

Los turbios reflejos de la utopía en la ficción televisiva serial norteamericana

Concepción Cascajosa Virino

Profesora Titular de Periodismo y Comunicación Audiovisual.
Universidad Carlos III. Madrid.

LA FICCIÓN TELEVISIVA CONTEMPORÁNEA no ha sido lugar, precisamente, para utopías. Gangsters, asesinos en serie, maridos infieles, políticos corruptos, agentes federales con gusto por la tortura, narcotraficantes y otros personajes de pelaje moral similar han sido los protagonistas de algunas de las series más significativas de los últimos años. Se podría decir que ha sido una ficción que ha nacido a la sombra de dos torres, aquellas Gemelas que fueron destruidas en septiembre de 2011 llevándose consigo la sensación de seguridad de los ciudadanos del mundo occidental. Merece la pena recordar que el presidente Bartlet (Martin Sheen) en esa apología del idealismo político que era *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006) pasaba de discutir sobre reformas laborales y sanitarias a ordenar el asesinato de un sospechoso de organizar atentados terroristas. El protagonista de *24* (*24*, Fox: 2001-2010) Jack Bauer (Kiefer Sutherland) se enfrentaba a cada temporada de la serie a amenazas que empequeñecían a las anteriores, y a su cada vez era capaz de cometer actos más horribles para intentar detenerlas, desde organizar un motín a asesinar a sangre fría a compañeros pasando por cortar, literalmente, alguna cabeza. Cuando en *Galáctica. Estrella de Combate* (*Battlestar Galactica*, Sci-Fi: 2004-2009) la civilización es destruida por una raza de robots,

los supervivientes se devoran entre ellos a base de golpes de estado, magnicidios, torturas y traición, hasta tal punto que en un capítulo una de las protagonistas opta, tras una de las escasas noches de felicidad, volarse la cabeza con una pistola. En otro momento (en el capítulo de la tercera temporada *Crossroads*), el idealista Lee Adam (Jamie Bamber) reconoce que ya han dejado de ser una civilización y que ahora son *una banda*.

Aunque sería un tanto injusto considerar que no ha habido soñadores, sólo que estos han estado más o menos siempre abocados al fracaso. Así ocurre en los de las más sobresalientes aproximaciones al género policial, *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008) y *The Shield, al margen de la ley* (*The Shield*, FX: 2002-2008), que destacaron por superar los clichés tradicionales de estas narrativas con elevadas dosis de realismo y el gusto por representar las intersecciones del trabajo policial con la política. En la tercera temporada de *The Wire* el Mayor Colvin (Robert Wisdom) se acerca a la edad de jubilación con la fuerte presión de sus superiores para bajar la elevada tasa de delitos por drogas, así que pone en marcha un arriesgado y utópico plan: aislar a los narcotraficantes a zonas específicas con la promesa de que allí no serán perseguidos. El denominado *Hamsterdam* es un éxito hasta que salta a los titulares

de prensa, y Colvin pierde sus galones y es forzado a retirarse. En la cuarta temporada de *The Shield*. *Al margen de la ley* la capitán Rawling también propone una solución imaginativa a la epidemia de las drogas en su barrio de Farmington: vender las propiedades de narcotraficantes para contratar a más policías y pagar programas sociales. Curiosamente, sus mayores antagonistas no van a ser políticos, sino los propios habitantes del barrio. El destino de Rawling es igual de malo que el de Colvin. El análisis que Slavoj Žižek dedica a la primera en su libro *El año que soñamos peligrosamente* (Akal, 2013) podría valer para ambas:

En el mundo de *The Wire*, la pregunta crucial respecto a esta relación entre el orden legal y su transgresión no tiene que ver con el estatus del tráfico de drogas, etcétera, puesto que está claro que el sistema legal genera por sí mismo gran parte del crimen contra el que lucha. La pregunta central es más páfida y perturbadora: ¿cuál es el estatus de los actos (utópicos) de resistencia retratados allí? ¿Son también poco más que un momento en la totalidad del sistema? ¿Son los actos individuales de resistencia de Moco y Omar, de Freamon y McNulty, simplemente la otra cara de un sistema que, en última instancia, los sostiene? De ser así, entonces la respuesta es obvia, si bien contraintuitiva: el único modo de detener el sistema es dejar de resistirse a él (p. 147).

31

Al menos en el ámbito de la ciencia-ficción y la fantasía, los proyectos utópicos han tenido una cierta recurrencia. En *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, CBS: 1965-1968), el planeta, al borde de la hambruna y la guerra total, tenía que ser salvado por una familia, los Robinson, que acababan recorriendo la galaxia en busca de la tierra prometida a modo de familia fundacional. En *Star Trek* (*Star Trek*, NBC: 1966-1969), los protagonistas vivían en un futuro utópico donde las desigualdades habían desaparecido, un futuro en paz y concordia que había permitido a la Humanidad poder conquistar las estrellas. Esta herencia utópica en dos

de los títulos fundacionales de la ciencia-ficción televisiva lo convirtieron en un elemento casi genético del género, como demuestra Catherine Johnson en su ensayo *Telefantasy* (British Film Institute, 2005). En *Star Trek: Espacio Profundo Nueve* (*Star Trek: Deep Space Nine*, Sindicación: 1993-1999) y *Babylon 5* (*Babylon 5*, Sindicación: 1994-1997, TNT: 1998), dos de las series de ciencia-ficción más complejas y sofisticadas de la historia de la televisión, se aprecia muy bien esta herencia gracias a un planteamiento narrativo similar: la acción se desarrolla en una estación espacial que funciona como unas Naciones Unidas intergalácticas, donde las múltiples especies de planetas diversos conviven en el empeño de construir un futuro en paz. Y es que, como explica con suficiencia Mark Mazower en *Governing the World: The History of an Idea* (Penguin, 2012), la utopía de la paz mundial ha sido una de las principales guías de los proyectos internacionalistas.

Pero la sociedad y sus preocupaciones evolucionan, y con ella el carácter de los proyectos utópicos. En la serie *Tierra 2* (*Earth 2*, NBC: 1994-1995), los protagonistas huyen de la contaminación y de la enfermedad colonizando un planeta en el que se intenta contruir una civilización que intente recuperar las bases democráticas olvidadas por un gobierno tecnócrata y corporativo, aunque por el camino la narrativa retrate este empeño atendiendo también a la sensibilidad de los movimientos anti-colonización. *Tierra 2* fue producida por Steven Spielberg, creador cinematográfico cuya aproximación a la ficción televisiva ha continuado en esta representación de proyectos utópicos. Un buen ejemplo de ello fue otro proyecto fallido, *Terra Nova* (*Terra Nova*, Fox: 2011). En este caso, en un futuro donde el planeta

«La sociedad y sus preocupaciones evolucionan, y con ella el carácter de los proyectos utópicos.»

se encuentra sacudido por el cambio climático y gobernado desde el totalitarismo y los escasos recursos se mantienen a través del control de natalidad, una familia logra escapar incorporándose a una de las expediciones hacía una Tierra en fase prehistórica que parece existir en otra línea temporal. Ya no hay aquí nativos a los que enfrentarse o con los que intentar convivir, sino sucesivas expediciones que han crecido y evolucionado en función de sus características, con una (los Sextos) directamente enfrentada al núcleo básico por explotar, a cambio de beneficios económicos, los recursos naturales del planeta.

Pero en la era de Wikileaks, la utopía ecologista ha sido sustituida por unas visiones cada vez más turbias y en donde la noción del control social se ha convertido ya en hegemónica. Véase a modo de ejemplo la adaptación de la trilogía de novelas de Kass Morgan *Los 100* (*The 100*, The CW: 2014-) en donde la civilización humana ha sobrevivido al desastre en una constelación de naves en la órbita planetaria. El castigo por el delito es ser expulsado al espacio, pero el descubrimiento de que la vida ha podido volver a la destrozada Tierra lleva a optar por enviar (más bien lanzar) como colonos a un grupo de delincuentes juveniles, los desechos sociales de lo que en esencia funciona como una dictadura tecnocrática. Por su parte, *Wayward Pines* (*Wayward Pines*, Fox: 2015) empieza como un *thriller* de misterio donde un agente del servicio secreto (Matt Dillon) en busca de dos compañeros desaparecidos que tras un accidente se despierta en un idílico pueblo. El paso de los capítulos revelará una realidad terrible: los habitantes del pueblo son los únicos supervivientes de la raza humana y han sido despertados de la criogenización para intentar reconstruir la civilización en un experimento de control social por el Doctor David Pilcher (Toby Jones). No había pasado tanto tiempo desde que en *Eureka* (*Eureka*, Sci-Fi: 2006-2012) se imaginara un lugar donde las mentes más brillantes del mundo pudieran trabajar,

alejadas y escondidas del mundo, en las mayores maravillas. Ahora la ciencia se mostraba como una turbia herramienta de vigilancia y manipulación, como pronto iban a descubrir los protagonistas de *Ascension* (CBC/SyFy: 2014), que creen formar parte de una expedición espacial que partió de la Tierra en los sesenta (años de utopías, sin duda) y que en realidad son vigilados desde el bunker del que nunca han salido.

Quizás por su irresistible necesidad de crear narrativas cada más complejas, no parece haber salida posible, ni proyecto utópico que resista el más mínimo azote del viento. Cuando en *Fringe* (*Fringe*, Fox: 2008-2013) se descubre que hay una Tierra alternativa a la que pueden viajar con una cierta soltura los protagonistas, muy pronto la narrativa crea un inminente colapso físico que acabará con una de las dos realidades. Quizás nada ejemplifica más la dificultad de la utopía en el universo serial que el hecho de que la serie británica que adoptó el título fuera una sofisticada (y por momentos esotérica) distopía, la británica *Utopía* (*Utopia*, Channel 4: 2013-2014). Con cualquier proyecto utópico naufragando ante el peso del totalitarismo y el terror, parecía en todo punto lógico que finalmente se diera el paso a la ucronía con la serie *The Man in the High Castle* (Amazon: 2015), una adaptación de la novela de Philip K. Dick que se imagina un mundo donde el Eje ganó la Segunda Guerra Mundial y los Estados Unidos se dividen entre áreas de influencia entre Alemania y Japón. No hay mejor mundo posible en la ficción serial, sólo la oportunidad de descubrir todo lo oscuro que alberga aquel en el que vivimos. —

«En la era de Wikileaks, la utopía ecologista ha sido sustituida por unas visiones cada vez más turbias y en donde la noción del control social se ha convertido ya en hegemónica.»