

## **TIERRAS DE NINGÚN LUGAR: UTOPIA Y CINE**

**Antonio Santos**

Madrid

Cátedra, 2017

444 páginas



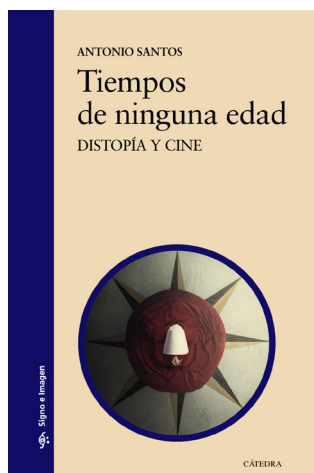
## **TIEMPOS DE NINGUNA EDAD: DISTOPÍA Y CINE**

**Antonio Santos**

Madrid

Cátedra, 2019

511 páginas



Antonio Santos, profesor de la Universidad de Cantabria, es especialista en cine clásico japonés y ha estudiado en profundidad la figura del estereotipo quijotesco tanto en la literatura como en el cine; de obligada lectura son sus monografías *Kenji Mizoguchi* (1993) y *Yasujiro Ozu* (2005) y, también, *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho* (2006) y *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho* (2008). En las siguientes líneas se diseccionarán sus dos últimos trabajos, *Tierras de ningún lugar: utopía y cine* (2017) y *Tiempos de ninguna edad: distopía y cine* (2019), que, dada su común naturaleza temática y su orden secuencial, se tratarán aquí como un todo. En ambos se intenta glosar la relación del cine con el concepto de no lugar, tanto en su vertiente positiva (eutopía) como en la negativa (distopía); todo ello en términos generales y básicos dado que Santos semeja comprender el concepto de «cine» como todo aquello que resguarda cualquier tipo de producción audiovisual —«el estudio que aquí se abre comprende prácticamente toda la historia del cine, desde el período mudo hasta películas realizadas en fechas muy recientes»— (*Tierras*, p. 11).

Aunque la motivación del trabajo es sin duda bienintencionada, hemos de afirmar que la disposición final que exhiben *Tierras* y *Tiempos* resulta severamente desigual tanto en su estructura interna como en la interacción de ambos volúmenes. Sobre todo, con respecto a las formalizaciones del objeto: porque, a pesar de la complejidad inherente al diseño de trazados exploratorios que se internan en regiones de estudio poco o nada transitadas, no es este el caso específico, puesto que la literatura especializada sobre los elementos —cine y utopía— es sencillamente inabarcable. Por ello, Santos podría haber tomado la senda abierta por otros antecedentes procedentes de los marcos referenciales francés —la edición a cargo de Yona Dureau, *Utopie et cinéma*, 2005, una obra que Santos cita, aunque semeja no considerar en demasía—, inglés —Mi-

chael Griffin y Tom Moylan como editores de *Exploring the Utopian Impulse. Essays on Utopian Thought and Practice*, 2007, que no aparece— y, sobre todo, español —el más que solvente estudio de Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas: novela, cine, arquitectura*, 2008, inexistente también—; todos ellos trabajos previos de sondeo que habrían permitido a Santos aprovechar las experiencias interpretativas y reforzar el utillaje analítico con el fin de delimitar con precisión las muestras que habrían de componer el corpus de estudio.

Emprender la tarea de organizar un conjunto temático tan vasto no se basa solo en la mera voluntad de saber y en su volcado en un formato legible, sino en desarrollar una cartografía que identifique a escala una finalidad —es decir, no confundir el mapa con el territorio— y, sobre todo, en poseer un instrumental preciso con el que observar la problemática de los fenómenos convergentes elegidos en ese plano de lo visual y lo especulativo. En este sentido, el mayor escollo que se manifiesta aquí es la ausencia de un modelo sistémico de conocimiento. Esencialmente, porque el lector ignora cuáles son las líneas de fuerza instaladas en la elección de determinados objetos o materiales y no otros, o se pregunta cuál debería ser la composición u origen de los utensilios de disección analítica y de interpretación de los datos; tampoco está advertido de cuáles serán los pertrechos teóricos con los que se acometerá la tarea y objetivos a conseguir, con la consiguiente desorientación epistemológica.

Santos yuxtapone y fuerza a aparearse a las dos categorías citadas, y resuelve la dialéctica en una brevísima justificación (pp. 7-13) para, a continuación, desgranar en los trece capítulos de *Tierras* lo que él considera son narraciones de signo utopista, siempre bajo criterios escamoteados al lector y apoyadas sus argumentaciones en bibliografía muy heterogénea, no referida en el texto y, en algunos casos, cuestionable; un procedimiento que se repetirá de modo obstinado en el siguiente volumen de *Tiempos* durante el desarrollo de sus

diez apartados. La debilidad formal se manifiesta en la serie de irregulares nichos metatemáticos que configuran los capítulos: en *Tierras*, «No hay tal lugar» (1), «América, tierra de la utopía» (2), «Utópolis, la urbe hospitalaria» (3), «Las ínsulas extrañas» (4), «Inisfree-Haleakaloha: los paraísos fordianos» (5), «Donde fluyen los cuatro ríos» (6), «Gulliveriana» (7), «Pedir lo imposible» (8), «La forja de Nueva Armonía» (9), «El plectro y la lanzadera» (10), «Comunidades de destino» (11), «Ludotopía: el país más dichoso de la tierra» (12) y «Paideia: la utopía educativa» (13); por su parte, en el segundo volumen *Tiempos*, «De la eutopía a la distopía» (1), «Distopía: un futuro imperfecto» (2), «Hombres y máquinas» (3), «Noticias de la sociedad biónica» (4), «Demodistopías: la bomba demográfica» (5), «Utopías del milenio» (6), «Germania, año cero» (7), «Ucronía: en tiempos de ninguna edad» (8), «Bestiópolis: la utopía animal» (9) y «La humanidad desterrada» (10). En una revisión somera de esta articulación se comprueban numerosas redundancias: la problemática de los capítulos 1, 8 y algunos planteamientos del 5 de *Tierras* podrían estar juntos, así como los capítulos 1 y 2, por un lado, y 3 y 4, por otro, de *Tiempos*, y son solo dos ejemplos de los numerosos presentes; también se detectan cuantiosos conflictos: no se entiende la interacción de capítulos como el dedicado a John Ford (*Tierras*, 5) o al milenarismo (*Tiempos*, 6). Asimismo, el desarrollo a través de las películas se efectúa mediante treinta y cinco ejemplos en *Tierras* y —atención— cincuenta largometrajes junto a cinco series de televisión y, además, un anuncio en *Tiempos*, con lo que la atención a las muestras es descompensada y heterogénea, y la lógica seguida para la elección de los materiales en el primer volumen se rompe de modo obvio en el segundo.

En consecuencia, las secciones más sólidamente armadas se localizan en el primer volumen de *Tierras* donde son destacables los capítulos 2, 4, 5, 10 y 13; por el contrario, en el segundo no se comprenden ni las agrupaciones temáticas de

los filmes ni las inserciones de estos en las mismas ni tampoco las ausencias de determinadas producciones, por lo que solamente merece la pena destacar el capítulo 5 —«Demodistopías: la bomba demográfica»—. En este sentido, es tal la cantidad de ejemplos que acuden en tropel que su evaluación pormenorizada excedería la presente nota, pero cabría citar entre otros, en *Tiempos*: el anuncio de Macintosh de Ridley Scott (1984, pp. 90-94); la total omisión de Michael Haneke en un subapartado —con el título de «*Funny Games*: juegos de representación (Michael Haneke, 1997, 2007)»— dedicado a *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), la incoherencia de integrar en el capítulo sobre temática de relaciones cibernéticas, «Hombres y máquinas», los filmes *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) o *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) donde la casuística de las inteligencias artificiales es inexistente y, por el contrario, no hay rastro del *Dune* de Frank Herbert (1965) ni de la adaptación de David Lynch (1984), donde precisamente la revolución contra las máquinas desencadena el imperativo del uso de los computadores humanos, los *mentats*; el capítulo siguiente, «Noticias sobre la sociedad biónica» donde, por sorpresa (y sin explicación alguna), se incluye *Dark City* (Alex Proyas 1998), *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005) y la serie *Divergente* (*Divergent*, Neil Burger, 2014) *Insurgente* (*Insurgent*, Robert Schwentke, 2015) y *Leal* (*Allegiant*, Robert Schwentke, 2016), películas todas ellas muy diferentes entre sí y con propuestas, a nuestro juicio, muy alejadas del concepto de biónica o, incluso, de biotecnología. De hecho, en la lectura atenta de los dos libros el lector que esté familiarizado con la problematización y las referencias expresadas se preguntará una y otra vez «¿por qué?»: no se entiende que en el volumen *Tierras* todos los capítulos consideren conjuntos de muestras, menos uno, «Gulliveriana» (7), dedicado en exclusiva al largometraje de

animación de Hayao Miyazaki *El castillo en el cielo* (*Tenkû no shiro Rapyuta*, 1986) y evitando —en cierto modo, contradiciéndose a sí misma la dinámica del libro— la conexión con otros filmes enlazados con los viajes de Gulliver, no solo sus adaptaciones como resulta obvio, sino también, por ejemplo, con la estrategia retórica de los cambios de escala, como podría ser el clásico de *El increíble hombre menguante*, (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957); en las interpretaciones de Santos sobre lo pedagógico y lo celestial, ¿por qué no haber admitido respectivamente dentro del (invisible) corpus a la surrealista *Amanece que no es poco* (1989) o *Así en el cielo como en la tierra* (1995), ambas de José Luis Cuerda? También, en un capítulo dedicado al juego (12), no se entiende la interacción de *Tomorrowland* (Brad Bird, 2015), *Pinocho* (*Pinocchio*, Norman Ferguson *et al.*, 1940), *Almas de metal* (*Westworld*, Michael Crichton, 1973) y *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), cuando todos ellos son productos conceptualmente distintos, y las relaciones con la dinámica de lo lúdico son absolutamente divergentes.

Las muestras de ese insistente comportamiento de elecciones aleatorias se repiten al revisar con detenimiento el anexo del aparato teórico y bibliográfico. No es solo que en el listado se localicen títulos cuyo alcance dentro del marco es limitado, sino que, además, es el uso que se hace de ellos: como muestra, cuesta detectar en Santos las trazas de los textos de Fredric Jameson —solamente cita *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopía and Other Fictions* (2005), en español, y no *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1995)—, pero es que igualmente omite una enorme influencia para Jameson como Darko Suvin, uno de los más activos impulsores de los denominados como *Science Fiction Studies*. Casos en la misma línea se manifiestan continuamente, ¿por qué listar un artículo de Fukuyama de diez páginas en lugar de un libro donde está su pensamiento más extendido como es *The End of His-*

*tory and the Last Man* (1992)? Dado que parece atender a todas y cada una de las casuísticas de los no lugares, ¿por qué no haber incluido, por ejemplo, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*, de Paul B. Preciado (2010), al hilo de las arquitecturas y lugares del deseo sexual, o *Filosofía zombi*, de Jorge Fernández Gonzalo (2011), al respecto de la distopía apocalíptica de los no muertos? Eso, ya sin tener en cuenta las numerosas erratas y ausencia de datos tanto en la bibliografía como la filmografía. Y, para finalizar con este apartado, una reflexión: la nómina de textos entre los dos volúmenes contabiliza más de setecientos títulos, que si se distribuyeran de modo regular en las 878 páginas de contenido real de sendos libros deberían promediar para una nota aproximadamente cada página y media y, sin embargo, tanto *Tierras* como *Tiempos* están plagados de secciones enteras en las que no se hace mención ni a una sola referencia, encomendándose a la absoluta sabiduría del autor, por lo que los lectores —y otros investigadores, qué duda cabe— difícilmente pueden obtener el origen de las ideas instaladas en los libros y, asimismo, reproducir y replicar los argumentos de Santos.

A pesar de que tanto *Tierras* como *Tiempos* se leen con sumo agrado —Santos se expresa con una prosa cuidada y vibrante por la excitación descriptiva—, las aportaciones que presenta son escasas y quizá, si se hubiera efectuado una escrupulosa labor de revisión con el fin de asegurar la calidad de la publicación, muy probablemente se habría ofrecido la síntesis de ambos libros en un producto editorial formidable. En su lugar, el compendio ofrece un dispositivo paraliterario donde se prescinde de un método específico

que facilite el entendimiento de configuraciones alternativas o aloformas de la conceptualidad utópica inscrita en los decursos de la disposición cinematográfica —en este sentido, el análisis formal es inexistente—, y en numerosas ocasiones lo que se lee al respecto de los filmes son sinopsis glosadas o exégesis que aportan muy poco a la interpretación de la problemática de lo utópico.

Una última anotación: esta reseña se ha terminado de revisar en un momento que constituye una singularidad histórica, el período de confinamiento prácticamente global debido a la pandemia ocasionada por el virus COVID 19, lo que confiere un aire cotidiano a la lectura del concepto de distopía. En la actualidad el reflexionar sobre —y a través de— el pensamiento utópico deviene atropello en según en qué contextos y es algo que se ha convertido en un lugar común, dado que ni tan siquiera el consumidor de narrativas puede pensar en «finales felices» sin acudir a la parodia o a la sátira; que los múltiples retratos del devenir cotidiano de productos como *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-2019), *Westworld* (HBO, 2016-2020), *Philip K. Dick's Electric Dreams* (Channel 4, 2017), *El círculo* (*The Circle*, James Ponsoldt, 2017) o *Years and Years* (BBC/HBO, 2019), por citar algunos, proponen sobre la sociedad de (pasado) mañana es tópico habitual también. En este sentido, Santos deja pasar una oportunidad excelente para descifrar los códigos que incitan a los consumidores de objetos culturales a sentir fascinación por esos imaginarios asociados a los mundos ilocalizables, más allá del sufrimiento (distopía) y la plenitud (utopía).

**David Moriente**