

## EL FUTURO COMO NUEVO ESCENARIO PARA LA MITOLOGÍA: RELATOS BÍBLICOS EN EL CINE DISTÓPICO<sup>1</sup>

### THE FUTURE AS A NEW SCENARIO FOR MYTHOLOGY: BIBLICAL STORIES IN DYSTOPIAN CINEMA

Francisco de Paula Enrile Sánchez  
Universidad San Pablo CEU

#### ABSTRACT

The purpose of this paper is to study the influence of the myths from the Bible in the imaginary of dystopian films. Firstly, we will analyse how the process of the rationalization of the world, with the development of historiography, has brought man to discard past as a potential temporal frame for myths, forcing mankind to look for new possible scenarios in the future, where it can develop the themes already presented in precedent mythologies. In this sense, we will analyse how the Bible can stand as a powerful source of myths. Secondly, we will analyse how dystopian films, as an exponent of this construction of myths into the future, replicates some of the themes and narrations from the Bible, using them to develop a new, modern mythology.

---

<sup>1</sup> El presente artículo es el resultado del Trabajo Fin de Grado que el autor presentó al finalizar sus estudios de Comunicación Audiovisual, defendido en la Universidad San Pablo-CEU en convocatoria ordinaria del curso 2020/2021. El estudio original contenía los análisis de *Waterworld* (Kevin Costner, 1995) y *Dune* (David Lynch, 1984), que han sido omitidos para cumplir con los límites de extensión establecidos por la publicación. Asimismo, el contenido de este artículo es la base de la conferencia *La Biblia, fuente mitológica del cine distópico*, pronunciada el 18 de noviembre de 2021 en el CMU Jaime del Amo, como inauguración del I Ciclo de Divulgación *El valor de lo nuestro*.

**Key words:** dystopian films, myth, Bible, Illustration, *in illo tempore*, recreation, symbol

## RESUMEN

El presente artículo se propone estudiar la influencia de los mitos de la Biblia en el imaginario del cine distópico. En una primera parte, se analizará cómo el proceso de racionalización del mundo, con el desarrollo de la historiografía, ha llevado al hombre a descartar el pasado como posible marco temporal de los mitos, empujándolo a buscar en el futuro nuevos posibles escenarios en los que desarrollar los temas que ya están presentes en las mitologías precedentes. Se analizará, en este sentido, cómo la Biblia constituye una poderosa fuente de mitos. En una segunda parte, se analizará cómo el cine distópico, como exponente de esta construcción de los mitos hacia el futuro, replica algunos de los temas e historias de la Biblia, aprovechándolos para desarrollar una nueva mitología moderna.

**Palabras clave:** distopía, cine, mito, Biblia, Ilustración, *in illo tempore*, recreación, símbolo

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2022.

Fecha de aceptación: 25 de abril de 2022.

**Cómo citar:** Enrile Sánchez, Francisco de Paula (2022): «El futuro como nuevo escenario para la mitología: relatos bíblicos en el cine distópico», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 138-171.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.006>

## INTRODUCCIÓN

En su breve pero célebre artículo *Ronceraux*, un apocalíptico George Steiner señalaba que

la situación es crítica. El tema y el motivo, que son el tejido de la intertextualidad, demandan y sólo pueden existir en virtud del reconocimiento. Hoy, incluso para estudiantes y lectores privilegiados, elementales alusiones y motivos implícitos de origen bíblico, clásico e histórico se han vuelto inaccesibles (en Sollors, ed., 1993: 299).

Como se verá más adelante en este estudio, el objetivo fundamental de todo discurso apocalíptico es prevenir a las generaciones venideras, para que no cometan errores que condenen a una cultura a su destrucción (que también puede ser espiritual). El presente artículo, que trata de desentrañar temas y motivos bíblicos insertos en el cine de nuestros días, no pretende quitar la razón a Steiner; más bien al contrario, supone un agradecimiento para alguien que alertó del peligro, y nos ayudó así a prevenir la catástrofe. Sirva este trabajo para demostrar que los jóvenes lectores seguimos sintiendo fascinación al entrever, en los distintos discursos culturales, trazas de un enorme relato común que se alimenta, se ensancha y se revisa de forma constante y orgánica.

## 1. EL FUTURO COMO NUEVO ESCENARIO DEL MITO

### 1.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE «MITO»

No se nos escapa que una de las claves del presente trabajo es el enfoque desde el cual analicemos el concepto de «mito». Quizá el principal problema que plantea este término es el uso que se le ha dado en las culturas occidentales modernas, en las que se ha equiparado la noción de «mito» a las ideas de «fábula» o «cuento», e incluso «mentira». Un poco más adelante profundizaremos en la génesis de esta deformación, pero de momento basta decir que vamos a separarnos de este mal uso del término para volver a su definición original. Para

ello, nos apoyaremos en las ideas de dos de los grandes estudiosos del mito en el siglo XX, el canadiense Northrop Frye y el rumano Mircea Eliade.

Como señala Frye, existe un primer nivel del mito que es puramente formal: en efecto, el mito se presenta como un relato, una narración, con presentación, nudo y desenlace; de ahí que podamos asimilarlo a los cuentos (Frye, 2018: 56). Sin embargo, al contrario que en el caso del cuento, el mito posee un segundo nivel, que es el que le da su estatus ontológico frente a otro tipo de narraciones: los mitos son «aquellos que transmiten a una sociedad lo que es importante que ésta sepa, ya sea acerca de sus dioses, de su historia, de sus leyes o de su estructura social» (Frye, 2018: 57)<sup>2</sup>.

A esta definición, que establece una importante diferencia entre los mitos y las fábulas, añade un matiz realmente interesante Mircea Eliade: la idea de que el mito es una historia sagrada (Eliade, 1991: 13). Una noción que define de la siguiente manera:

El valor apodíctico del mito se reconfirma periódicamente por los rituales. La rememoración y la reactualización del acontecimiento primordial ayudan al hombre “primitivo” a distinguir y retener lo *real*. Gracias a la continua repetición de un gesto paradigmático, algo se revela como *fiijo* y *duradero* en el flujo universal. Por la reiteración periódica de lo que se hizo *in illo tempore* se impone la certidumbre de que algo *existe de una manera absoluta*. Este “algo” es “sagrado”, es decir, transhumano y transmudano, pero accesible a la experiencia humana. La realidad se desvela y se deja construir a partir de un nivel trascendente susceptible de ser vivido ritualmente y que acaba por formar parte integrante de la vida humana (Eliade, 1991: 148).

No se nos escapa que Eliade, historiador de la religión, se refiere en esta definición al «hombre primitivo». En efecto, son muchos los humanistas del siglo XX que llamaron la atención sobre las diferencias existentes entre el pensamiento de las sociedades modernas y el pensamiento de las sociedades «arcaicas» o «primitivas». En estas últimas, la estructura y función del mito permanece inmutable, y es por ello que estudiosos de diferentes campos (Eliade en el estudio de las religiones; pero también, por ejemplo, Carl Jung en el estudio de la psicología) dirigieron su atención a estos «hombres primitivos».

Esto no quiere decir que los mitos no sigan ejerciendo una poderosa influencia en el hombre moderno occidental. Pero sí es cierto que la noción de «mito» ha sido desdeñada y deformada por diversas corrientes de pensamiento de corte racionalista, hasta llegar a la

---

<sup>2</sup> Por supuesto, no se nos escapa que esta breve definición de mito no abarca la complejidad del fenómeno. Sin embargo, nos parece una definición elegante en su sencillez, y suficientemente útil para el presente trabajo. Una definición más amplia y precisa, y adaptable al presente trabajo, puede encontrarse en *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, de G.S. Kirk (1973).

asimilación entre «mito» y «fábula» de la que antes hablábamos. En este sentido, recoge Frye una cita de James George Frazer que nos sirve para ilustrar esta visión del mito: «Considero mitos a las explicaciones equivocadas de los fenómenos, sean de la vida humana o de la naturaleza externa» (Frye, 2018: 63).

En el mismo sentido, podríamos tomar el reciente éxito de *Sapiens* (Yuval Noah Harari, 2015) como un ejemplo de la popularización de una visión igualmente reduccionista del mito. En este caso, los mitos son tomados desde una perspectiva materialista y utilitarista, para adaptar el concepto a la concepción marxista que propone su autor.

Estas ideas, que presentan los mitos como simples explicaciones pre-científicas del cosmos, no tienen en consideración ese carácter sagrado del que hablaba Eliade. Es por ello que, considerándolas reduccionistas, nos apartaremos de este tipo de definiciones.

Antes de cerrar este epígrafe dedicado a la definición de «mito» que vamos a manejar, es preciso que llamemos la atención sobre un aspecto de suma importancia para nuestro trabajo. Se trata de la noción de «*in illo tempore*» a la que hacía referencia Mircea Eliade. Esta fórmula latina, que podríamos traducir por “en aquel tiempo”, es utilizada por el autor para hacer referencia a ese «tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los *comienzos*» en el que se desarrollan los mitos (Eliade, 1991: 12).

En efecto, los mitos casi siempre suceden en un tiempo pasado, tan lejano que los hombres del presente no saben nada acerca del mundo que describen más que por las enseñanzas de sus mayores. Como es lógico, esta distancia temporal se traduce en un desconocimiento de ese mundo, y ese desconocimiento permite que los mitos relaten acontecimientos mágicos y fabulosos, sin que su verosimilitud sea puesta en duda por los hombres del presente. Los rituales se configuran como repeticiones de un acontecimiento primordial, capaces de traer al presente la historia sagrada que ocurrió en el comienzo.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, este trabajo parte de la premisa de que los mitos poseen un valor filosófico, religioso y antropológico que trasciende, con mucho, la interpretación racionalista que prima en el Occidente moderno. Una concepción del mito que se ha impuesto gracias a un proceso de progresiva racionalización y secularización, que Max Weber denominó «el desencantamiento del mundo» (Weber, 1972: 190; cit. en Lara Martínez, 2018: 126).

## 1.2. EL DESENCANTAMIENTO DEL MUNDO

En efecto, Max Weber, considerado por muchos como el padre de la Sociología, fue el autor de esta expresión que hacemos nuestra: el «desencantamiento del mundo», entendido como un proceso de intelección y racionalización del mundo, que deja fuera de toda consideración aquello que forma parte del dominio de lo mágico y lo maravilloso, pero también de lo trascendente. En este *mundo desencantado*, no cabría una interpretación del mito como historia sagrada, según propone Eliade.

Es preciso, para alcanzar el objetivo de nuestro trabajo, dirigir nuestra mirada a la Ilustración, y al incremento sin precedentes de estudios historiográficos en los siglos XVIII y XIX, pues son condición de necesidad para el actual desarrollo de una nueva mitología futurista. Sin embargo, para entender este contexto histórico, es preciso señalar que se trata de la etapa final de un proceso largo, que hunde sus raíces en la Antigüedad clásica.

En efecto, Eliade sitúa en la Hélade el inicio de este proceso de desacralización del mito:

[...] pero asimismo es la cultura griega la única que sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente «desmitificado». El nacimiento del racionalismo jónico coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología «clásica», tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y Hesíodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo «mito» denota una «ficción», es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos (Eliade, 1991: 156).

En efecto, este «paso del *mythos* al *logos*» comporta una búsqueda del *arché*, el principio físico del cosmos, que no es sino la búsqueda racional y, en cierto modo, científica, del origen de lo existente. El siguiente paso decisivo en este proceso será la expansión del judeocristianismo, que propone un Dios único y trascendente; de esta forma, se supera la inmanencia de las religiones politeístas, colocando a la divinidad en un plano ajeno a la realidad física (Lara Martínez, 2018: 134).

Sin embargo, el cristianismo produce un efecto en doble sentido: a la vez que racionaliza el cosmos, e incluso todo lo relativo a la divinidad (es con el cristianismo que nace la teología como ciencia), introduce con la Encarnación de Cristo una vía para la inmanencia, y, con ella, para lo sobrenatural en el mundo:

Sin embargo, la religión cristiana también facilitó un nuevo reencantamiento, pues la propia Divinidad se encarna, habita entre los hombres, y una serie de canales permiten la comunicación

entre Dios y las personas, completando el edificio de creencias los sacramentos, la intercesión de los santos y la mediación de la Iglesia jerárquica (Lara Martínez, 2018: 135).

En este mismo sentido, Eliade señala que el cristianismo tuvo una peculiar relación con las religiones preexistentes, pues en muchas ocasiones, en lugar de imponerse, el cristianismo asumió tradiciones y mitos de origen pagano, revistiéndolos de ideas cristianas, para facilitar la conversión de los pueblos. Es lo que él denomina «cristianismo cósmico», afirmando que «incluso podría decirse que parte de la religión popular de la Europa precristiana ha sobrevivido, disfrazada o transformada, en las fiestas del calendario o en el culto a los santos» (Eliade, 1991: 178-179).

De esta forma, el cristianismo deja abierta la puerta al folclore mítico. La Edad Media fue el periodo en el que tuvo lugar este «reencantamiento», y es por ello que Frye habla del medievo como un «*ricorso*» a lo mítico-poético, facilitado también por el nacimiento de las lenguas vernáculas (Frye, 2018: 36). En el mismo sentido, Eliade se refiere a la Edad Media como «sobresalto del pensamiento mítico» (Eliade, 1991: 182).

El periodo medieval acaba con el Renacimiento, donde la mitología secularizada se convierte simplemente «en objeto de investigaciones científicas, y esto porque la antigüedad moribunda no creía ya en los dioses de Homero ni en el sentido original de sus mitos» (Eliade, 1991: 164-165). Dicho de otro modo, la mitología se convierte en objeto de estudio historiográfico.

Unos estudios historiográficos que vivirán una auténtica explosión a raíz de la Ilustración, heredera del pensamiento renacentista. Será en los siglos XVIII y XIX cuando se profundice en el estudio de muchas disciplinas ya existentes, a la vez que aparecen nuevas ramas de estudio histórico en el seno de las academias:

El siglo XVIII y el XIX han visto multiplicarse las investigaciones concernientes tanto al origen del Universo, de la vida, de las especies o del hombre como del origen de la sociedad, del lenguaje, de la religión y de todas las instituciones humanas. Se esfuerzan en conocer el origen y la historia de todo lo que nos rodea (Eliade, 1991: 83).

Con esto no queremos decir que, entre el Renacimiento y el siglo XVIII, no haya grandes avances en el campo de la historiografía. Pero llamamos la atención sobre este periodo porque la Ilustración comporta un cambio de paradigma en la aproximación a la realidad por parte de las ciencias, introduciendo un enfoque racionalista de un rigor nunca antes alcanzado.

Frente a la *Aufklärung*, los idealistas alemanes, precursores del Romanticismo, se dieron cuenta de que este proceso de racionalización y «desencantamiento» había empobrecido el mundo, y varios de ellos esbozaron la posibilidad de construir una nueva mitología. Es el caso de Hölderlin, Schelling y Hegel, pensadores a los que se atribuye la autoría del ensayo *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, en el que abogan por codificar estéticamente las ideas filosóficas, en la forma de mitos (Safranski, 2018: 138-139).

Sin embargo, estos proyectos de *remitologización* fracasaron. Y no es menos cierto que, como apunta Eliade, el Romanticismo está detrás de la independencia política de muchas de las naciones que aparecen en Europa en el siglo XIX. Estas nuevas naciones tienen la necesidad de justificarse históricamente, y es por ello que contribuyen al desarrollo de la historiografía, en busca de un origen científico de sus raíces históricas (Eliade, 1991: 190).

Y así es como llegamos al siglo XX. Hemos tratado de esbozar brevemente en este epígrafe el curso histórico del proceso que Weber denominó «desencantamiento del mundo». De esta forma, probamos que la pérdida de vigencia del mito en las sociedades occidentales es un proceso longevo y progresivo -con ciertas excepciones reactivas, como la Edad Media o el Romanticismo-, que hunde sus raíces en la Grecia clásica, y que culmina con la Ilustración y el desarrollo exponencial de los estudios historiográficos. Toca ahora dar el siguiente paso lógico, para ver cuál es la principal consecuencia que tiene para el pensamiento mítico este «desencantamiento».

### 1.3. LA IMPOSIBILIDAD DEL *IN ILLO TEMPORE*

Finalizábamos nuestra definición sobre el mito llamando la atención sobre uno de los aspectos más relevantes de la teoría de Mircea Eliade: la noción de *in illo tempore*, fórmula usada por el intelectual rumano para referirse al «tiempo primordial» en el que tienen lugar los mitos. Este tiempo, como decíamos, se ubica en un pasado lejano, en los orígenes, en unas coordenadas temporales inaccesibles para los individuos que conforman la sociedad en la que pervive el mito.

Por otro lado, decíamos que el proceso de «desencantamiento del mundo», en terminología de Max Weber, dio un paso decisivo en los siglos XVIII y XIX, gracias a un desarrollo sin precedentes de los estudios historiográficos. Como apuntábamos, hay un enorme interés por abordar los orígenes y la historia del mundo natural y del ser humano,



una aproximación realizada siempre desde los presupuestos del racionalismo y el cientificismo.

De la contraposición de ambos argumentos, extraemos la primera de las conclusiones a las que pretendíamos llegar en este trabajo: la racionalización del pasado impide que el hombre occidental moderno sea capaz de pensar en un *in illo tempore*, en un tiempo primordial que es, en palabras de Eliade, «el tiempo fabuloso de los comienzos» (Eliade, 1991: 12). Este tiempo fabuloso, en el que resulta verosímil la presencia de dioses y seres sobrenaturales, y en el que la magia juega un papel relevante, es inconcebible desde las premisas del racionalismo moderno, e incompatible con un enfoque científico del mundo.

Por lo tanto, la historiografía ha barrido la posibilidad de lo mítico proyectado hacia un pasado primordial fantástico. Como mucho, nos permite una lectura alegórica o simbólica del contenido de los mitos, pero en modo alguno permite que se reactualicen las «historias sagradas», o admite como válido que el ser humano pueda tener la experiencia de un contacto con lo sobrenatural y lo trascendente.

Esta idea aparece esbozada por Frye, quien afirma que «el tiempo mitológico se apartó del científico con la geología y la biología del siglo XIX» (Frye, 2018: 40). En esta separación, como es inevitable, se produce un choque, y, como señala Frye, «cuando la tradición metafórica choca con la necesidad metonímica de modelos conceptuales y morales, es la tradición la que debe ceder» (Frye, 2018: 35). Y la mejor prueba de ello es que, efectivamente, Occidente se encuentra vacío de un suelo mítico firme. La pregunta que debemos hacernos es: ¿significa eso que han desaparecido los mitos de nuestra cultura?

#### 1.4. LA NECESIDAD DE LOS MITOS EN EL IMAGINARIO CONTEMPORÁNEO

Decía Émile Durkheim que «no hay evangelios inmortales, y no hay motivos para creer que la humanidad se haya vuelto incapaz de concebir otros nuevos» (Durkheim, 1968: 438-439). En efecto, la pérdida de vigencia de los mitos y sus fuentes -de ahí la referencia a los evangelios- no implica que se destruya la posibilidad de que la tendencia mítica del ser humano encuentre vías alternativas.

Y es que el hombre necesita de un marco de referencia que es, en gran medida, mitológico. Así lo expresa Northrop Frye:

El hombre existe, no directamente en la naturaleza, como los animales, sino en el contexto de un universo mitológico, un conjunto de tradiciones y creencias nacidas de sus vivencias. Esto se produce, mayormente, en forma inconsciente; es decir, nuestra imaginación puede reconocer ciertos elementos de dicho universo cuando se presentan bajo la forma del arte o la literatura, sin comprender en forma consciente qué es lo que estamos reconociendo. Casi todo lo que vemos de este grupo de relaciones está socialmente condicionado y se hereda culturalmente (Frye, 2018: 18).

Es decir, existe una necesidad cultural de conservar el pensamiento mítico, desdeñado por el carácter racionalista de la modernidad. «Se duda en afirmar que el pensamiento mítico haya sido abolido. [...] ha logrado sobrevivir, aunque radicalmente cambiado (por no decir perfectamente camuflado)» (Eliade, 1991: 121).

Sin embargo, este pensamiento mítico camuflado se encuentra con un problema: decíamos que el pasado histórico, absolutamente racionalizado, impide la proyección de los mitos hacia ese *in illo tempore* primordial. Cualquier intento de construir una historia mítica en un pasado que no se ajuste al tiempo descrito por la ciencia historiográfica será automáticamente tachado de falso, engañoso e irracional. Es por ello que los mitos modernos, contenidos en el arte y la literatura, como dice Frye, tienen dos alternativas:

1. Proyectarse al pasado de mundo alternativos y fantásticos, como es el caso de *El Señor de los Anillos* (J.R.R. Tolkien) o *Las Crónicas de Narnia* (C.S. Lewis); incluso la conocida saga cinematográfica *Star Wars* (George Lucas, 1977-...) abre cada uno de sus episodios con la fórmula mítica «Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana...».
2. Proyectar los temas míticos hacia el futuro.

Este segundo caso es el que nos interesa en este trabajo. Como veremos, son muchos los intelectuales y artistas que han visto la posibilidad de trasladar los mitos hacia un tiempo futuro, conscientes de que podrían desarrollar temas de enorme significado antropológico ante un público que no sería tan exigente en su pretensión de verosimilitud, ya que el futuro es, al igual que el pasado primordial, un tiempo desconocido.

Conviene anotar, no obstante, que la idea no es absolutamente novedosa. Según indica Eliade, existen sociedades arcaicas en las que existe un mito del Fin del Mundo. Normalmente, este Fin del Mundo tuvo lugar en el pasado, en castigo de los pecados de una humanidad precedente, y la humanidad actual es la que disfruta del mundo renovado. Pero existen también algunos ejemplos de mitos del Fin del Mundo por venir, es decir, mitos proyectados hacia el futuro (Eliade, 1991: 61-63).

Entre estos mitos, es frecuente que se introduzca la idea de una humanidad nueva, posterior al cataclismo, que gozará del Paraíso terrenal. Podríamos considerar que estos son los primeros ejemplos de lo que hoy conocemos como «utopía».

Sin embargo, la idea moderna de «utopía» nace con la conocida obra de Tomás Moro, publicada en 1516. Podríamos aceptar como definición genérica la de «descripción minuciosa de una organización social perfecta» (López Keller, 1991: 8). Como dice esta autora, deberíamos evitar pensar en ideas como la del Paraíso judeocristiano como «utopía», ya que hablamos de sociedades humanas y materiales, no espirituales.

Serán varias las propuestas utópicas que aparezcan en los siglos posteriores, pero López Keller llama la atención sobre un fenómeno realmente curioso, y de lo más relevante para este trabajo:

[...] el declive de la utopía se manifiesta a través de un fenómeno enteramente propio de nuestro siglo, como es el de la aparición de la utopía negativa. No parece que antes se haya dado, salvo excepciones y, en todo caso, más como sátiras de la utopía que como proyecciones futuras o posibles del desarrollo humano (López Keller, 1991: 13).

En efecto, salvo ciertas excepciones satíricas como *Los viajes de Gulliver*, la utopía negativa se consolida como género en el siglo XX. Tanto es así, que aparece un nuevo término para designarla: «distopía».

## 1.5. DISTOPÍA Y MITO

Comenzaremos este epígrafe definiendo la distopía, género que, como decimos, surge por una inversión del concepto precedente de utopía. Una inversión que no es un mero capricho experimental: existen poderosos condicionantes que explican la decadencia de la literatura utópica y el auge de la distópica en su lugar.

Conceptualmente, la distopía nace a finales del siglo XIX, cuando John Stuart Mill acuña el término, en irónica contraposición al de «utopía»; un término que ha ampliado su significado, que hoy podríamos definir como «una descripción de un mundo aberrante por la aplicación de ciertas prácticas, especialmente políticas, o por una debacle ecológica causada por un uso aberrante de la tecnología» (Barraycoa, 2013: 4). Se han empleado otros términos análogos, como «antiutopía, contrautopía, utopía negra» (López Keller, 1991: 7), que siempre

ponen en relación al género con el utopismo, pues «la diferencia entre la utopía y la distopía es sólo axiológica, pero no material» (Núñez Lavedeze, 1985: 47).

Desde luego, desde un punto de vista histórico es absolutamente razonable que la distopía naciese a partir de la utopía, y que alcanzase sus mayores cotas de éxito a partir de mediados del siglo XX. Estamos hablando del período histórico en el que se demostró que el más prestigioso de los pensamientos utópicos, el marxismo, no era más que un imposible abocado a la distopía que acabó siendo la Unión Soviética: «La utopía como idea, a través del comunismo como método, alumbró la distopía como praxis» (Núñez Lavedeze, 1985: 51).

El comunismo marxista aspiraba a un estado de perfección, la dictadura del proletariado, suerte de Paraíso que se aspiraba a crear en el mundo terrenal. Como es lógico, un Estado perfecto no puede asumir la necesidad de cambio o transformación, pues ello implicaría confesar que nunca se llegó a tal perfección. El Estado utópico marxista está condenado a negar cualquier mejora para no perder su prestigio, y eso impide cualquier posibilidad de cambio. De esta forma, el Estado utópico sale del tiempo, se convierte en una sincronía. Y, cuando los fallos del sistema son insostenibles, caemos en la distopía, que es el resultado de dicha sincronía (Núñez Lavedeze, 1985: 56).

Prueba de esta inspiración en el comunismo soviético es que la primera de las novelas distópicas de carácter político del siglo sea *Nosotros*, obra del exiliado ruso Yevgueni Ziamatin, y precursora de *1984* (Núñez Lavedeze, 1985: 49; López Keller, 1991: 17).

Aunque, por supuesto, el fenómeno rebasaría pronto las fronteras rusas: el mismo lenguaje utopista que usaban los soviéticos está detrás de la propaganda nazi en Alemania. Y es curioso comprobar que, en un acercamiento a las principales novelas distópicas del periodo (*1984*, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451*, obras clave del género), existe una cierta ambigüedad en cuanto a la inspiración: el mundo que describen podría ser el producto de la Alemania de Hitler o de la Rusia de Stalin, invariablemente.

Avanzado el siglo XX, e internándonos ya en el siglo XXI, vemos que hay un cierto cambio de paradigma temático. Las distopías modernas se centran hoy menos en la crítica al totalitarismo político, y dirigen su mirada a dos temas más propios de nuestro tiempo, y estrechamente relacionados: el capitalismo y el ecologismo. Y este cambio de enfoque es un síntoma que nos da la clave para dar el siguiente paso en nuestro trabajo.

Es momento ahora de recordar la definición que Northrop Frye daba de los mitos: «aquellos que transmiten a una sociedad lo que es importante que ésta sepa, ya sea acerca de

sus dioses, de su historia, de sus leyes o de su estructura social» (Frye, 2018: 57). A continuación, acudiremos a la ponencia de Barraycoa antes citada, que tiene el sugerente título de *Función social del imaginario distópico*, donde leemos:

Bajo esta perspectiva, la distopía representaría una advertencia imaginaria del peligro que la desviación de algunos parámetros de un sistema complejo -la propia sociedad- podría desembocar en una desestabilización o catástrofe. Las distopías se pueden pensar como la extrapolación de las consecuencias lógicas de un determinado sistema. [...] Casi, podríamos afirmar, la eclosión de las distopías en el siglo XX representa una literatura sociológica desinhibida (Barraycoa, 2013: 14).

Esta misma idea aparece en otros de los autores que hemos mencionado antes:

La distopía o utopía negativa se caracteriza fundamentalmente por el aspecto de denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual. En este sentido está mucho más anclada en el presente que las utopías clásicas; no parte de la razón o de los principios morales para elaborar un modelo ideal, sino que deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes (López Keller, 1991: 15).

Por lo tanto, las distopías se ajustan perfectamente a la definición que Northrop Frye daba del mito, ya que cuentan algo importante a la sociedad en la que surgen: en este caso, previniéndola de la destrucción. Ya dijimos antes, citando a Eliade, que no es algo ajeno al pensamiento mítico, ya que se pueden documentar mitos del Fin del Mundo en diversas sociedades arcaicas.

Concluimos, pues, que las distopías son los mitos del Fin del Mundo del hombre moderno, que, necesitado de mitos, incapaz de proyectarlos hacia un pasado primordial, y condicionado por el contexto científico y tecnológico en el que vive, ha encontrado en la distopía un contexto ideal para la proyección del pensamiento mítico.

Nos queda tan sólo un último paso lógico en nuestra exposición, y es analizar la procedencia del imaginario distópico contemporáneo. Como hemos dicho, las distopías son mitos marcados por el carácter científico del mundo en el que viven sus autores; pero su sentido hunde raíces en los primeros estadios de la historia de la humanidad. Es por ello lógico que, como heredera de una tradición, la distopía moderna presente remanentes de mitos precedentes, cuya significación es tan fuerte que nuestra cultura es incapaz de desprenderse de ellos. Así, afirma López Keller que «durante siglos se ha producido una

constante agitación de poderosas imágenes de futuro, procedente de las fuentes tempranas de la civilización occidental» (López Keller, 1991: 11).

Una de estas fuentes es, evidentemente, la Biblia. El siguiente paso de nuestro análisis será defender el carácter mitológico y literario de la Biblia, de forma que podamos demostrar que es el origen de muchos de los símbolos, motivos y temas del imaginario distópico contemporáneo.

## 1.6. LA BIBLIA COMO FUENTE MITOLÓGICA

El principal problema con el que nos encontramos, en este punto final de nuestro análisis, es la tradicional reticencia del cristianismo a considerar su carácter mítico. Dichos reparos proceden, por supuesto, del sentido que adquiere el término «mito» a partir del racionalismo griego, del que bebe el cristianismo desde sus comienzos:

[...] el equívoco ligado al uso del término «mito». Los primeros teólogos cristianos tomaban este vocablo en el sentido que se había impuesto desde hacía siglos en el mundo grecorromano: el de «fábula, ficción, mentira». En consecuencia, se negaban a ver en la persona de Jesús un personaje «mítico» y en el drama cristológico un «mito» (Eliade, 1991: 170).

Sin embargo, el propio Eliade considera innegable que el cristianismo mantiene, al menos, un aspecto inequívocamente mítico: el tiempo litúrgico, que implica una recuperación periódica del *in illo tempore* (Eliade, 1991: 177). En efecto, la práctica religiosa cristiana está ligada a la repetición simbólica de ciertos rituales, que actualizan lo sucedido en un tiempo primordial. El ejemplo más evidente es el sacramento de la Eucaristía, por el cual se reactualiza el sacrificio de Cristo y se alcanza la comunión espiritual con un Dios vivo y presente. Y quizá sepa nuestro lector que la expresión «*in illo tempore*», empleada por Eliade, es la que se usa en la misa católica en latín para introducir la lectura del Evangelio (Alatorre, 1960: 327); y en las lenguas vernáculas, como el español, aún se conserva la fórmula traducida: «En aquel tiempo...». En otras palabras, la lectura ritual del Evangelio nos invita a revivir el tiempo primordial.

El estudio de la Biblia como fuente literaria y mitológica ha sido el tema principal de la obra de Northrop Frye, a quien ya señalamos como uno de nuestros teóricos de cabecera en el presente trabajo. Según el canadiense, «La Biblia está escrita en el lenguaje

literario del mito y la metáfora» (Frye, 1996: 17), por lo que, al leerla, «debemos renunciar a la precisión por la flexibilidad» (Frye, 2018: 80). Frye afirma que es absurdo realizar una aproximación científica e historiográfica a la Biblia:

A veces, nos vemos impulsados a “desmitologizar” los Evangelios, con el objeto de que parezcan más importantes frente a los cánones modernos de credibilidad. (...) Mas si intentamos hacer esto en detalle, simplemente no nos quedará nada de los Evangelios. Los autores, o compiladores, de los Evangelios nos resultan demasiado inteligentes, y cada vez que creemos haber hallado algo único y “real” en términos históricos, descubrimos que también han bloqueado esa salida con algún eco o paralelo con el Antiguo Testamento, o con el ritual judío contemporáneo, que sugiere alguna otra razón para su existencia. Por otra parte, no parecen haber sido inteligentes en ese sentido: es evidente que su objetivo es tratar de decirnos algo, no evitar que sepamos algo (Frye, 2018: 67).

Frente a esa lectura *racional* de los textos bíblicos, Frye nos propone un método de lectura en consonancia con esos «ecos o paralelos» de los que habla: se trata de la idea del tipo y el antitipo, de acuerdo con la interpretación tipológica propuesta por los primeros Padres de la Iglesia -San Agustín-, Tertuliano u Orígenes (Amezcuza Gómez, 2011: 138). Según Frye, todo acontecimiento del Nuevo Testamento responde a un pasaje del Antiguo, de forma que se crea una red de paralelismos, un «espejo». El episodio del Antiguo Testamento es lo que Frye denomina «tipo»; su respuesta en el Nuevo Testamento es el «antitipo».

¿Cómo sabemos que el relato del Evangelio es verdadero? Porque confirma las profecías del Antiguo Testamento. Pero, ¿cómo sabremos que las profecías del Antiguo Testamento son ciertas? Porque han sido confirmadas por el relato del Evangelio. La así llamada “prueba” es impulsada de uno u otro Testamento como una pelota de tenis, y no se nos proporciona ninguna otra prueba. Ambos Testamentos conforman un espejo doble: cada uno refleja al otro, pero ninguno de los dos refleja al mundo exterior. [...] De ahí que, durante la crucifixión, los pies y las manos horadados de Jesús, las burlas de todos quienes lo veían pasar y el hecho de que no se quebraran sus piernas en la cruz se hallan relacionados con el Salmo 22. El gran clamor de Jesús en la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” es la cita del primer verso de ese salmo (Frye, 2018: 103).

De esta forma, las Escrituras crean una perfecta estructura de repetición del mito, en la que los acontecimientos del Antiguo Testamento son profecías, y las del Nuevo Testamento son cumplimiento, siendo el paradigma la Encarnación de Cristo, punto de



unión de ambos textos, y cumplimiento que se renueva permanentemente a través de la Eucaristía, acontecimiento que introduce la repetición en la práctica ritual del cristianismo.

Haciendo valer la máxima de que una imagen vale más que mil palabras, en el *Anexo 1* se muestra un gráfico con las más de 63.779 referencias cruzadas de la Biblia, relacionando cada verso del Antiguo Testamento con su equivalente en el Nuevo. Así, puede observarse la estructura de espejo de la que habla Frye.

En conclusión, no parece difícil establecer las similitudes de la estructura tipológica que propone Frye con la idea de *in illo tempore* de Eliade: el Antiguo Testamento fija un modelo primordial, que se reactualiza por su repetición en el Nuevo Testamento; y, a su vez, ambos se reactualizan en la práctica social del rito.

A la luz de las ideas de ambos intelectuales, concluimos que afirmar que la Biblia es el origen de un sistema mitológico no implica, en absoluto, despreciar su entidad religiosa y sagrada. Más bien al contrario, este enfoque nos permite estudiar su estructura para identificar la fortaleza del imaginario cristiano, fundamental para la cultura occidental.

El revolucionario romántico inglés William Blake afirmó que la Biblia era el Gran Código del Arte occidental (Frye, 2018: 16). Nuestro Miguel de Unamuno, devoto católico, afirmó que «la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que no me explico que haya quien se indigne de que se llame novela al Evangelio, lo que es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera» (Unamuno, 2012: 60). Alentados por estas ideas, nos disponemos a comenzar la segunda parte de este trabajo, que no es sino analizar cómo este «Gran Código» ha influido en el cine distópico, uno de los grandes ejemplos de la mitología camuflada de nuestros días.

## 2. RECREACIONES Y SÍMBOLOS

Antes de entrar a analizar, una a una, las películas que ocuparán, conviene que hagamos una serie de aclaraciones que serán relevantes para nuestro análisis, y que nos servirán para matizar algunos aspectos. El primero y más importante de ellos es el que da título a este apartado: la distinción que vamos a hacer entre «recreaciones» y «símbolos».

No todas las relaciones con la Biblia que vamos a señalar funcionan en un mismo sentido. Algunas de ellas se refieren a similitudes en la esencia y estructura del relato, mientras que otras son claves visuales interpretables desde un determinado contexto cultural. Es por



ello que hemos decidido introducir una distinción terminológica, a fin de no equiparar elementos con funciones narrativas diferenciadas.

En este sentido, vamos a denominar «recreación» al paralelismo argumental y/o estructural entre el mito bíblico y su equivalente cinematográfico. Con ello, queremos indicar que la película trata de dar una nueva forma (es decir, *re-crear*, *crear de nuevo*) a la historia que ya estaba en el relato bíblico. A pesar de que cambien elementos argumentales accesorios, existen conexiones en el plano filosófico-antropológico y estructural de ambas narraciones<sup>3</sup>.

Por otro lado, tenemos los «símbolos». Un término de uso tan habitual requiere de una definición precisa que acote sus muchos significados. Para ello, nos serviremos de un autor cuyo nombre ya ha aparecido antes en este trabajo, el psicólogo austriaco Carl Jung:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. [...] Así es que una palabra es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1979, p. 20).

Así, los símbolos son claves visuales, pistas interpretativas que el receptor puede comprender gracias a su pertenencia a un determinado contexto cultural.

Creemos que esta distinción entre «recreación» y «símbolo» es de suma importancia para este trabajo, ya que las conexiones entre la Biblia y estas películas se dan en diferentes niveles, y confundirlos sería un ejercicio de “mala lectura”.

Como ya hemos dicho, ésta era la aclaración más importante que queríamos hacer antes de entrar a analizar las películas en cuestión, pero no es la única. Conviene dedicar unas líneas a otras consideraciones previas, necesarias para evitar algunos equívocos en el análisis y exposición de este trabajo.

En primer lugar, cabe indicar que la identificación entre cada película y su correspondiente mito bíblico no es absoluta. Como es lógico, en las películas seleccionadas aparecen elementos que nos recuerdan a otras historias de la Biblia, diferentes de la que

---

<sup>3</sup> El concepto de «recreación», que aquí introducimos, puede recordar a la noción de «mitologema» que acuña Karl Kerényi. Hemos preferido no utilizar esta última, porque se refiere a estructuras que se repiten entre diferentes mitologías; en este caso, no tratamos nuevas mitologías, sino referencias intertextuales al propio texto bíblico.

hemos elegido como paralelismo principal. Es por ello que hemos decidido establecer la identificación entre la película y aquel mito bíblico que más se asemeje en términos de lo que acabamos de denominar «recreación». Pero eso no quita que haya símbolos propios de otros relatos bíblicos, que también señalaremos en cada caso.

En este sentido, hemos podido observar que, a pesar de que hemos asignado a cada película una historia del Antiguo Testamento, en todas ellas hay elementos y símbolos de carácter cristológico. Tiene mucho sentido que, en una cultura de génesis judeocristiana, el mito del Mesías ejerza una fuerte influencia en la narrativa, y es por eso que señalaremos los diferentes símbolos cristológicos que aparecen en cada una de nuestras películas.

En segundo lugar, queremos señalar que existen diferentes interpretaciones de los mitos de la Biblia. Utilizaremos aquellas que nos ofrezcan una relación más evidente con el sentido de las películas. Pero eso no quiere decir que el lector no pueda establecer una analogía diferente, a la luz de una interpretación alternativa de los mitos bíblicos y las películas.

En tercer y último lugar, queremos hacer una aclaración absolutamente imprescindible: con este trabajo, no queremos decir, de ninguna manera, que los creadores de las películas que analizamos tuvieron una intención explícita de reproducir los mitos bíblicos. Más bien al contrario, lo que queremos demostrar es que la Biblia ejerce tal poder en el inconsciente colectivo de la cultura occidental, que los creadores contemporáneos -y los espectadores- no pueden escapar del influjo de sus narraciones. Tal es la fascinación que ejerce la Biblia, o, como la denominó William Blake, «el Gran Código del arte occidental».

### **3. BLADE RUNNER Y LA TORRE DE BABEL**

Antes de entrar al análisis, queremos señalar que habrá en el mismo referencias a *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017). Esta secuela de la película original nos ofrece claves que permiten confirmar y ahondar en algunos de los aspectos que vamos a estudiar. Es por ello que consideramos que, si bien el análisis principal se centrará en la película original de Ridley Scott, es pertinente hacer algunas referencias a la secuela de Villeneuve.

### 3.1. RECREACIÓN

Decíamos antes que los mitos bíblicos nos ofrecen diferentes interpretaciones. El mito de la Torre de Babel (Génesis, 11: 1-9) ha sido visto, tradicionalmente, como una explicación pre-científica del origen de las lenguas. Algo más sofisticada es la interpretación política de este mito, que conocemos gracias a la exposición del psicólogo canadiense Jordan Peterson en su conferencia *Genesis 1: Chaos & Order*, segunda parte de su serie de conferencias *Biblical Series* (Peterson, 2018).

Según Peterson, la Torre de Babel es la historia del Génesis inmediatamente posterior al Diluvio. Siguiendo su lectura psicológica, el desorden moral del mundo previo al Diluvio sería el nihilismo; el Diluvio sería el caos, resultado de esa falta de orden moral; el siguiente paso sería la destrucción, provocada por el Diluvio; y lo que sigue es la construcción de un Estado totalitario que ofrezca un sentido. Eso es lo que simboliza Babel, el intento del hombre de construir un «edificio político» tan perfecto que no necesita de Dios. Pero ese Estado está condenado al fracaso.

Sin embargo, la interpretación del mito de la Torre de Babel que vamos a utilizar aquí es la que nos ofrece el ya citado Northrop Frye. Según Frye, hay un aspecto de este mito que debería llamarnos rápidamente la atención: los hombres están intentando alcanzar a Yahvé, un ser espiritual y metafísico, construyendo una torre material y física. ¿Acaso sugiere el Génesis que Dios está en un espacio físico, por encima de nuestras cabezas? Es una idea ridícula. Por eso, indica Frye que el fracaso de los hombres en su intento de alcanzar a Dios simboliza la imposibilidad de acceder al conocimiento de lo espiritual por el camino de la tecnología y la ciencia (Cayley, 1997). Y de esto habla *Blade Runner*.

El mundo de *Blade Runner* está dominado por Tyrell Corp., una empresa biotecnológica que ha desarrollado una inteligencia artificial prácticamente idéntica a la humana, los replicantes; ellos son, como proclama Tyrell, «más humanos que los hombres». Sin embargo, los replicantes se vuelven contra los hombres, de forma que los *blade runners*, agentes especialmente entrenados para ello, deben «retirar» a los replicantes.

Aquí tenemos la clave temática de *Blade Runner*: los hombres han intentado emular a Dios, han querido crear vida humana. Y esa metafórica Torre de Babel se ha venido abajo, porque el desarrollo científico se ha vuelto en contra de los hombres, que ahora deben defenderse de su propia creación.

Podría argumentarse, y con razón, que hay otros mitos que podrían asimilarse a *Blade Runner*: algunos trabajos que hemos consultado la relacionan con el mito de Pigmalión, por la creación de vida humana; y podríamos ver ecos de esa idea del fracaso humano en su aspiración de asemejarse a Dios en otro mito bíblico, el del Pecado original.

Pero, en este caso, la clave para defender que *Blade Runner* recrea la historia de Babel nos la da una serie de símbolos, que esgrimiremos como prueba de la relación que aquí establecemos.

### 3.2. SÍMBOLOS

El primero de estos símbolos, que es por cierto el menos concluyente, nos viene dado por algo que ya hemos dicho: la historia de Babel es la inmediatamente posterior al Diluvio universal. En *Blade Runner*, la lluvia es un elemento constante, que podemos asociar a esa idea de castigo divino que está en la historia de Noé y en la historia de Babel, y que se concreta en la rebelión de los replicantes.

Pero hay dos símbolos mucho más evidentes, que constituyen dos momentos clave del planteamiento del film. El primer plano de *Blade Runner* nos muestra la ciudad de Los Ángeles en el ficticio 2019. En una toma aérea, la cámara se acerca hasta un edificio clave para el planteamiento de la película: Tyrell Corp.

El edificio de la compañía tiene una evidente forma de zigurat (**Anexo 2**), el edificio piramidal típico del imperio babilonio. Como señalan muchos estudiosos de la Biblia, el nombre de Babel es una clara referencia a Babilonia, y muchos señalan que la Torre de Babel es, en clave metafórica, un zigurat; posiblemente, el de Etemenanki (Molina Agudo, 2019). Por lo tanto, el origen de la caída del hombre en el universo de *Blade Runner*, la compañía Tyrell, tendría su sede en un edificio similar al que, supuestamente, tendría la Torre de Babel: un zigurat.

El segundo símbolo que señalamos aparece en la escena introductoria del personaje de Deckard (Harrison Ford). Está sentado, comiendo en un puesto callejero, cuando se le acerca un agente de la ley que se dirige a él. El problema es que no entiende nada de lo que dice, porque le está hablando en chino, hasta que el cocinero del puesto ejerce de traductor. De esta forma, la primera escena en la que aparece Deckard, el protagonista, representa una incapacidad para la comunicación, producto de la disparidad de idiomas en el seno de una

misma sociedad. O, lo que es lo mismo, el motivo simbólico por el que fracasa el proyecto de Babel.

Esta idea viene reforzada por la aparición en la película de personajes de diverso origen: desde el árabe Abdul ben Hassan, hasta un grupo de Hare Krishna que reza por las calles de Los Ángeles. Y, como ya dijimos, un vistazo a *Blade Runner 2049* confirma esta idea: en la primera escena de la película, vemos unas carpas con letras del alfabeto cirílico ruso - para los que, por cierto, no se ofrece traducción, con lo que la película comienza con una incompreensión lingüística; al menos, para el espectador que desconozca el ruso-.

### 3.3. SÍMBOLOS CRISTOLÓGICOS

Un aspecto del que ya hemos hablado, y que también aparece en la saga *Blade Runner*, es el de la dualidad del protagonista. En este caso, no sabemos si Deckard es un replicante o un ser humano, y es algo que se deja siempre abierto a la interpretación en ambas películas.

Sin embargo, en la original *Blade Runner*, es curioso comprobar que los símbolos cristológicos no están asociados al protagonista, sino al antagonista (terminología que, por supuesto, simplifica demasiado la profundidad de los personajes de una película como ésta). Hablamos de Roy Batty, el líder replicante, cuya *retirada* será particularmente difícil para Deckard.

En uno de sus oníricos monólogos, Roy hace referencia a Orc. Este nombre es, dentro de la mitología desarrollada por William Blake -a quien ya hemos mencionado varias veces en este trabajo-, otra forma de referirse a Luvah, figura mesiánica similar a Cristo, que encarna las ideas de amor y pasión. Orc es una figura profética, un «elegido» con cualidades divinas, que atraviesa por las experiencias de muerte y resurrección (Caramés y González Corugedo, en su introducción a: Blake, 2019).

Sin embargo, esta oscura referencia no es la única, ni desde luego la más evidente. Hacia el final de la película, Roy, herido, está perdiendo la sensibilidad de su mano. Es entonces cuando, para reactivar el flujo sanguíneo y recobrar la sensibilidad, se introduce un clavo en la palma de la mano. Este gesto tiene un efecto simbólico inmediato en el espectador occidental, a cuya mente acude una imagen: los clavos en la mano de Cristo crucificado. Y, lo que es más importante, no sólo es un símbolo visual: también es un anticipo narrativo de lo que va a suceder a continuación, ya que justo después Roy sacrificará su vida para salvar la de Deckard, a imagen de Cristo salvando a los hombres en la Cruz.

Más allá del personaje de Roy Batty, hay otro símbolo cristológico, sumamente interesante y sumamente sutil, que además conecta a *Blade Runner* con su secuela. Como indicamos en las fuentes de este trabajo, *Blade Runner* es la adaptación de la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968). Un título tan sugerente como oscuro, pero al que hemos encontrado una original explicación.

Deckard está enamorado de Rachel, una replicante al servicio de Tyrell. Rachel es, evidentemente, el equivalente inglés de Raquel. El origen de este nombre está en la lengua hebrea, y significa «oveja». Por lo tanto, si Deckard es un androide -algo que no sabemos-, está enamorado («sueña») de la replicante Rachel («una oveja eléctrica»): *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

Y es gracias a esta interpretación que llegamos a encontrar un nuevo símbolo cristológico: en *Blade Runner 2049*, el suceso que mueve la trama es el nacimiento de un niño. «Un niño nos ha nacido», dice Niander Wallace (Jared Leto), parafraseando al profeta Isaías (9:6). El poder establecido desea matar a ese niño, porque representa una esperanza para el pueblo oprimido. Lo curioso es que este niño, el Salvador, jamás debería haber nacido, porque es fruto del vientre de una replicante, que está programada para no poder concebir. Su concepción es un milagro. Y, por si fuera poco, su madre es Rachel, «la oveja», por lo que se trata del hijo de la oveja, es decir, el Cordero.

Todos estos símbolos apuntan, evidentemente, en la dirección de las profecías del Mesías, la Anunciación, la Inmaculada Concepción y la venida de Cristo, que son los mitos que vertebran el sentido de la Biblia judeocristiana.

### 3.4. OTROS SÍMBOLOS

Además de los símbolos ya mencionados, volvemos a tener varios elementos bíblicos de otras partes de la Biblia. En el *Blade Runner* de Ridley Scott, el propio Tyrell habla de los replicantes como sus «hijos pródigos, en busca de su Creador».

También tenemos, en la escena del club de alterne, una referencia a «la serpiente, que una vez corrompió al hombre», evidente alusión al pecado original. De hecho, Deckard no quiere mirar lo que sucede en el escenario, quizá una alusión a la reprobación moral del pecado.

Por otro lado, tenemos referencia a un elemento que, si bien no es propio de la Biblia, sí que es un elemento mítico fundamental de la cultura occidental, y está transido por

el pensamiento bíblico: la muerte de Dios. El asesinato de Tyrell a manos de Roy Batty puede ser visto como una escenificación de la muerte de Dios a manos del hombre, idea clave del pensamiento de Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 2020); otra obra que, por cierto, reelabora la mitología cristiana para darle una nueva significación.

Por último, en *Blade Runner 2049* tenemos otra referencia interesante: Wallace habla de los hombres como «ángeles caídos», que deben «asaltar el Edén y recuperarlo». Esta referencia a la rebelión de los ángeles malvados contra Dios nos remite al libro de Enoc (que, a pesar de ser apreciado por los estudiosos de las Escrituras, no forma parte del corpus de la Biblia judeocristiana); y, en este caso, podemos leer entre líneas una referencia al *Paraíso perdido* de John Milton (Milton, 2003), obra de referencia para nuestro ya mencionado William Blake, quien escribiría en su honor el poema épico *Milton*.

#### 4. MAD MAX: FURY ROAD Y LA HISTORIA MOSAICA

##### 4.1. RECREACIÓN

Aunque este paralelismo entre *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015) y la historia de Moisés parezca algo arriesgado, lo cierto es que ambas historias son fácilmente asimilables. Quizá la ausencia de símbolos evidentes haga menos intuitiva esta comparativa, pero desde el punto de vista de lo que hemos denominado «recreación» -es decir, desde la estructura narrativa-, la cuarta entrega de la saga *Mad Max* presenta numerosos ecos de la historia mosaica.

A nadie se le escapa que *Mad Max: Fury Road* es una película con un mensaje ecologista evidente; ya explicamos en la primera parte de este trabajo la importancia que tiene el ecologismo en la distopía contemporánea. Pero hay quienes han ido más allá, para plantear que estamos ante una película «ecofeminista» (Marín Gavilá, 2019). Y, si bien es cierto que la defensa de dicha tesis cae en reduccionismos algo evidentes, que no viene al caso discutir, sí que nos interesa ahora subrayar el componente feminista del film, que convierte a Furiosa (Charlize Theron) en la protagonista real de la película, por encima del propio Max Rockatansky.

Desde esta perspectiva, podríamos hacer un breve recorrido del desarrollo argumentativo del film desde el punto de vista de Furiosa, señalando algunos aspectos clave



para nuestro análisis: Furiosa es una mujer guerrera, la única entre los guerreros de Immortan Joe. De hecho, ocupa un alto rango dentro de esta jerarquía «militar», como indica el hecho de que se le encomiende una misión importante. Su origen es desconocido, aunque ella sabe que, siendo niña, abandonó su lugar de nacimiento. Ahora, siendo adulta, decide liberar a las concubinas de Immortan Joe, esclavas sexuales del tirano de la Ciudadela. Su objetivo es llevarlas a ese lugar del que ella procede, una especie de paraíso en medio del desierto.

Tomemos ahora la historia del Éxodo, y realicemos unos pequeños cambios en la narración que acabamos de resumir: Moisés es un hombre judío, el único en la corte del faraón de Egipto, Ramsés II. Ocupa un alto cargo en la administración del Imperio. Su origen es desconocido, aunque sabemos que, siendo niño, sus padres lo abandonaron. Ahora, siendo adulto, decide liberar a los judíos, su pueblo, esclavizado por el faraón. Su objetivo es llevarlos a su lugar de origen, Israel, la Tierra Prometida.

De esta forma, podemos establecer el paralelismo entre Moisés y Furiosa. Ambos, aprovechando su situación de privilegio, se oponen al tirano al que sirven para liberar a un determinado grupo con el que comparten un determinado rasgo identitario: Moisés libera a su pueblo, los judíos; Furiosa libera a las mujeres. Ambos se erigen en líderes en una travesía por el desierto, en busca de una Tierra Prometida que, por cierto, ninguno de los dos verá jamás.

## 4.2. SÍMBOLOS

Como ya hemos dicho, las similitudes entre el Éxodo y *Mad Max* funcionan más en un plano estructural-narrativo que gracias a metáforas visuales concretas. Sin embargo, hay algunos elementos visuales que podrían ayudarnos a ver el símil.

Fundamentalmente, hablamos del desierto, marco espacial en el que suceden ambas «huidas». Moisés fue el guía del pueblo judío por el desierto, de la misma forma que Furiosa dirige a las concubinas de Immortan Joe para que puedan escapar de su tiranía. El desierto es, en el imaginario de la Biblia, un elemento que se suele asociar metafóricamente con la dificultad -recordemos la retirada de Jesús al desierto, donde es tentado por Satanás (Mateo, 4: 1-11)-, algo lógico en el seno de un pueblo asentado en Oriente Próximo. De la misma forma, tiene sentido que el desierto cobre este mismo sentido en el imaginario de George Miller, australiano.



Otro reflejo de la historia mosaica podría ser el desfiladero en el que Furiosa y Max consiguen deshacerse de la persecución de Immortan Joe. Recordemos que Moisés, con la ayuda de Yahvé, abrió un paso entre las aguas para que su pueblo pudiese atravesar el Mar Rojo (Éxodo, 14: 15-31). Posteriormente, estas aguas se cerraron, arrasando a Ramsés y su ejército. Visualmente, el desfiladero podría asimilarse al paso entre las aguas, por el que escapan Furiosa, Max y las concubinas, justo antes de que un alud de piedras impida el paso a Immortan Joe y sus hombres.

Asimismo, podemos establecer una nueva similitud entre Moisés y Furiosa al final de la película. Cuando vuelven a la Ciudadela, Furiosa consigue la adhesión del pueblo liberado de Immortan Joe dándoles agua. Podemos ver, en esta acción para fundamentar su crédito y poder ante el pueblo, ecos del episodio en el que Moisés hace brotar agua de la roca, prueba de que Yahvé le es favorable (Éxodo, 17: 1-7).

### 4.3. SÍMBOLOS CRISTOLÓGICOS

Al igual que antes, los paralelismos en este caso son más narrativos que visuales. Es cierto que, al igual que en *Blade Runner*, en *Mad Max: Fury Road* volvemos a tener una herida en la palma de la mano; en este caso, la de Max, un personaje que, por cierto, se sacrifica para ayudar a Furiosa a salvar a las concubinas.

Pero, como decimos, lo cristológico está aquí más ligado a la interpretación. Y es que uno de los temas centrales de *Mad Max: Fury Road* es la redención. Los personajes principales están en busca de la expiación de culpas pasadas: Furiosa, por haber servido a Immortan Joe; Max, que se pone al servicio de la causa para redimir su terrible pasado («*At least that way we might be able to... together... come across some kind of redemption* / Al menos por este camino podríamos... juntos... alcanzar algún tipo de redención»); y Nux, un soldado de Immortan Joe que se da cuenta de el mal que ha hecho y, movido por el amor, trata de expiar su culpa sacrificando su vida. Es este tema, el de la redención, el que vertebra la historia de la Biblia cristiana: Cristo es el Redentor, ya que, con su sacrificio, expía la culpa original de los hombres.

Por último, cabe señalar que Nux, el personaje que antes mencionábamos, es absolutamente inseparable de la idea de la resurrección, obsesión que se convierte en su motivación fundamental. Aunque, en un giro de su arco narrativo, sólo es capaz de abrazar la muerte cuando entiende que debe sacrificarse por un ideal mayor que él mismo.

## 5. CONCLUSIONES

Una vez que hemos completado las dos partes de nuestro trabajo, procede que hagamos una breve recapitulación, en forma de conclusiones. Al principio de este trabajo, planteábamos una hipótesis, que pretendíamos demostrar por dos vías: en primer lugar, desde su análisis puramente teórico, a partir de fuentes bibliográficas; en segundo lugar, a partir del visionado de determinadas películas desde una perspectiva muy concreta. El desarrollo del trabajo parece haber sido fructífero en ambos sentidos, por lo que señalamos las principales conclusiones alcanzadas:

1. En primer lugar, quisimos dar una definición de «mito» que respondiese adecuadamente a las muchas implicaciones del término. Huíamos de concepciones reduccionistas modernas en torno a la idea de mito, y nos apoyábamos en dos autores fundamentales para este trabajo: Mircea Eliade y Northrop Frye. Gracias a ambos, pudimos dar cuenta de la dimensión sagrada y literaria del mito. Y, muy en especial, llamábamos la atención sobre un concepto fundamental para el presente estudio: la noción de «*in illo tempore*» de Eliade, que se refiere al pasado primordial y fantástico en el que se desarrollan los mitos antiguos.

2. Por otro lado, analizábamos lo que Max Weber vino a llamar «el desencantamiento del mundo», un proceso de racionalización de lo real, que habría venido a reducir nuestra perspectiva del mundo a una suerte de interpretación asépticamente científica. Dicho proceso hundiría sus raíces en los albores de la cultura occidental -concretamente, en la Grecia clásica-, y mostraría una tendencia progresiva más o menos uniforme: lo que conocemos como «progreso»; eso sí, con ciertos «regresos» ya señalados, como la Edad Media o el Romanticismo.

Entre otros, señalábamos como uno de los resultados de dicha intelectualización del mundo el extraordinario avance de los estudios de historiografía en el mundo contemporáneo. Señalábamos como punto clave para este avance el exponencial aumento de los estudios historiográficos en los siglos XVIII y XIX, como resultado de la racional y racionalizante Ilustración.

3. En la intersección de ambos puntos (el *in illo tempore*, por un lado; y la racionalización del pasado, por otro), alcanzábamos la primera de las conclusiones relevantes

para este trabajo, que probaba nuestra hipótesis: la racionalización del pasado de la humanidad implica una imposibilidad para recrear aquel «tiempo maravilloso de los comienzos» al que se refería Eliade (1991: 12). En un pasado racionalizado, no hay lugar para lo mágico y lo sobrenatural. Para una cultura que exige como primer principio la verosimilitud y la racionalidad, el mito es una imposibilidad.

4. Sin embargo, ya mostrábamos, con Frye y Eliade, que en el ser humano siguen existiendo remanencias de un pensamiento mítico. El hombre necesita de los mitos, y es por ello que, ante la imposibilidad de proyectarlos hacia el pasado, busca nuevos escenarios. Y, si los mitos deben ser contruidos en un tiempo lo suficientemente desconocido como para que los inverosímil e incluso lo irracional tengan cabida, las únicas alternativas son dos: proyectar los mitos hacia pasados imaginados (como, por ejemplo, *El Señor de los Anillos*), o dirigirlos hacia un futuro que, por ser aún desconocido, puede todavía albergar mitos.

Nuestro trabajo se ha centrado en el segundo de los casos. Y, como continuación de la utopía (género que surge en la Modernidad, aparejada al pensamiento racional renacentista e ilustrado), señalábamos la aparición de un género prácticamente inédito hasta el siglo XX: la distopía. Mostrábamos, apoyándonos en algunos autores que han estudiado el género, que la distopía codifica, de forma análoga a los mitos, muchas de las preocupaciones propias del hombre moderno: el totalitarismo político, a mediados del siglo XX; y el colapso ecológico, en este nuevo siglo. De esta forma, la distopía se erige como sistema mítico propio de la cultura en la que nace, proyectando sus relatos hacia un nuevo «tiempo maravilloso»: el futuro.

5. Sin embargo, ya hacíamos notar que el imaginario distópico no era absolutamente original, sino que partía, como es lógico, de referentes propios de la cultura en la que surge. Así, introducíamos en nuestro trabajo un nuevo elemento clave: la presencia de la Biblia como fuente de referentes míticos para la distopía. Así, hacíamos valer la máxima de Blake de que «la Biblia es el Gran Código del arte occidental».

Para probar esta última hipótesis, era ya necesario acudir a ejemplos concretos, y es así como llegábamos a la segunda parte del trabajo, en la que extrajimos nuevas conclusiones:

6. En primer lugar, introducimos aquí, de forma original, una distinción funcionalmente clave para nuestro análisis: la diferencia entre «recreación» y «símbolo». Así, decíamos que nuestro análisis de las películas seleccionadas iba a encontrar resonancias de la Biblia en dos planos: por un lado, desde un punto de vista estructural-narrativo

(recreaciones), y, por otro lado, en forma de claves visuales interpretables desde unas determinadas coordenadas culturales (símbolos).

A partir de esta distinción, analizamos las películas seleccionadas, y señalamos una serie de paralelismo o ecos entre las mismas y los relatos bíblicos:

a) En el caso de *Blade Runner* (Ridely Scott, 1982), pudimos establecer una relación original con la historia de la Torre de Babel. Al igual que en el relato bíblico, la película nos habla del fracaso del ser humano en su intento de alcanzar la condición divina. Símbolos como el zigurat de Tyrell o la confusión de lenguas nos permitían establecer esta similitud.

Además, aprovechando la secuela *Blade Runner 2049* (Dennis Villeneuve, 2017), pudimos rastrear varios símbolos cristológicos para establecer un paralelismo con la historia del Mesías.

b) Establecimos una equivalencia entre *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015) y la historia del Éxodo. Pudimos ver cómo ambas historias presentaban una serie de paralelismos narrativos evidentes: el protagonista es una persona que ocupa un puesto importante en una estructura jerárquica que le es ajena y que oprime a los suyos, y es por ello que se rebela contra el tirano para liberar a su pueblo y conducirlo por una travesía en el desierto hacia una «tierra prometida».

De esta forma, completábamos las dos partes de nuestro trabajo. Por un lado, dimos suficiente sustento teórico a nuestra tesis principal: a saber, la idea de la distopía como nuevo escenario para el desarrollo de los mitos modernos. Por otro lado, acudimos a ejemplos concretos que nos permitieron probar aquello que habíamos desarrollado en un plano más teórico-intelectual.

Así es como concluimos que, en contra de lo que señalaba George Steiner, y tal vez gracias a su advertencia, este artículo demuestra que la intertextualidad y el diálogo con los textos canónicos clásicos -en este caso, la Biblia- siguen vivos, y que los lectores y espectadores del presente siguen reconociendo las líneas maestras de un enorme relato compartido que se manifiesta, aquí y allá, reelaborándose y enriqueciéndose.

## BIBLIOGRAFÍA

- \*(1998) *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Alatorre, Antonio (1960): «Algunas notas sobre la "Misa de amores"». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14: 325-328. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v14i3/4.3295> (último acceso: 15/02/2022).
- Albaladejo, Tomás (2009): «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural». *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2014): «Géneros literarios, clases de textos y análisis interdiscursivo. Perspectivas de la retórica cultural». En: Sánchez Mesa, D., Ruiz Martínez, J. M. y González Blanco, A. (eds.). *Teoría y comparatismo: Tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Granada: Universidad de Granada: 37-53.
- Albaladejo, Tomás, y Amezcua Gómez, David (2014): «La literatura y la Gran Guerra: Siegfried Sassoon y las trincheras». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 19: 21-37.
- Aller, M. (2020): «'Dune': Warner Bros. retrasa su estreno hasta octubre de 2021 (y no es el único cambio de fecha que hace)». *Fotogramas*, 6 de octubre. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a34276165/dune-fecha-estreno-retraso-octubre-2021/> (último acceso: 15/02/2022).
- Amezcua Gómez, David (2011) *La teoría literaria de Northrop Frye* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, en: <http://hdl.handle.net/10486/9765>. (último acceso: 15/02/2022).
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (2006): *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barraycoa, Javier (2014): «La función social del imaginario distópico». En: CAIRO CAROU, H. y FINKEL MORGENSTERN, L. (coords.) *Crisis y cambio. Propuestas desde la Sociología: actas del XI Congreso Español de Sociología. Universidad Complutense de Madrid*, 2: 1132-1138.
- Blake, William (2019<sup>11</sup>): *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, introducción de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo, Madrid, Cátedra.
- Cayley, David (1997): *Conversación con Northrop Frye*. Traducción de Carlos Manzano. 1a edición. Barcelona: Editorial Península.
- Durkheim, Émile (1968): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Editorial Schapire.

- Eliade, Mircea (1991): *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- Frye, Northrop (1996): *Poderosas palabras*, traducción al español de Claudio López Lamadrid, Barcelona, Muchnik Editores.
- Frye, Northrop (2018<sup>2</sup>): *El gran código: Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, traducción de Elizabeth Casals, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Harari, Yuval Noah (2015): *Sapiens: De animales a dioses*, Madrid, Debate.
- Herbert, Frank (2020): *Dune*, Barcelona, DeBolsillo, Penguin Random House.
- Jung, Carl Gustav (1979): *El hombre y sus símbolos*, 2ª edición, Madrid, Aguilar S.A.
- Kirk, Geoffrey Stephen (1973): *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral.
- Lara Martínez, María (2018): «Genealogía de la secularización. Revisión historiográfica del “Desencantamiento del mundo”», *Fides et Ratio*, 3: 125-152.
- López Keller, Estrella (1991): «Distopía: otro final de la utopía». *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55: 7-23.
- Marín Gavilá, Marta (2019): «Distopías climáticas en el cine contemporáneo: Ecofeminismo para salvar el mundo en *Mad Max: Furia en la carretera*», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 69: 227-246.
- Milton, John (2003): *El Paraíso perdido*, Madrid, Espasa Calpe.
- Molina Agudo, Inés (2019): «Entre Babel y Etemenanki: La imagen arquitectónica de la ciudad comunitaria, 1960- 1970», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 6, 1: 235-268.
- Nietzsche, Friedrich (2020): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.
- Núñez Lavedeze, Luis (1985): «De la utopía clásica a la utopía actual», *Revista de Estudios Políticos*, 44: 47-80.
- Peterson, Jordan (2018): *Biblical Series II: Genesis 1: Chaos & Order*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=hdrLQ7DpiWs&t=3584s> (último acceso: 15/02/2022).
- Safranski, Rüdiger (2018): *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, traducción de Raúl Gabás Pallás, Barcelona, Tusquets Editores.
- Steiner, George (1993): «Roncevaux», en Sollors, Werner (ed.) (1993): *The return of thematic criticism*, Cambridge, MA: Harvard University Press. <https://books.google.es/books?id=DCWrclfjFsFcC&pg=PA299&lpg=PA299&dq=george+steiner+roncevaux&source=bl&ots=0tN7qV9Ej4&sig=ACfU3U2cILa>
-

LklQp8tTr7Jl3A3yD6mMg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjYi\_j8tcj2AhXIyYU  
KHbPwCOYQ6AF6BAguEAM#v=onepage&q=george%20steiner%20ronceva  
x&f=false (último acceso: 15/02/2022).

Unamuno, Miguel de (2021<sup>3</sup>): *San Manuel Bueno, mártir / Cómo se hace una novela*, Madrid,  
Alianza Editorial.

### Obras cinematográficas

*Blade Runner* (1982): Ridley Scott. Warner Bros.

*Blade Runner 2049* (2017): Denis Villeneuve. Warner Bros.

*Dune* (1984): David Lynch. Universal Pictures.

*Dune* (2021): Denis Villeneuve. Warner Bros.

*Hijos de los hombres* (2006): Alfonso Cuarón. Universal Pictures.

*Mad Max: Fury Road* (2015): George Miller. Warner Bros.

*Star Wars* (saga: 1977-2019): George Lucas y varios directores. Lucasfilm, 20th Century Fox,  
Walt Disney Pictures.

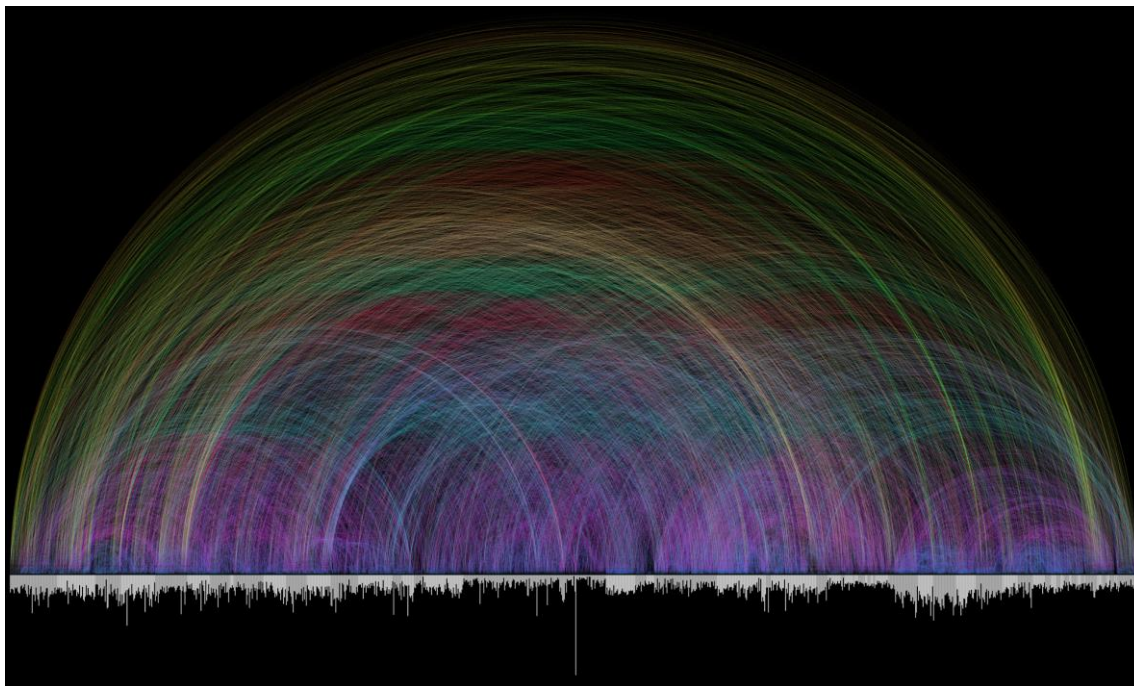
*Waterworld* (1995); Kevin Costner. Universal Pictures.

\*Datos básicos extraídos de [www.filmaffinity.com/es](http://www.filmaffinity.com/es)



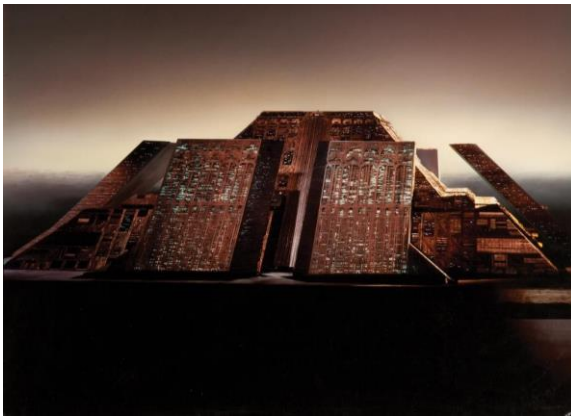
## ANEXOS

**Anexo 1.** Gráfico: *Bible Cross-References*, de Chris Harrison. Última actualización: 20 de abril de 2021. <https://www.chrisharrison.net/index.php/Visualizations/BibleViz> (último acceso: 15/02/2022).



**Anexo 2.** En la primera imagen, fotograma de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), en el que se ve el edificio de Tyrell Corp. En la segunda imagen, recreación del mismo por parte de un fan (<https://www.pinterest.es/pin/414120128211326624/>). En la tercera imagen, restos del zigurat de Ur (imagen obtenida de: [https://www.elmundo.es/album/viajes/el-baul/2018/09/05/5b8e55cae5fdea08538b462e\\_3.html](https://www.elmundo.es/album/viajes/el-baul/2018/09/05/5b8e55cae5fdea08538b462e_3.html)). (último acceso: 15/02/2022).







## SOBRE EL AUTOR

*Francisco de Paula Enrile Sánchez* es graduado en Humanidades y en Comunicación Audiovisual por la Universidad San Pablo-CEU. Asimismo, es graduado en el Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, con especialidad en Teoría de la Literatura y Crítica Literaria, por la Universidad Autónoma de Madrid.

### Contact information:

Correo electrónico: [quicoenrile@gmail.com](mailto:quicoenrile@gmail.com)

LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/francisco-de-paula-quico-enrile-sánchez/>