos estratos que antes mencionábamos, que incluyen significados y connotaciones profundamente arraigados, y que pueden ser estudiados desde más de un punto de vista. La crítica de este tipo de objetos (la crítica *cultural*) los ataja desde muchos puntos de vista, pero a veces (como en el caso que comentamos), parece olvidar que uno de ellos es ese, el de lo estético. Si en un principio el pasar de hablar de objetos *artísticos* a contemplarlos como *objetos culturales* parecía implicar, entre otras muchas cosas, que incluso aquellos elementos que la crítica tradicional rechazaría como *arte* podían tener un potencial estético, más allá del cognitivo derivable de que son portadores de un discurso sociopolítico, con el tiempo el comentario del objeto cultural ha ido desvinculándose de este polo más estético y centrándose más en el cognitivo.

Lo sciencificcional (insistimos en su procedencia *pulp*) entra en el ámbito de los estudios universitarios gracias a esta deconstrucción voluntaria del elitismo artístico, y lo hace bajo el membrete de *objeto cultural*. Cobra así valor para las cátedras de literatura, donde no había lugar para ello ni en el estudio de la Historia Literaria, ni en el de la Crítica. Pero esta mirada amable que se esconde detrás de su consideración como objeto cultural es también un mal designio, en tanto en cuanto impide su valoración como arte, u objeto estético. El apellido *cultural* nos remite a una forma de interacción que no tiene por qué ser la misma que tenemos con las obras colgadas en el museo o con el *canon de la literatura occidental*, y eso es positivo; pero, a la vez, corre el riesgo de que los contemplemos como desprovistos de valor estético, no aplicándoles un juicio estético sino, más bien, desde el prejuicio. De algún modo, utilizando el término de Goodman, esta forma de institucionalizar, de categorizar y de nombrar las obras afecta a su *ejecución* (*De la mente y otras materias* 217 y ss.), al modo en que funcionan y, más concretamente, a ese *funcionar*.

5. Una reflexión sobre la estética y sus posibilidades

Como es evidente, en este escrito se viene intuyendo inevitablemente un problema de fondo: la dificultad de definir qué es *lo estético*. Porque, si hemos tachado de “no

interesados en la estética” a estos estudios de lo distópico, podría pensarse que lo hacemos debido a que ahondan fundamentalmente en la faceta “cognitiva” (Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*) de los textos que estudian, porque se centran mayormente en la actividad de la crítica política de las sociedades del presente. ¿Qué será entonces una lectura *estética*? ¿No son estos análisis estéticos en sí mismos por el mero hecho de tratar objetos que, en mayor o menor medida, pueden tener cierta *calidad estética*, o son considerados *estéticos*? ¿No lo son por abordar categorialmente un conjunto de textos para los cuales intentan elaborar un mapa de los *efectos* o *funciones* que podrían tener en sus intérpretes?

Es cierto que la noción de *estética*, así como la disciplina a la que da nombre, recogen en sí mismas una multiplicidad de pareceres. Es estético todo aquello que constituye un *objeto* estético, o que pone en juego un *valor*, o un *juicio*, o una *experiencia*, o una *actitud* determinadas, que podríamos llamar *estéticas*. Desde este punto de vista, los estudios que mentamos no se dirigen específicamente a experiencias, actitudes, valores o juicios estéticos dentro de la distopía, y es en ese sentido que entendemos que no son estudios de estética.

De algún modo, no escapará al lector que esta especificidad de lo estético frente a (o junto a, o en superposición con) lo político hace atractivos binomios inadecuados. Parecería que estamos haciendo aquí un alegato en favor de lo sensorial frente a lo intelectual, el *delectare* frente al *docere*. No es así: entendemos que lo estético no está reñido con lo cognitivo. Un objeto, indistintamente de que enuncie algo relevante acerca de nuestra realidad, indistintamente de que se refiera a la misma, indistintamente de que, además, nos facilite un conocimiento (que puede ser, por cierto, *sensible*, o *sensorial*, o *sentimental*) o una mejor comprensión de la realidad, lo hace de una manera particular, *estéticamente*, y en esa percepción, el enunciado y la referencia son solo una parte del todo experimentado, o del todo existente en tanto que objeto estético. Podríamos decir que suscribimos la concepción de la estética de Goodman (en *Languages of Art* y en *Ways of Worldmaking*), que reclama para el arte un estatus cercano al de la ciencia en la medida en que *significa* y ayuda a interpretar la realidad, pero aclarando, en esta visión *epistemológica* del arte, que lo hace de un modo particular.

Las obras [de arte] funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados, participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos. [...] La sensación, la percepción, el sentimiento y la razón, son facetas de la cognición y cada una influye sobre las demás y está

influida por ellas. Las obras funcionan cuando informan a la visión, y no *informan* suministrando información, sino *formando*, *reformando* o *transformando* la visión (Goodman, *De la mente y otras materias* 271).

Es decir: el arte *hace* mundo, nos ayuda a construirlo, como lo harán otras formas de lenguaje (político, científico), pero lo hace de cierta manera, de forma *estética*. El problema entonces está en cómo se produce esta forma de percibir, en qué es lo distintivo de ella. Goodman salda este problema hablando de síntomas de lo estético, cualidades no necesarias que hacen de determinados objetos que nos producen conocimiento (como *understanding*, no como *knowledge*): densidad sintáctica y semántica, repleción sintáctica, ejemplificación y referencialidad compleja y completa (aunque estos síntomas aparecen explicados en los tres textos abordados, se puede encontrar un resumen en *De la mente y otras materias* 207-211). En la literatura, particularmente, aparecen los síntomas de la ejemplificación, la densidad semántica y la referencia múltiple y con compleja, que se manifiestan a través de la ambigüedad y la adopción de formas particulares y detalladas de relatar los sucesos.

Entendemos como una consecuencia de esto el que el enfrentamiento a un objeto que provoca cognición de manera estética no pueda equipararse la glosa de su contenido. Desde luego, la interpretación es ineludible —dirá Pareyson que “el placer estético presupone siempre una actividad interpretativa” (25-26)—, pero no es cerrada. El texto literario (el texto distópico), cuando presenta esta *sintomatología*, nos aboca a una forma de experiencia que va más allá de la determinación de su *contenido*: no equivale ni a lo que quiso transmitir su autor, ni a lo que reconstruye cualquiera de sus lectores en el proceso de lectura, sino que constituye una experiencia compleja, con duración en el tiempo (como acusa Fish) de la cual obtenemos un aprendizaje que no queda restringido a la paráfrasis explicativa.

En su descripción de la experiencia estética, John Dewey también sostiene la cercanía entre el objeto estético y el científico, y mantiene que no hay una ruptura radical entre ellos. Pero el objeto que pone en marcha una experiencia estética, apunta, tiene que percibirse como “formulado para una percepción receptiva disfrutable” [“framed for enjoyed receptive perception”] (48), y ha de instigar al receptor a “recrear” la obra, organizando los elementos que percibe. De este modo, el objeto estético produce una experiencia en el receptor que se va desarrollando a lo largo del tiempo, en la cual momentos posteriores parecen añadir información a otros anteriores, condensando aspectos formales, sustanciales y emocionales en una cierta dirección, con un cierto ritmo, para lograr una sensación de realización o completitud. Sin necesidad de explicitar unos rasgos necesarios y suficientes que

definan la experiencia estética, Dewey anota que, de algún modo, esta constituye *una* experiencia que se diferencia del continuum de nuestras experiencias vitales porque presenta un orden aparente tal que la instituye en una unidad armónica que se desarrolla. El objeto artístico, en consecuencia, carece de un tema desvinculado de su forma y de la cuestión de fondo que plantea su receptor: *indica* un significado, en lugar de referenciarlo. Este significado no queda contenido en el texto artístico, y tampoco es reducible a un diagrama o una paráfrasis: el significado es una forma individualizada de experiencia derivada de la percepción estética de la forma, entendida como un juego de relaciones dinámico, dependiente tanto de la mirada como del objeto.

Estas reflexiones sobre la naturaleza del objeto estético en relación con la literatura parecen llevarnos indefectiblemente hacia tesis relativas a la *apertura* de la obra de arte y la subjetividad de la experiencia estética, siempre dependiente de una situación comunicativa cambiante y de un sujeto con una psique particular (Eco, *Lector in fabula* 85). Explicar cómo se produce la recepción de un conjunto determinado de textos y cuándo es o puede ser estética o por qué, nos lleva por tanto a repensar cómo comunican. Y lo único que podemos concluir de nuestro breve excursus sobre estética es que lo hacen a través de *revelaciones* (Dewey 54) que amplían nuestra experiencia previa en el mundo. Estas revelaciones no son siempre conscientes y no se distinguen en esencia de las que nos produce la interacción con objetos. Son revelaciones *cognitivas*, pero en ese sentido amplio que planteaba Goodman, que vincula lo práctico, lo intelectual y lo emocional como parte de un todo complejo; y por ese motivo no coinciden para todos los receptores. Y, lo más importante, estas revelaciones no se producen en una sola faceta de nuestra existencia, o no tienen por qué: son complejas, y para comentarlas hay que analizarlas por partes e intentar sintetizar cuál es el resultado, la red de relaciones que se produce entre estas partes de un todo.

Pero, entonces, ¿cómo puede proceder el análisis o la crítica del objeto (cultural) que produce la experiencia estética? ¿Cómo se puede llevar a cabo un estudio de esta naturaleza que no deje de lado el aspecto subjetivo de la experiencia estética, sus dimensiones intelectual y emocional, sus componentes integrados en una forma, sus potenciales significados...? ¿Es acaso posible un análisis *holístico* y *complejo* de la experiencia estética que no resulte reduccionista en algún sentido (como, quizá, en el sentido en que hemos “criticado” los estudios previamente existentes de la distopía)?

6. Breve reflexión final sobre lo distópico en su dimensión estética

Desde luego, esta ilusión de un análisis que toque todos los aspectos presentes en una obra de arte (o en cualquier objeto que pueda ejecutarse como experiencia estética) es posiblemente irrealizable, a menos que sea a través de la producción de otro trabajo equivalente, es decir, otro objeto estético con sus planos de la durabilidad, la conjunción de cognición y emoción, la ambigüedad... Y, aparte de que el trabajo del analista o el crítico raramente se asocia con la creación de obras de este tipo, tampoco parecería posible mediante esta operación obtener un objeto estético análogo o equivalente, sino, en todo caso, una *traducción*.

Pero, si volvemos a nuestras impresiones iniciales con respecto a lo que sucede en el campo de los estudios de la distopía (un subcampo, dijimos, de los estudios de ciencia ficción y de utopía), observaremos que nuestra crítica radicaba en el aparente olvido de que estos objetos tienen potencial estético. Nuestro objeto no es, por tanto, proponer una metodología perfecta, sino señalar algunos lugares comunes simplificadores y tratar de corregirlos, ayudando a determinar su modo de relación característico.

Es decir, se trata de intentar hacer comentarios que permitan vislumbrar la complejidad del proceso estético, con esos dos componentes desdoblados en dos mitades que Jordi Claramonte llama *contenido de salida*, *forma de llegada*, *forma de salida* y *contenido de llegada* (246-271) —con la connivencia de Dewey, que rechazaba la distinción entre forma y contenido o forma y substancia (109), pero que admitía su utilidad para el crítico—. Entender que en la experiencia estética, sea esta creativa o receptiva, hay un equilibrio (Claramonte hablará de *sofrosine*) entre estos aspectos, forma y contenido, y que en el análisis de esta experiencia sería reduccionista el fijarse sólo en cómo la forma produce un contenido o cómo el contenido se comunica a través de una forma.

Lo que quizá sería interesante en futuros enfrentamientos a este tipo de textos que categorizamos distopías es alejarnos de análisis que buscan en todos ellos una función crítica común, y prestar también atención a lo que hace único a cada uno de ellos. Atender a estas formas como objeto-producto y como punto de partida, y no sólo a los efectos que producen cuando son leídas en clave política. Reintegrarlas en el estudio de los textos, y recuperar conceptos útiles acuñados por las disciplinas que prestan atención a la forma para explicar el contenido al que se ha llegado (individualmente). Tratar de recuperar de algún modo eso que Claramonte llama *eulabeia*¹: la “atención

1 Sobre la aplicación de este concepto procedente del griego arcaico a la estética se recomienda, además de la consulta del último capítulo de *Estética modal I*, la consulta de la entrada de su blog “Eulabeia y Akadeia como claves del pensamiento estético”.

cuidadosa” con que se puede entrar al juego “sagrado” de la praxis estética, al entrenamiento de una sensibilidad estética propia, personal, situada, que busca la autonomía del sujeto a través de la satisfacción de un conjunto de necesidades.

Los críticos de la distopía realizan trabajos utilísimos para esclarecer el significado de algunos aspectos de los textos que tratan, e intentan desentrañar su potencial cognitivo-intelectual. Y raramente se paran a contemplar la constitución formal de estos textos y sus efectos emocionales, que de hecho parecen desdeñar en su constante crítica de la fantasía. Además, es extraño que admitan la ambigüedad y la pluralidad de sentidos concentrados en los objetos que analizan, algo que no deja de chocar con su concepción de utopía y distopía como catalizadores que nos abren *horizontes* históricos (quizá esa apertura sería mayor si no intentásemos negar el papel fundamental que juegan imaginación y emocionalidad en su realización). Defienden lecturas cerradas, contenidistas, lineales. Y por eso se pierden gran parte del contenido político y cognitivo de las obras distópicas, que en ocasiones esconden en sus ambigüedades y vacíos interpretativos caudales de posibilidad para ser explorados.

Con todo, podemos entonces matizar nuestras afirmaciones precedentes para admitir que, en parte, estos estudiosos están haciendo una labor de análisis de experiencias estéticas, pero sus análisis olvidan u obvian un conjunto de facetas de estas experiencias que posiblemente podrían abordar teóricos del arte, estetas y psicólogos de la percepción con mayor exactitud. En vez de tratar de entender las obras en el contacto, por ejemplo, con su audiencia, muchas veces terminan por simplificar sus ideas en una suerte de moraleja, extraída a través de interpretaciones que requieren de cierto aparataje crítico, del conocimiento de determinados análisis sociológicos, o políticos, o filosóficos. Sin poner en jaque el interés de las lecturas de este tipo que, efectivamente, pueden ayudarnos a entender nuestra contemporaneidad y a pensar otras formas de vida en sociedad, replanteándonos lo deseable de algunos de nuestros principios y modos de actuación, parece pertinente sin embargo poner en marcha otras formas de leer (y de educar en la interpretación) que puedan permitirnos captar más facetas de estos textos. No se trata de incorporar la *dulzura* a una píldora informativa, es decir, no se trata de aprender a ver el adorno que reviste a este contenido político, crítico o filosófico, sino de aprender a ver que eso cognitivo es inseparable de una experiencia estética, como decíamos, multifacética.

Para el entrenamiento de la *eulabeia*, proponemos, por tanto, ensayar el *close reading*. Buscar en los textos momentos de brillantez, subrayarlos, localizar en esta lectura atenta, lápiz en mano, momentos de ambigüedad, en los cuales los signi-

ficados asignados al texto se ponen en peligro. Aplicar categorías propias de lo literario para estudiar cómo se configura el texto que estamos leyendo. Por ejemplo, pensar no en la intención de su autor sino en cómo hemos construido el significado atendiendo a un *autor modelo* o *autor implícito*, y cómo las trazas con respecto a cómo desambiguar esos momentos de indeterminación significativa nos vienen dados por pequeñas trazas del texto que podemos llamar *lector modelo* o *lector implícito*. Aprender a ver el disfrute de lo irresoluto, distanciar a ese *autor modelo-implícito* del narrador y del personaje o personajes protagonistas. Jugar a la ficción, y ver que en estos textos no nos encontramos sólo ante diálogos que presentan argumentos y contraargumentos que podrían darnos la solución a los dilemas contemporáneos, sino que tenemos mundos de ficción altamente *imaginativos*, disfrutables por su artesonado, y por esos pequeños detalles tan aparentemente improcedentes como el rebaño de ovejas que en el *Walden II* de Skinner se utilizan para segar el césped (38). Entender que todo lo que está escrito tiene alguna finalidad en nuestra interpretación, aunque esa finalidad no sea la de transmitir una idea de cariz político directamente (puede provocar efectos de todo tipo fuera de lo racional), y aplicar teorías pragmáticas (por ejemplo, la teoría de la Relevancia) a la misma para comprender que los efectos *cognitivos* pueden ser débiles, y propagarse en nuestra lectura como sensaciones no proposicionales, es decir, como facetas de la experiencia no reducibles al lenguaje. Que las *neolenguas* de Orwell y Burgess no son únicamente una alusión o un desarrollo de la *Lengua Tertii Imperii* de Víctor Klemperer, sino que ayudan a crear mundo del mismo modo que los lenguajes inventados por Tolkien, y contribuyen a una particular fruición en la lectura que no se agota en la comparativa satírica con la realidad del mundo presente.

Para este entrenamiento, no obstante, lo fundamental es tomar conciencia de las necesidades individuales que se pretenden satisfacer a través de lo estético, a qué nos disponemos cuando nos enfrentamos a una experiencia de este tipo. En esta toma de conciencia, hay que actuar desprejuiciadamente: saber que hay una escala de valores instituida, de la que no podremos huir, pero estar dispuestos a dejarnos impregnar por los objetos, y tener claro que tenemos aún el poder de decidir cómo y para qué empleamos nuestro tiempo y nuestra energía. Puede parecer entusiasta en exceso, o idealista en exceso, o ambiguo en exceso. Pero, de algún modo, a la política de la interpretación, a esta llamada hacia la *autodeterminación* de quien se enfrenta al objeto estético (objeto cultural) con una disposición atenta, abierta a una experiencia completa, podemos plantearle como pauta de lectura los “evangelios” de esa religión pagana que Octavia Butler inventa en *Parable of the Sower*. El principio de todo es el *cambio*:

para que la experiencia estética pueda producirse, para que lo haga en su completitud, para que la obra de arte se *realice* en nuestra relectura interpretativa, tenemos que dejar que nos *atrape*:

All that you touch
You Change.
All that you Change
Changes you.
The only lasting truth
Is Change.
God is Change² (3).

We do not worship God.
We perceive and attend God.
We learn from God
With forethought and work,
We shape God.
In the end, we yield to God.
We adapt and endure,
For we are Earthseed
And God is Change³ (17).

Bibliografía

- Berger, John. *Modos de ver*. Traducido por Justo González Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Blomkamp, Neill. *Elysium*, Media Rights Capital / QED International / Sony Pictures Entertainment / TriStar Pictures, 2013.
- Booker, Keith M. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. London, Greenwood Press, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. New York, Simon & Schuster, 2012.
- Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. London, Penguin, 2013.

2 "Todo aquello que tocáis / lo Cambiáis. / Todo aquello que Cambiáis / os Cambia a vosotros. / La única verdad perdurable / es el Cambio. / Dios / es Cambio".

3 "No adoramos a Dios. / Percibimos y acompañamos a Dios. / Aprendemos de Dios. / Con reflexión y trabajo, / moldeamos a Dios. / Al final, nos entregamos a Dios. / Nos adaptamos y resistimos, / pues somos Semilla Terrestre / y Dios es Cambio". Ambos pasajes se corresponden con la traducción de Silvia Moreno Parrado.

- Butler, Octavia E. *Parable of the Sower*. 1993. London, Headline Publishing Group, 2019.
- _____. *La parábola del sembrador*. Traducido por Silvia Moreno Parrado, Madrid, Capitán Swing, 2021.
- Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Claramonte, Jordi. "Eulabeia y Akedeia como claves del pensamiento estético". *Estética y teoría del arte*, 17 Feb 2021, <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2021/02/eulabeia-y-akedeia-como-claves-del.html> 20 Ago 2023.
- _____. *Estética modal: Libro I*. Madrid, Tecnos, 2016.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York, Perigee Books, 1980.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducido por Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1990.
- _____. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido por Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1993.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge / London, Harvard University Press, 1980.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis / New York / Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, 1968.
- _____. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.
- _____. *De la mente y otras materias*. Traducido por Rafel Guardiola, Madrid, Visor, 1995.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. London / New York, Penguin, 2004.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura documentos de barbarie*. Traducido por Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1989.
- _____. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducido por Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2005.
- Le Guin, Ursula K. *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. New York, Grove Press, 1989.
- Manuel, Frank y Fritzie E. Manuel. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Martorell Campos, Francisco. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la modernidad: Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos*. 2015. Universidad de Valencia, Tesis doctoral. *RODERIC*, <https://roderic.uv.es/handle/10550/43879> 20 Feb 2023.

- _____. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia, La Caja Books, 2021.
- Mill, John Stuart. "The State of Ireland". *Public and Parliamentary Speeches. November 1850-November 1868*. Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press / Routledge, 1996, pp. 247-261.
- Milner, Andrew. *Locating Science Fiction*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- Moylan, Thomas. "'Look into the dark': On Dystopian and the *Novum*". *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Patrick Parrinder (ed.). Liverpool, Liverpool University Press, 2000a, pp. 51-71.
- _____. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford, Westview Press, 2000b.
- Mukarovsky, Jan. "Función, norma y valor estético como hechos sociales". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Traducido por Anna Anthony Visová, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.
- Mumford, Lewis. *The Myth of the Machine. The Pentagon of Power*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- Negley, Glenn y J. Max Patrick. *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*. New York, Henry Schuman, 1952.
- Nolan, Jonathan. *Westworld*, Bad Robot / Jerry Weintraub Productions / Killer Films / Warner Bros Television, 2016-2022.
- Orwell, George. *1984*. London / New York, Penguin Modern Classics, 2000.
- Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Traducido por Zósimo González, Madrid, Visor, 1987.
- Parrinder, Patrick. "Introduction: Learning from Other Worlds". *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Patrick Parrinder (ed.). Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 1-18.
- Putnam, Hilary. "El significado de 'significado'". *Teorema*, vol. 15, no. 3-4, 1984, pp. 345-406.
- Sanchiz, Ramiro. *Matrix acelerada*. Madrid, Holobionte, 2022.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1-37.
- Skinner, B. F. *Walden Dos*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1984.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven / London, Yale University Press, 1979.

_____. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London, Macmillan Press, 1988.

Vaihinger, Hans. *The Philosophy of As If*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, 1935.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London, Penguin, 1965.

_____. "Utopia and Science Fiction". *Science Fiction Studies*, vol. 5, no. 3, 1978, pp. 203-214.

_____. "Science Fiction". *Science Fiction Studies*, vol. 15, no. 46, 1988.

Zamyatin, Yevgeny. *We*. London / New York, Penguin, 1993.