

**DEL EXTERMINIO PROGRAMADO A LA RECONSTRUCCIÓN SOCIAL:
RESTAURACIÓN DE LA IDENTIDAD Y QUIEBRA DEL TOTALITARISMO
TECNOLÓGICO EN EL FILME *LA FUGA DE LOGAN* (1976),
DE MICHAEL ANDERSON***

JOSÉ-MARÍA MESA-VILLAR

UCAM-Universidad Católica de Murcia

INTRODUCCIÓN

“Capricornio 15. Año de la ciudad: 2274. Nacidos en 2244, entrad al Carrusel. Sed fuertes y os renovaréis”. Convocados al anfiteatro por una voz femenina de tono suave y sensual, una multitud de jóvenes contemplan, entre la emoción y el estremecimiento, una procesión en tres filas de ensotanados de un blanco radiante. Sus identidades quedan ocultas tras máscaras termomoldeadas. Una resplandeciente estrella cubre el foso con un fulgor nebuloso, conformando un cilindro antigravedad en el que los participantes flotan esforzándose por ganar altitud para completar su “renovación”. La alternancia plano-contraplano nos devuelve el punto de vista del público enfervorizado y el de los intrigantes peregrinos, que se agitan agónicamente hasta estallar para regocijo de los asistentes.

Esta escena no solo es una de las más memorables y visualmente impactantes en *La fuga de Logan* (Anderson, 1976), sino también una de las más costosas y tecnológicamente avanzadas de su época. Aunque concebida por Stanley R. Greenberg (Chapman y Cull, 2013) en uno de los guiones descartados, la idea se mantuvo en la producción de Michael Anderson, quien aspiraba a evocar la atmósfera del Coliseo romano: “miles de extras [...] viéndoles morir y comprendiendo que esto era parte de un ritual de la sociedad en

* Las citas correspondientes a originales en inglés han sido traducidas al español por el autor del capítulo, exceptuando los textos de la novela original, correspondientes al volumen editado por Planeta en 1985.

la que habían nacido” (Prokop, 2001). Como motivo, este “carrusel” resultó fundamental para transformar el material preexistente en la novela original de Nolan y Johnson (1967/1985), modificando la motivación y el sentido del proceso de huida, la evolución del personaje principal y la resolución final del conflicto. Nuestro objetivo no será, por lo tanto, justificar omisiones o modificaciones respecto a la obra literaria o comparar ambas obras en términos cualitativos, sino abordar cómo el filme plantea la necesidad de un “retorno a” y “restauración de” la sociedad que requiere previamente una crisis identitaria en el personaje principal y una renegociación de su relación con otros.

Pese a los nueve millones de dólares de presupuesto, la factoría Metro-Goldwyn-Mayer desistió de una plasmación literal de la novela: tras diversas modificaciones y retrasos desde finales de la década de 1960, se abogó por omitir varios capítulos y aportar un desenlace distinto, entre otros aspectos. A esto se unieron el temor a un metraje o una complejidad excesivos y los efectos perniciosos de mantener una calificación para edades óptima en términos de rentabilidad (Chapman y Cull, 2013), lo que condujo a recortar escenas ya filmadas. En los años transcurridos desde la publicación de la novela y el estreno de su adaptación cinematográfica, la humanidad había llegado a la Luna, la guerra de Vietnam había concluido y había explotado el caso Watergate (Sol, 2018). Ambas décadas participaban de una mezcla de fascinación y ansiedad respecto a los avances tecnológicos y sus potenciales repercusiones. Estos cambios aportaban “esperanzas y temores afines a la ciencia ficción” (Levy y Stableford, 1995: p. 224). El desarrollo de la economía de consumo y la mejora en las comunicaciones caminaban junto a las implicaciones ideológicas de la Guerra Fría y la memoria de la brutal devastación nuclear en Hiroshima y Nagasaki (Broderick, 2003). Las advertencias contra los avances que no respetasen supuestos éticos continuarían apareciendo en filmes como *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979), *Proyecto Brainstorm* (Trumbull, 1983) o *Terminator* (Cameron, 1984). Coincidimos con Telotte al afirmar que esta y otras distopías subrayan “nuestra problemática relación con lo real” (2004: p. 127). *La fuga de Logan* corresponde a los nacidos del *baby boom* y a las inquietudes ideológicas surgidas de la eclosión del

movimiento *hippie*, la psicodelia, una mayor disponibilidad de métodos anticonceptivos y el empleo de drogas para fines “recreativos”. Junto a las tensiones ideológicas, el cuestionamiento de los discursos institucionales y las repercusiones éticas, debemos mencionar la efervescencia de planteamientos maltusianos que advertían de un inminente desabastecimiento por crecimiento poblacional: evitar un colapso ecológico precisaba controlar la tasa de nacimientos en ausencia de conflictos bélicos o epidemias (Ehrlich y Lui, 1997).

TECNOLOGÍA INTRUSIVA E IMPLANTACIÓN DE LA MUERTE SOLIDARIA

La novela de Nolan y Johnson plantea una pugna intergeneracional por el poder como resultado de la bomba poblacional de mediados del siglo veinte; sobre el caos de la guerra y la devastación nuclear, un carismático líder traza la solución para la supervivencia: retirarse a espacios monitorizados por un “Pensador artificial” de gran eficiencia, al no estar “lastrado” por emociones esencialmente humanas. El filme reduce esta visión por motivos prácticos y da mayor énfasis a la existencia de la ciudad abovedada tras el cataclismo bélico y el drama ecológico. La premisa en ambas obras es que los humanos podrán disfrutar de su existencia en áreas seguras cumpliendo con un mecanismo regulador en aras de la “sostenibilidad”. A los veintiún años (nueve más en el filme, por requisitos de *casting*) serán conducidos a una “casa de sueño” (nótese el eufemismo) y sucumbirán a una inyección letal: el cuidado diseño de interiores, la asepsia obsesiva, la belleza del personal, el rigor en la gestión de cadáveres... no logran ocultar la evidente deshumanización de quienes aceptan el exterminio sistemático—resuelto con el carrusel en el filme— sin reparo moral o resistencia alguna. Quienes interiorizan el relato, presionan o acosan a otros para asegurar su cumplimiento por el “bien común”.

Logan pensó [...] en sus interiores bellamente decorados; en los ayudantes con sus bonitos trajes de color claro; en los coros angélicos controlados electrónicamente; en

los pulverizadores de líquido narcótico, que eliminaban la expresión de sufrimiento reemplazándola por una alegre sonrisa. Evocó el tranquilo y silencioso recinto de las tumbas con su luz difusa, y sus estanterías de aluminio sobre las que se alineaban las cajas de lámina de acero, cada una con el nombre y el número del cuerpo que contenía (Nolan y Johnson, 1967/1985: p. 6).

La clave del engaño a la sociedad radica en aceptar la infalibilidad de la tecnología y el desprecio cumulativo de cualidades y potencialidades humanas. En el filme, estos aspectos se entretajan de manera implícita, sin profundizar en la desesperanza de los sometidos o la exposición de esta manipulación emocional colectiva en mayor detalle, por evidentes limitaciones de metraje. Franklin (1983) menciona los ejemplos de *Edicto siglo XXI: Prohibido tener hijos* (Campus, 1972) y *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973) al subrayar la sobrepoblación, la catástrofe termonuclear y las formas de gobierno totalitarias como factores fundamentales en la ciencia ficción de la década de 1970. Tanto en la novela como en el filme en torno a Logan, el sistema central supervisa las áreas protegidas y decide sobre todo aspecto público o privado de las vidas de los ciudadanos. En la producción de 1976, Francis, como uno de los vigilantes más reputados y despiadados, alaba este sistema “perfectamente lógico” de reemplazo: un nacimiento por cada muerte. Quienes se resisten comparten el “temor atávico” que Gottlieb (2001) destaca al abordar *Nosotros* (1924/2006), de Yevgueni Zamiatin, respecto a la pérdida de unicidad o la propia redundancia. Adoptando funciones de proveedor y regulador, el Pensador en *La fuga de Logan* deviene una suerte de “Providencia” incuestionable que establece el número fijo de personas que —en teoría— garantiza la viabilidad del sistema, pero que —en la práctica— normaliza el exterminio como consecuencia de una disponibilidad de recursos adulterada a nivel gubernamental; esta perspectiva supone la usurpación, por parte de la tecnología, de una dimensión natural de la que carece, puesto que todo se excusa sobre la base de un necesario equilibrio y un concepto deformado de solidaridad. Francis y Logan, al igual que otros vigilantes, recurren a este concepto para justificar el asesinato de los fugitivos sin implicarse emocionalmente ni asumir responsabilidades.

PROCESOS DE ANULACIÓN DEL SER HUMANO EN UNA SOCIEDAD NARCOTIZADA

Como en *Un mundo feliz* (1932/1993), de Aldous Huxley, las primeras víctimas de este patrón perjudicial son “el estado de conciencia del individuo y su relación con la sociedad que le rodea” (Murphy, 2009: p. 474). La muerte forzosa cercena el sentido existencial de los individuos y casi toda posibilidad de esperanza. Otros se creen libres por poder decidir qué instintos satisfacer a lo largo de una trayectoria vital excesivamente reducida, que permite una mayor maleabilidad mental —en ausencia de certezas que contrarresten la presión de grupo y la propaganda gubernamental—. Kane (1996) objeta que una existencia más reducida puede aportar una mayor plenitud que otra prolongada pero carente de logro. Tanto en la novela como en el filme, el ser humano carece de proyección y dirección. La cancelación de un sentido de continuidad se extiende a la eliminación de relaciones con los progenitores y la negociación del propio significado en relación al pasado inmediato y la historia. Sobre la base de Ehrlich y Lui (1997) cabe apuntar que el silenciamiento de las relaciones familiares y el puenteo, por parte del sistema tecnológico, de elementos biológicos y afectivos inscritos en la crianza natural, contribuyen a la desnaturalización de las relaciones humanas, dañando nuevamente un concepto de continuidad o descendencia. El ciudadano es inducido a creer que el sistema que te ha creado en su red de incubadoras y jardines de infancia supervisados electrónicamente tiene el derecho a “desconectarte” llegado a un punto de tu existencia porque es responsable de tu creación, tu educación y todo lo que se te ha dado. Este concepto queda difuminado en el filme de 1976: percibimos atisbos de un sentimiento de “paternidad” en potencia en el entusiasmo con el que Logan 5 observa al bebé Logan 6 en la incubadora. También se señala la existencia de “madres-semilla”, pero queda circunscrita a conversaciones casuales cuando ambos vigilantes escudriñan a sus amantes potenciales. Las institutrices mecánicas de la novela, tan pronto pálidas imitaciones de una madre de carne y hueso como enfervorizadas máquinas de exterminio contra intrusos en la guardería, quedan eliminadas en favor de una nueva voz femenina que comprueba la intrusión en el cuadrante cuando Francis golpea el cristal de la incubadora

para distraer a Logan de sus reflexiones “regresivas”. Poco después, durante el trayecto hacia Catedral, una vez Logan ha recibido su misión, Jessica pone en cuestión el consenso general sobre la idoneidad de abandonar y estigmatizar el concepto de reproducción y de crianza tradicional entre humanos. Evidentemente, encuentra una estricta oposición, no sin una ligera sorna, en labios de Logan, que imita la actitud de Francis. No pasa desapercibida la similitud con el “determinismo genético” en *Gattaca* (Niccol, 1997):

Aquellos cuyos genes han sido manipulados antes de nacer son “válidos” y conforman una élite privilegiada, mientras que aquellos nacidos como resultado de la reproducción sexual no mediada son “no válidos” [...] y son privados de alcanzar un estatus social alto (Hughes, 2013: p. 34).

Como motivo, el “carrusel” fomenta una mentalidad de rebaño: los espectadores glorifican el sacrificio ajeno y se transforman dócilmente en reos cuando llega su turno. También han contemplado el asesinato de fugitivos sin esgrimir una mueca de horror o realizar un gesto de conmiseración. La novela profundiza más en cómo se disuade a los ciudadanos de perseguir el desarrollo personal y construir un legado para la comunidad. El concepto de “renovación” o “renacer cíclico” creado para el film aporta un germen de falsa esperanza para los fieles al régimen totalitario (que obedecen para preservarlo en base al “bien común”) al tiempo que adultera la certeza de un final definitivo en la novela, más sombrío y descarnado, lo que también se aprecia en la mayor presencia de detalles escabrosos al describir las ejecuciones de los fugitivos o sus trasfondos personales. El punto de giro para Logan en el filme comienza con sus sospechas hacia la reencarnación, al constatar la presencia de proscritos no censados. El modo en que “el cuerpo queda inscrito y definido, paradójicamente expandido y delimitado, por estas tecnologías penetrantes e invasivas” (Bukatman, 1993: p. 234) corresponde al reloj vital —nótese la influencia en el filme *In Time* (Niccol, 2011)— que señala el momento de plegarse al patrón institucionalizado de asesinato en masa. Con forma de flor-gema y dispuesto en la palma de la mano, su color cambia en diversos periodos hasta alcanzar el llamado “negro de muerte” —un tono que corresponde a los uniformes de los vigilantes en su calidad de

exterminadores—. La indumentaria del resto de ciudadanos también refleja los tonos asociados a sus franjas de edad, explicitando aún más una rutina de estratificación social y la suplantación de la existencia natural por el tiempo estratificado y delimitado por el Pensador.

La desnaturalización de las relaciones entre humanos supone otro procedimiento de control y sometimiento vinculado al cultivo de adicciones —disfrazadas como marcadores de libre elección o vías inmediatas al placer—, completando el eje “Eros-Thanatos” que conduce al exterminio. De acuerdo con Merrick (2009) o Chapman y Cull (2013), este énfasis en la gratificación sexual como forma de control social se asociaba a la permisividad de la década de 1960. La película, realizada en plena era disco, aborda el sexo y la droga recreacional con tono más relajado y festivo, pero sin entrar en detalles. La novela profundiza más en las espirales depresivas, el hastío o el cultivo del riesgo en personas frustradas por esta planificación oficial. A esto se suma la monetización de la nostalgia y el ofrecimiento de un retorno irreal a un estado idílico de felicidad como otra vía de escape. Esta sociedad narcotizada (literal y figurativamente) enturbia los sentidos y plantea cualquier aproximación carnal como una mera transacción sin sustrato emocional, dañando las dimensiones afectiva e interpersonal de los individuos. La novela aporta ejemplos —Sawyer, Roebler 7, Lilith 4, etc.— de personajes adheridos al sistema, denostados por su disconformidad o frustrados en su desarrollo personal. La película introduce tímidamente a los espectadores a las reuniones de disidentes cuando planean matar a Logan porque supone una amenaza para quienes buscan el Santuario, pero se antoja excesivamente reduccionista al abordar a la resistencia oculta y sus infiltrados.

DE VIGILANTE A FUERA DE LA LEY: EL SANTUARIO Y EL SISTEMA CENTRAL

Al abordar el eje Francis-Logan, la película no solo destaca una perfecta coordinación profesional —la novela resulta más cruenta e insiste en sus patrones predatorios, estableciendo símiles con los felinos— sino que la

traslada a un ámbito de promiscuidad, cuando el primero capta mujeres con quienes compartir sexo y sustancias —camufladas como una nebulosa rojiza— en el apartamento del segundo. El filme no estigmatiza las relaciones sexuales, pero sí la disociación entre la atracción y la dimensión emocional, que cosifica a los demás. El sistema de encuentros casuales, que mezcla el teletransporte visto en *Star Trek* (Daniels *et al.*, 1966-1969) con rutinas de selección y descarte semejantes a las aplicaciones actuales, también subraya este aspecto. Más adelante, tras el fallido intento de asesinar a Logan en la clínica, Jessica lo ayuda a eludir a Francis, transformado ya en perseguidor, mediante un pasadizo en el orgiástico “Pasaje del amor”, donde deben resistirse a las insistentes solicitudes de una multitud desnuda —es una de las escenas recortadas en la versión final—. El uso de personas como mercancía para la satisfacción inmediata, también presente en la novela, funciona como contrapunto a los altibajos, los desencuentros y la toma de conciencia en la relación Logan-Jessica. La película acelera el proceso, confirmándoles como pareja tras vencer a Box y pisar el mundo exterior¹. Los sentimientos de contrariedad de Francis y sus intentos por imponerse a esta influencia romántica —define a Jessica como “embaucadora”— sitúan al vigilante y a su promiscuidad en polos opuestos al nuevo Logan: aunque la palabra “amigo” fluya de sus labios en su segundo careo durante la huida, su intención no es la de rescatar a su otrora compañero, sino traerlo de vuelta para reafirmar su ego herido. Desairado por una relación que no comprende, irrumpe en el edificio del Capitolio y, tras el fallido intento de raptar a Jessica, se precipita a la lucha agónica —y simbólica— contra Logan. El combate directo en el filme no aparece en la novela, donde la tensión de los perseguidos aumenta hasta transformar sus expectativas en un punto de giro donde Francis y Ballard revelan sus verdaderas funciones. La novela evita la posibilidad de redención para la sociedad: los fugitivos son puestos a prueba para ser dignos merecedores de

1. La escena en que Box completa una escultura en hielo de Logan y Jessica abrazados y completamente desnudos —en la novela, un punto clave de conexión y toma de conciencia para ambos— quedó eliminada del montaje final del filme. Nótese el fallo de continuidad resultante cuando Box se vuelve para exterminarlos: al llegar a la cueva, han dejado sus ropajes empapados y se han cubierto con pieles —una pálida referencia a una escena de lucha previa en el páramo helado, solo presente en la novela—. Cuando Jessica reacciona para huir, deja caer las pieles y comprobamos que lleva su vaporosa túnica verde, totalmente seca.

una vía de acceso al espacio exterior, a una colonia donde reiniciar la civilización humana.

Pero ¿y si aquel Santuario era una realidad? ¿Y si una vez allí los fugitivos estaban a salvo? ¿No podía suceder que él, Logan 3, lo descubriese y lo destruyera en las últimas veinticuatro horas de su vida? Su existencia habría tenido una finalidad. Sería un héroe. La gloria le sonreiría en los últimos momentos (Nolan y Johnson, 1967/1985, p. 25).

En la novela, Logan inicia la búsqueda del “Santuario” —un espacio donde los fugitivos consiguen vivir más allá de los veintiún años— como último propósito vital, para aplastar la esperanza de los disidentes —reafirmando este sistema opresivo— y volver a la ciudad a cumplir con su propio exterminio llegado el momento. Parece empeñado en conseguir cotas de fama incluso mayores a las de Francis, si bien cabe sopesar si este deseo no acusa la necesidad de obtener una trascendencia vetada en esa sociedad o evitar que su identidad colapse ante la certeza de una muerte fechada que se acerca inexorablemente. Su transición de vigilante a fugitivo no resulta abrupta: requiere una medida infiltración entre los rebeldes y nota progresivamente el remordimiento por ejecuciones pasadas. No toma conciencia plena de su atracción por Jessica hasta los últimos capítulos. La búsqueda del Santuario surge tras la ejecución de Doyle 10, quien deja caer una llave —de hecho, Jessica confunde a Logan con su hermano, creyendo que acaba de cambiar sus facciones en la clínica estética para evitar ser cazado—. En el filme, el fugitivo carece de parentesco alguno con ella y el objeto asume la forma de una cruz egipcia o *ankh*. Intrigado, Logan lo introduce en el escáner del cuartel general, a lo que el sistema central reacciona confiándole la misión de localizar y destruir ese lugar. Para dar una coartada que asegure su infiltración, se retiran cuatro años de su reloj vital. El sistema comete dos errores que ponen en riesgo su supervivencia: subestimar la curiosidad humana —Logan alberga más sospechas sobre la renovación al ver que existen fugitivos no registrados— y la falta de cooperación comunicativa, que no solo muestra que incluso la élite carece de acceso a determinados registros, sino que también dispara la incertidumbre del vigilante, horadando su confianza en el sistema, al desconocer si se le devolverá el tiempo confiscado si tiene

éxito en su asignación. Logan se da de bruces con su propia vulnerabilidad inesperadamente.

HUIDA, CONMISERACIÓN Y RETORNO LIBERTADOR AL ORIGEN

Transformado en fugitivo, Logan experimenta una identificación progresiva con sus semejantes. El afán por proteger a Jessica termina conduciendo al encuentro amoroso y apunta a una futura unidad familiar. La transformación de Logan precipita la caída del sistema porque ofrece la chispa de un reinicio desde el propio núcleo supervisor. La huida en la novela queda construida como una serie de puntos de control que hacen fluctuar y evolucionar la relación. Resulta irónico que Logan alcance estatus de héroe por motivos diametralmente opuestos a los inscritos en su misión: el Pensador aporta el germen de su propia destrucción, lo que permite cuestionar la infalibilidad de la tecnología que rige las existencias en la ciudad abovedada.

A diferencia de la novela, el filme realiza una maniobra de cierre sobre sí mismo, con un retorno justificado al punto de partida sostenido sobre la quiebra de la doctrina de la renovación. Se omite un punto de giro fundamental en la obra de 1967, afectando a la caracterización y funciones de Francis y Ballard: la película sentencia al vigilante y sustituye al segundo por la figura del anciano interpretado por Peter Ustinov —prueba física necesaria para demostrar la veracidad de las palabras— y provocar la caída de la ciudad abovedada. En el camino, se omiten los motivos para la Guerra Menor, la gestión de recursos en ciudades como Molly², el traumático encuentro con el rey de los gitanos, la intrusión en el jardín de infancia o las descarnadas luchas en la zona ártica, entre otras escenas. El muestrario de secuencias en el filme resulta estéticamente convincente, pero ofrecen

2. Permanece algún vago eco en la huida previa al encuentro con Box, cuando Francis dispara a una de las mamparas y Logan y Jessica deben cerrar una escotilla para contener la corriente y ponerse a salvo. También se deja entrever, brevemente, que otros humanos han servido de alimento a sus conciudadanos al examinar los "trofeos" en la guarida del robot. La escena participa de un guiño a *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973), y posiblemente influyera en la visión de los cuerpos hibernados para consumo de los visitantes en las miniseries *V* (Johnson, 1983) y *V: La batalla final* (Johnson, 1984), de mediados de la década de 1980.

menor ritmo y variedad que la novela, al tiempo que la aproximación romántica entre Logan y Jessica resulta más abrupta. También se insiste más en la dicotomía “interior-exterior”, proyectada sobre otros pares como “falsedad-realidad”, “artificialidad-naturaleza” o “muerte prematura-envejecimiento”.

Otra modificación fundamental es la posibilidad de restaurar la sociedad tras obtener conocimiento —a través de los sentidos, no por el relato mediado por el Pensador— del mundo exterior, al que llegan tras el colapso de la guarida de Box (véase *Matrix*, 2013: pp. 88-89). Que lo primero que vean y sientan sea la intensa luz y el calor reconfortante de un sol —que no saben identificar— vuelve a incidir en este patrón dicotómico y sirve, simbólicamente, como marcador clásico de un nuevo comienzo. Si bien lo agreste del exterior les incomoda, haciéndoles dudar de su propósito, la subtrama romántica se potencia, reforzando el rol de protector por parte de Logan y la significación de Jessica como portadora de vida. Se muestra afín a la capacidad regenerativa de la naturaleza, que ha cubierto los monumentos de una civilización que, para ellos, era poco más que un mito. Los matices edénicos en la escena del baño refuerzan estos aspectos e inciden en la fertilidad biológica frente a la reproducción intervenida por la máquina. La pérdida de poder de sus relojes vitales subraya la relevancia de la reproducción y el envejecimiento humanos frente a la falsedad de la renovación que se disponen a desmontar. De manera análoga al icónico final que Rod Serling (véase Webb, 1998) visualizó en 1964 para *El planeta de los simios* (Schaffner, 1968), monumentos como el Obelisco de Washington, el Monumento a Lincoln o el Capitolio han quedado abandonados a merced de una vegetación profusa e invasiva, como velada venganza de la madre tierra y recuerdo del tópico literario *sic transit gloria mundi*. Los espectadores quedan al borde de un precipicio existencial no deseable, invitándoles a preservar la civilización construida por sus antecesores. El filme aporta una efectiva llamada a la acción: la curiosidad, fascinación —y conversión— de Logan crecen con cada intercambio (semi)comunicativo con el anciano, decidiendo llevar un mensaje de esperanza a una sociedad autodestructiva y resignada. En la novela, el exterior no ha sido olvidado, sino denostado y reutilizado para los fines del sistema central.

Que Washington se presente en ruinas demuestra en cierto modo que las grandes civilizaciones también pueden desaparecer [...] La renovación siempre es posible. Por ejemplo, la habilidad de Washington para reafirmarse como símbolo de libertad se plantea cuando Logan, en la biblioteca, mata a Francis [...] usando la bandera americana como arma y consiguiendo así su libertad (Sol, 2018: p. 76).

Pese a la vena derivativa en estas escenas de decadencia (Chapman y Cull, 2013), cabe apuntar que la novela de Nolan y Johnson (1967) precedió al film de Schaffner (1968) y que ya incluía una visión similar con el monumento a Caballo Loco en las montañas de Dakota³: la estructura oculta un sistema de detección y aniquilación contra cualquier intruso. El empleo de láseres y águilas de cobre que se lanzan para destrozarse a sus víctimas subraya asimismo la suplantación de la naturaleza por la técnica y la perversión de las insignias oficiales del Estado —el águila es el ave nacional de EE UU—. De manera análoga, los hitos históricos se han manipulado para servir al nuevo régimen:

En la recreación de una batalla de la Guerra Civil, diseñada como entretenimiento, el locutor proclama desde su altavoz: “El deber [...] Eso es lo que veréis aquí hoy, ciudadanos. Lealtad, valentía. La voluntad de morir por la nación para preservarla [...] Ellos se sacrificaron voluntariamente [...] ¡En Fredericksburg no había fugitivos!” (Kane, 1996: p. 323).

El deterioro del mundo exterior refleja igualmente la pugna entre humanidad y naturaleza en términos de “huésped” y “anfitrión”, respectivamente, que apreciamos en la novela —por ejemplo, en la descripción de las mamparas en Molly, resquebrajándose bajo la presión del océano, que reclama su espacio original—. En el filme, la imagen de Washington devorada por la vegetación lleva consigo una lección de humildad para la raza humana, pero también aporta una enseñanza de carácter orgánico, por nuestra

3. Ruppert, añade vínculos similares con *Metrópolis* (Lang, 1927), *Planeta prohibido* (Wilcox, 1956), 2001: *Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Scott, 1982) o *Gattaca* (Niccol, 1997) al participar de un efecto de desfamiliarización: “transformar el presente en un pasado determinado [...] no necesita de radicalidad política para impactar [...] produce un efecto cognitivo, apartando los mundos de su composición, añadiéndoles signos de interrogación e induciendo al público a adoptar una actitud crítica” (2001: p. 30).

capacidad análoga de regeneración-reproducción. El anciano queda ubicado, pues, en un espacio clave donde existir ajeno al culto de muerte del carrusel y transformarse en prueba viviente que permite a Logan y a sus semejantes revisar sus vínculos con su presente, su pasado y un futuro potencial. La transformación inscrita en el proceso de huida culmina con una toma de conciencia que requiere de un último gesto de renuncia: como en la superación de un rito de paso, el duelo con Francis y su posterior enterramiento supone la ruptura definitiva con el antiguo Logan, aquel que admiraba la frialdad, la precisión y el grado de conexión con el sistema central que su compañero había alcanzado. Sus caminos son diametralmente opuestos: mientras su “amigo y mentor” da sentido a su existencia a través del miedo y del sometimiento de los demás, Logan sale al encuentro de sus semejantes, despertando un sentido de responsabilidad para consigo mismo y para con los demás. Su objetivo final será, por lo tanto, quebrar la mentira sobre la que se cimienta esta sociedad, el culto de la muerte encarnado por el ritual del carrusel.

Junto a la manipulación de la historia y la implantación de un relato propagandístico que convierte a los ciudadanos en rehenes y víctimas de su sistema de gobierno, el Pensador cuenta con el olvido y el entumecimiento de los sentidos como bazas clave para asegurar el éxito de su planificación poblacional basadas en el exterminio. No resulta fortuito que Logan y Jessica encuentren al anciano en una biblioteca, como medida advertencia sobre las consecuencias de aquellos pueblos que no preservan su cultura —es decir, que no se respetan a sí mismos ni a su identidad colectiva— y como culmen a una aventura de aprendizaje plenamente experiencial que, sobre la seguridad de una existencia alternativa, hace colapsar los cimientos de la falsedad inoculada en sus mentes, produciendo así su liberación como fugitivos. Que ambos retornen a su origen junto al anciano supone combinar la fuerza de ese conocimiento con la prueba que certifica la veracidad de su afirmación. Nuevamente ante la voz que convoca a los ciudadanos al carrusel —como el canto de la sirena que guiaba a los marineros a su perdición—, Logan eleva el tono y se dirige a la multitud:

¡No tenéis que morir! ¡Nadie tiene que morir a los treinta! [...] ¡No hay renovación en el carrusel! Podéis vivir por más tiempo y envejecer... Yo lo he visto. ¡Ella lo ha visto!

[...] (Logan muestra la palma de su mano) Mirad, es transparente. Los relojes vitales son una mentira. ¡El carrusel es una mentira! (Goodman, 1975, escena 369X2).

La transformación se proyecta del interior al exterior: este retorno alimenta la sed de justicia de los espectadores, inmediatamente frustrados por la inmediata captura e interrogatorio. En paralelo a los ciudadanos a quienes se insta a desobedecer al sistema, los espectadores se rebelan contra un futuro no deseado: la pugna se libra entre el ser humano reconciliado con la naturaleza y el gigante tecnológico, entre el cerebro biológico y un cerebro sintético. El empleo de hologramas nos ubica en un espacio intermedio, donde la máquina trata de reprogramar la mente humana, anulando su experiencia y aprendizaje. Como nueva ironía, la palabra que motivó la asignación de la misión provoca un fallo crítico de datos que termina provocando el colapso del Pensador y la destrucción de la ciudad. Los ciudadanos huyen despavoridos de estas escenas de destrucción, que proyectan sobre un futuro aspectos que recuerdan a recreaciones fílmicas de la caída de Pompeya o cataclismos bíblicos provocados por faltas morales. En términos simbólicos, sortean el fuego destructor hasta alcanzar un espacio exterior tocado por el agua como principio de vida. El encuentro intergeneracional que se sucede no solo elimina la marcada estratificación existente entre ciudadanos, sino que cierra —de manera implícita— la crisis que la novela menciona como base a la Guerra Menor que causó la hecatombe y la dictadura tecnológica.

CONCLUSIÓN

Los procesos de transformación y reconciliación que impregnan el periplo de Logan y Jessica son, evidentemente, claros productos de su tiempo, pero no por ello menos efectivos en su advertencia contra el auge del totalitarismo, a veces inadvertido hasta que se antoja prácticamente irreversible —sobre todo si sus vías de penetración, asentamiento y perpetuación se plantean sobre una dejación de responsabilidades y el cultivo de actividades en teoría meramente recreativas, pero que terminan esclavizando al individuo, alimentando su dependencia y no solo segando sus relaciones, sino

difuminando la humanidad de sus semejantes, reducidos a meros instrumentos de los que disponer—. Más que una veta estrictamente tecnofóbica, el filme advierte, de una parte, contra la dejación de funciones de una raza humana progresivamente acomodaticia que acepta su suplantación ante su incapacidad de gobierno o de creer en sus propias posibilidades. De otra, previene de los estragos causados por el mal empleo de la tecnología y el camino emprendido por unos humanos que no desean comprenderse a sí mismos ni entre ellos.

Más que una afirmación de valores familiares y monogamia frente a “sus depravados reemplazos del futuro”, como declaraba Williams (1988: p. 387), *La fuga de Logan* destaca la relevancia de la dimensión emocional del ser humano —opuesta a la frialdad de la máquina— y la necesidad de proyectarla en el encuentro sexual, evitando transformar a otra(s) persona(s) en un mero instrumento o reemplazo para el placer propio. Así, ciertamente se opone a una afectividad meramente supuesta —al estar privada de sentimientos—. Pese a todo, el filme concluye como una promesa de esperanza en el ser humano, al no aportar más detalles sobre la sociedad alternativa. Su objetivo es el de hacer reaccionar al espectador, pero también deja la puerta abierta a una secuela que jamás llegó, pese a obtener beneficios moderados de 16 millones en taquilla. Con sus logros y desaciertos, la película ha conseguido un estatus de culto y supuso un hito técnico para la época. Pese a no ser fiel a la novela, favorece el traspaso de espectadores a la categoría de lectores para quienes buscan mayor profundidad. Su mensaje también se ha visto revitalizado en el contexto de la reciente pandemia, favoreciendo su proyección en las estrategias de monitorización, los recortes de derechos, la gestión de recursos y los discursos sobre la salvaguarda de nuestra seguridad o nuestras comodidades a cambio de sacrificios, como si la distopía que nos limitábamos a contemplar desde el otro lado de la pantalla hubiese quebrado finalmente la cuarta pared.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, M. (director) (1976): *La fuga de Logan* [película], Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
BINA, O.; MATEUS, S.; PEREIRA, L., y CAFFA, A. (2017): “The future imagined: Exploring fiction as a means of reflecting on today’s grand societal challenges and tomorrow’s options”, en *Futures*, 86, pp. 166-184.

- BRODERICK, D. (2003): "New wave and backwash: 1960-1980", en E. James y F. Mendelsohn (eds.), *The Cambridge companion to science fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 48-63.
- BUKATMAN, S. (1993): *Terminal identity: The virtual subject in postmodern fiction*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press.
- CAMERON, J. (director) (1984): *Terminator* [película], Estados Unidos, Pacific Western / Hemdale.
- CAMPUS, M. (director) (1972): *Edicto siglo XXI: Prohibido tener hijos* [película], Estados Unidos, Paramount Pictures.
- CHAPMAN, J. y CULL, N. J. (2013): *Projecting tomorrow: Science fiction and popular cinema*, Londres, I.B. Tauris.
- DANIELS, M. et al. (directores) (1966-1969): *Star Trek* [serie de televisión], Estados Unidos, National Broadcasting Company (NBC).
- EHRLICH, I. y LUI, F. (1997): "The problem of population and growth: A review of the literature from Malthus to contemporary models of endogenous population and endogenous growth", en *Journal of Economic Dynamics and Control*, 21, pp. 205-242.
- FLEISCHER, R. (director) (1973): *Cuando el destino nos alcance* [película], Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- FRANKLIN, H. B. (1983): "Don't look where we are going: Visions of the future in science-fiction films, 1970-82", en *Science Fiction Studies*, 10(1), pp. 70-80.
- GOODMAN, D. Z. (1975): "Logan's Run (Movie Script)", en *Internet Movie Script Database (IMSDb)*.
- GOTTLIEB, E. (2001): *Dystopian fiction east and west: Universe of terror and trial*, Quebec, McGill-Queen's University Press.
- HUGHES, R. (2013): "The ends of the Earth: Nature, narrative, and identity in dystopian film", en *Critical Survey*, 25(2), pp. 22-39.
- HUXLEY, A. (1932/1993): *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza & Janés.
- JOHNSON, K. (creador) (1983): *V* [miniserie de televisión], Estados Unidos, Kenneth Johnson Productions / Warner Bros Television.
- (creador) (1984): *V: La batalla final* [miniserie de televisión], Estados Unidos, Kenneth Johnson Productions / Warner Bros Television.
- KANE, R. S. (1996): "The defeat of aging versus the importance of death", en *Journal of American Geriatrics Society*, 44(3), pp. 321-325.
- KUBRICK, S. (director) (1968): *2001: Una odisea del espacio* [película], Reino Unido y Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer / Stanley Kubrick Productions.
- LANG, F. (director) (1927): *Metrópolis* [película], Alemania, UFA.
- LEVY, M. M. y STABLEFORD, B. (1995): "The new wave, cyberpunk, and beyond: 1963-1994", en N. Barron (ed), *Anatomy of Wonder 4: A critical guide to science-fiction*, New Providence (Nueva Jersey), Bowker, pp. 222-377.
- MATRIX, S. (2013): "The chronopolitical order of things: Technologies of the quantified self in Andrew Niccol's *In Time* and Michael Anderson's *Logan's Run*", en *Critical Survey*, 25(2), pp. 85-96.
- MERRICK, H. (2009): "Fiction, 1964-1979", en M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts y S. Vint (eds.), *The Routledge companion to science fiction*, Nueva York, Routledge, pp. 102-111.
- MURPHY, G. J. (2009): "Dystopia", en M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts y S. Vint (eds.), *The Routledge companion to science fiction*, Nueva York, Routledge, pp. 474-477.
- NICCOL, A. (director) (1997): *Gattaca* [película], Estados Unidos, Columbia Pictures.
- (director) (2001): *In Time* [película], Estados Unidos, Regency Enterprises / Strike Entertainment / 20th Century Fox.
- NOLAN, W. F. y JOHNSON, G. C. (1967/1985): *La fuga de Logan*, Barcelona, Planeta.
- PROKOP, T. (2001): *Wired* [documental], Estados Unidos, AMC.
- RUPPERT, P. (2001): "Fritz Lang's *Metropolis* and the imperatives of the science fiction film", en *Seminar*, 37(1), pp. 21-32.
- SCHAFFNER, F. J. (director) (1968): *El planeta de los simios* [película], Estados Unidos, 20th Century Fox.
- SCOTT, R. (director) (1979): *Alien, el octavo pasajero* [película], Estados Unidos, 20th Century Fox / Brandywine Productions.
- (director) (1982): *Blade Runner* [película], Estados Unidos, Warner Bros / Ladd Company / Shaw Brothers.

- SOL, H. (2018): "Dome and away: *Logan's Run* post-apocalyptic cityscapes", en *The Apollonian: A Journal of Interdisciplinary Studies*, 5 (especial), pp. 71-82.
- TELOTTE, J. P. (2004): *Science fiction film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TRUMBULL, D. (director) (1983): *Proyecto Brainstorm* [película], Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- WEBB, G. C. (1998): "30 years later: Rod Serling's *Planet of the Apes*", en *Creative Screenwriting*, 5(4), pp. 37-44.
- WILCOX, F. M. (director) (1956): *Planeta prohibido* [película], Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- WILLIAMS, D. E (1988): "Ideology as dystopia: An interpretation of *Blade Runner*", en *International Political Science Review*, 9(4), pp. 381-394.
- ZAMIATIN, Y. (1924/2006): *We*, Nueva York, The Modern Library.

Mariano Urraco-Solanilla, José-María Mesa-Villar
y Benoît Filhol (eds.)

Imágenes distópicas

REPRESENTACIONES CULTURALES



© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2022

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2022
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
WWW.CATARATA.ORG

IMÁGENES DISTÓPICAS.
REPRESENTACIONES CULTURALES

ISBN: 978-84-1352-588-4
DEPÓSITO LEGAL: M-27307-2022
THEMA: FLP

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. LOS ARGUMENTOS UNIVERSALES DISTÓPICOS:

HACIA UNA GENEALOGÍA NARRATIVA 11

Marcos Jiménez González

CAPÍTULO 2. UNA ICONOGRAFÍA DE IDA Y VUELTA: CULTURA VISUAL

E INTERACCIONES ENTRE REALIDAD, FICCIÓN ESPECULATIVA

Y APOCALIPSIS EN TIEMPOS DE PANDEMIA 27

Enrique Meléndez Galán

CAPÍTULO 3. RETROTOPÍAS ANTIUTÓPICAS EN EL AUDIOVISUAL *MAINSTREAM*:

EL “REALISMO CAPITALISTA” EN LA DISTOPÍA CONTEMPORÁNEA 45

Ana-Clara Rey Segovia

CAPÍTULO 4. TERRORISMO, DÓLARES, NOSTALGIA Y VIRUS. UN RECORRIDO POR

LAS PESADILLAS SERIALES ESTADOUNIDENSES DEL SIGLO XXI 59

Delicia Aguado-Peláez y Patricia Martínez-García

CAPÍTULO 5. EL UNIVERSO TRANSMEDIÁTICO DE *METRO 2033*:

UNA PROBLEMATIZACIÓN DE LO POLÍTICO (Y LO REAL)

DESDE LO DISTÓPICO 77

Andy Eric Castillo Patton y Mariano Urraco-Solanilla

CAPÍTULO 6. *YEARS AND YEARS*: LA VERTIENTE GRATIFICADORA
DE LA DISTOPÍA 91

Francisco José Martínez Mesa

CAPÍTULO 7. DEFINICIÓN, ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO DISTÓPICO
SEKAI-KEI EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO 107

Jaime Romero Leo

CAPÍTULO 8. LA ROBÓTICA ASISTENCIAL, UNA DISTOPÍA MUY CERCANA.
KLARA AND THE SUN, DE KAZUO ISHIGURO 123

Adriana Kiczkowski

CAPÍTULO 9. HOGAR Y SEGURIDAD EN *LOS JUEGOS DEL HAMBRE* Y
DIVERGENTE 139

Andrea Burgos-Mascarell

CAPÍTULO 10. HORIZONTES DE ESPERANZA EN LA LITERATURA DE PANDEMIAS:
EL CUERPO COMO LUGAR DE RESISTENCIA EN *THE TIGER FLU*,
DE LARISSA LAI 153

Lidia María Cuadrado Payeras

CAPÍTULO 11. DEL EXTERMINIO PROGRAMADO A LA RECONSTRUCCIÓN SOCIAL:
RESTAURACIÓN DE LA IDENTIDAD Y QUIEBRA DEL TOTALITARISMO TECNOLÓGICO
EN EL FILME *LA FUGA DE LOGAN* (1976), DE MICHAEL ANDERSON 169

José-María Mesa-Villar

CAPÍTULO 12. DE *DESTRUCCIÓN* DE RENÉ BARJAVEL (1943) A LA SERIE
EL COLAPSO DEL COLECTIVO LES PARASITES (2019): EJEMPLO PARADIGMÁTICO
DE LA MUTACIÓN DEL RELATO APOCALÍPTICO 187

Benoît Filhol

CAPÍTULO 13. FRANKENSTEIN EN EL SIGLO XXI: DOS VISIONES FÍLMICAS
DISTÓPICAS DE LA CIENCIA BIOMÉDICA 203

Paul Mitchell

CAPÍTULO 14. UNA SENDA DE SABERES PROHIBIDOS:
EL HORROR DISTÓPICO EN LA OBRA DE H. P. LOVECRAFT 217

Mario Ramos Vera

CAPÍTULO 15. VIGILANCIA Y HOMOGENEIZACIÓN VISUAL:
PILARES DE LA CONSTRUCCIÓN DEL BIPODER EN *LA NARANJA MECÁNICA* (1962),
DE ANTHONY BURGESS 231

Laura Blázquez Cruz

CAPÍTULO 16. *DETROIT: BECOME HUMAN*, REINVENTANDO LOS ARQUETIPOS
DISTÓPICOS A TRAVÉS DE LA JUGABILIDAD 245

Sergio Albaladejo Ortega y Miguel Ángel Martínez Díaz

CAPÍTULO 17. DISTOPÍAS POÉTICAS Y RETAZOS DE OTROS MUNDOS: UNA
APROXIMACIÓN A LA OBRA DE SIMON STÅLENHAG DESDE LA HERMENÉUTICA
ANALÓGICA Y LA RETROPROGRESIÓN 263

Francisco José Francisco Carrera

NOTAS BIOGRÁFICAS 277