



La MADRE DEL CAOS.

La CIUDAD EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA DISTOPÍA, DESDE LA “METRÓPOLIS” EXPRESIONISTA HASTA LA DECADENCIA DE “LOS ÁNGELES EN BLADE RUNNER”

JORDI SITJÀ FLORES

Lic. Ciencias del Arte y Gestión Cultural, UAA

La distopía como palabra se construye a partir del griego “distopía” (dis-topía), es decir, del prefijo adverbial “dis” (mal) y del sustantivo “topos” (lugar),¹ y será el término comúnmente usado como un antónimo de utopía. Con ello, se establece un sentido, si se quiere, pesimista, tanto como la utopía es una supuesta materialización de los ideales de bienestar. A final de cuentas, ambas son una architextualidad que prácticamente ha hecho género, o mejor dicho sub-género dentro de la ciencia ficción. De la última, la distopía ha encontrado el mejor vehículo, y es que pareciera que han nacido a la par, acompañados de un sistema al que le deben la vida y a la par le exigen su extinción.

La crítica, al igual que con la utopía, será el principal motor de la distopía, pero con esta última la diferencia será un marcado pesimismo. Uno inconforme con su presente hace trágica la situación y la lleva a sus límites, incluso dentro del tiempo mismo, colocando al héroe o los héroes trágicos en un futuro resultado de acontecimientos pasados, de los que el lector pudiera ser cómplice en su contemporaneidad, es decir, la distopía ataca al lector y su presente, lo señala al igual que a sus personajes, sistemas o sociedades que han errado y pagan las consecuencias. Con esto, hay una marcada concientización moral, tanto política como ambiental, tecnológica o social. La ficción será sólo un pretexto para el ensayo del autor y, además, la ciencia ficción será un recurso provocado por lo extremista del discurso. La distopía, pues, será propia de personajes y protagonistas, mismos que, enjuiciados por su consciencia, serán el antihéroe, el sujeto a fin en sus historias, por lo que cederá sólo en contadas ocasiones al idealismo por medio de sus personajes moralmente ejemplares o, en conjunto, de una trama de desenlace utópico, propositivo.

A finales del siglo XIX aparecería el que generalmente es considerado el primer texto literario sobre una distopía:² *La máquina del tiempo* de H.G. Wells. En esta ocasión lo ficticio era explícito, trataba de un hombre con la capacidad de viajar en el tiempo y encontrarse con futuras etapas de la humanidad nada agradables. Aquí, alejados del tratado utópico donde el móvil es el caso ejemplar, se nos muestra un mundo fuera de toda norma y orden, donde el tratado moral estará en los actos del personaje, que serán los únicos que podrán cambiar el futuro.

Dentro de toda esta concientización encontramos atributos específicos que generalmente comparten las distopías entre sí, éstos son: gobiernos corruptos o totalitarios, el hombre como instrumento, diferencias de clases, una tecnología

¹ *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press. 2013. Recuperado el 9 de diciembre de 2013 de: <http://www.oed.com/>.

² Francisco Fernández Buey, *Utopías: e ilusiones naturales*, Barcelona, España, Editorial El viejo topo, 2007, pp. 257.



que se ha volcado en contra del hombre, un mundo postapocalíptico y, por último, ciudades que han llegado a la decadencia de una u otra forma, pero que además son el reflejo de todo el contexto que envuelve la trama, son el primer y más completo ejemplo de un mundo apocalíptico o en supuesto desarrollo. En sus calles y arquitectura hace eco de la verdad. Es un ente vivo, distinto en cada distopía y, en cada expresión del arte, ha rebasado las normas literarias y ha transgredido a distintas expresiones, materializando metáforas urbanas en lo gráfico, plástico, digital y cinematográfico, punto central de este análisis sobre la ciudad en las distopías.

Las DOS CIUDADES

A principios del siglo xx “Metrópolis” (1927) de Fritz Lang abordaba al espectador con una bofetada visual. Un plano abierto mostraría los máximos alcances de los efectos especiales de la época, desarrollados con una maestría en escenografía y luces, que mediante variadas tomas y acelerados cortes expresionistas dotaban de vida cada una de las formas fantásticas de lo que sería una ciudad futurista de alargados rascacielos, vías aéreas, espectaculares luminosos, estadios colosales y zigzagueantes edificios como pirámides. Pero la ciudad de Lang no era pura belleza, acogía dentro de sus vísceras a otra: la de los obreros, una de grandes multifamiliares en serie, donde el ciudadano común después de trabajar gran parte del día descendía, dejando la gran metrópolis y sus lujos para los “hijos de los elegidos”. La trama de la película nos muestra que detrás de tanto lujo se esconde una realidad de represión y diferencia de clases, que será el conflicto principal en una historia de amor en un entorno de discusión política y social, donde de manera explícita se impone el sentido de la máquina ante los ideales espirituales, lo que es representado con el corrupto remplazo de una líder social por un androide de la misma apariencia y que actúa en beneficio de la clase dominante. Es en tal discurso donde el gobierno, la industria y la máquina que conforman la ciudad pasan a ser el némesis de un pueblo; una compleja metatextualidad similar a la de las pasadas distopías literarias y también a la de las venideras en el cine.

La cinta “1984” (1956) de Michael Anderson es la adaptación del texto de George Orwell donde la sociedad debía su opresión a un régimen totalitario. Aquí, el gobierno es el principal foco de atención, la idea de tecnología e industria pasa a ser un mero recurso de la trama y no parece representar mayor profundidad. La ciudad plasmada en la cinta lo demuestra, es una Inglaterra retrógrada de calles polvorientas y edificios en ruinas, lo importante aquí es la crudeza de lo miserable. La urbe no se trata de un ente que ha cobrado vida propia y que en sus rascacielos aparenta majestuosidad. La ciudad de Orwell y de Michael Anderson tendrá una idea bélica de distopía, una que a diferencia de la de Fritz Lang había contemplado la Segunda Guerra Mundial, los paisajes de Europa del Este destruidos y el poder del exterminio nazi.

La ciudad de la distopía se había transformado en añicos. Hablar de los acontecimientos futuros no sería igual antes o después de tal o cual guerra, ya no serían lo mismo el antes o después de la bomba nuclear. Así como Aldous Huxley en su novela *Un mundo feliz* (1932) hablaba de un tiempo a partir de Ford,³ las nuevas distopías se establecían a partir de las guerras mundiales y sus armas monumentalmente destructivas. En “el peor de los casos” una ciudad en el futuro no llegaría

³ Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, México, D.F., Ediciones Gandhi, 2012, p. 9.



ni al nivel de la vanguardia tecnológica de la Metrópolis, sería en su lugar un peligroso campo de batalla, o en el peor de los casos sería casi inexistente e inhabitable en la intemperie, como en el cortometraje “La jetée” (1962) de Chris Marker. La ciudad subterránea como atributo distópico aparecerá de nuevo en esta historia, donde no sólo habita una clase social, sino sólo los sobrevivientes.

En “Lo que vendrá” (1936) de William Cameron Menzies, el guión de H.G. Wells argumentaba la idea de un mundo envuelto en la guerra originada en una navidad, pero incluiría otro factor importante: el epidemiológico. La aparición de una peste también se postulaba como posible extintor de la gran tasa de la población humana, la distopía perdía su tratamiento a cientos de años en el futuro, la arquitectura, las calles y los autos de un mundo decadente serían los mismos que en la actualidad, si la humanidad había estado cerca de su fin, éste era ahora.

La ciudad como nación

A mediados del siglo XX, el mercado del cine llevaba tiempo concentrado en Norte América y con ello los discursos cambiaban. Las cintas: “El último hombre sobre la Tierra” (1964) de Ubaldo Ragona y “El último hombre vivo” (1971) de Boris Sagal, se basan en la novela *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, donde la premisa es que nuestro mundo ha sido azotado por una bacteria que en poco tiempo ha dejado un solo hombre sano sobre la Tierra. Su ubicación temporal y fin de la sociedad es la “actualidad”, el fin del desarrollo es inminente. Como resultado encontramos, en ambas cintas, una ciudad acorde con la estética de los años en que se realizaron (entre las décadas de los años 60 y 70). Además, la corta distancia entre ambas hipertextualidades las encierra dentro de un estilo muy similar que se reconoce de mejor manera en la segunda, ubicada en Los Ángeles. Ahí, accidentalmente la ciudad de Metrópolis ha logrado en varios atributos hacerse realidad casi 50 años después, y no es de sorprender, ya que el mismo Fritz Lang antes de la filmación había tenido contacto con la cada vez más erguida Nueva York⁴ y su apenas apropiado estilo *art déco*,⁵ que se desarrollaría y se esparciría a más de una ciudad americana, luciendo principalmente rascacielos con diseños geométricos, florales y llenos de color, adornados con espigas, arcos, rayos de sol, muchachas, etcétera. Elementos abandonados en las películas y, por ello, catastróficos para el espectador estadounidense.

Ésta era la ciudad distópica por excelencia a mediados de siglo, pero de nuevo no representaba la amenaza y ni siquiera acuñaba un concepto bélico, la presunción americana imprimía su urbe como utópica y sólo podría ser dañada por factores externos que desintegraran tal ejemplo de “libertad”. La prueba se encontrará en la trama de “El último hombre vivo”, que apunta como culpable de un ataque bacteriológico a la Unión Soviética y a la China comunista. Un argumento moral y de fuerte carga política aparecía de nuevo en la distopía, pero se hacía explícito en sus señalamientos y su descarado autoreconocimiento como la nación ideal por medio de sus más representativas ciudades.

Los rascacielos, el ruido urbano y las luces de los espectaculares llevaban en lo popular años desligados como un ícono del ensayo de Fritz Lang, ahora se habían transformado en el ícono de una nación. Un cambio que probablemente conservaba una hipertextualidad con el trasfondo planteado por el director alemán, que más adelante sería denunciada.

⁴ Carmen Milagros González Chávez, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, México, Universidad de La Laguna, p. 43. Recuperado de: <http://bit.ly/1zWX7SK>.

⁵ Ian Chilver, *Diccionario del arte del siglo XX*, España, Oxford University Press, 2004, p. 44.



*De allá
Daniela
Jiménez*



La CIUDAD ajena

La cinta “El planeta de los simios” (1968) había llegado antes que “El último hombre vivo”, pero ya había llevado al límite de lo absurdo la idea distópica de la “gloriosa” América devastada, todo resumido en una secuencia final donde el personaje descubre que el lugar que ha sido destruido y conquistado por hombres mono es su propio planeta; peor aún, su propia nación, que tan sólo conserva a su icónica Estatua de la Libertad. Como consecuencia de tal manejo dramático de la distopía, la ciudad moderna es sepultada por otra al más puro estilo de “Los Picapiedras”. Tiene cuevas y casas de rocas que son conectadas con puentes entre una y otra, no hay construcciones de más de un piso y mucho menos rascacielos, es una tosca metatextualidad con el futuro de “La máquina del tiempo” de H.G. Wells, donde habitan los Morlocs, seres de forma salvaje y con pocas edificaciones.

La ciudad termina siendo retrógrada como en las distopías de guerra, se ha regresado a una época de piedra. Las calles y casas son tan inútiles como las ruinas de la Inglaterra de “1984”, y ello nos llevará a una ciudad que actúa sólo como recurso de una historia de guerra y conquista que ni siquiera es clara o estable en su discurso político, dejando la ciudad sin atributos de los cuales apropiarse.

El contexto político de “El planeta de los simios”, “El último hombre sobre la Tierra” y “El último hombre” sería el principal motor de las cintas distópicas estadounidenses de las décadas de los años 60 y 70. Estados Unidos y la Unión Soviética se confrontan en la Guerra Fría y convenía ganar partidarios, una metatextualidad que transforma al género en panfletario, de un único interés mutilado de la autocrítica.

Las tramas habían perdido tanto en contenido como imagen, su único motor era el miedo y entre más ajustado a la realidad actual, más afin estaba de los propósitos de fondo, se perdía interés por el símbolo que la metrópolis proporciona. Ni las más plausibles realizaciones que nadaban a contracorriente del idealismo común lograban profundizar al nivel de las primeras distopías y se encerraban en ciertas situaciones como en la parodia “¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú” (1964) o en los ensayos sobre lo meramente social como “Naranja mecánica” (1971). Ambos con posturas dentro del género, distintas a lo demás del mercado, pero aun así, cintas desligadas de un tratamiento que tocará concretamente los demás detonadores de tal decadencia en su mundo. Era hasta cierto grado parte de otro de los problemas que mermaban la distopía cinematográfica que, a pesar de sus posibilidades, seguía rezagada al imaginario literario. La idea hollywoodense del género había caído en un tratamiento supra burgués que se encerraba en la preocupación de conflictos en torno a la clase media alta y a sus ideas religiosas o moralinas de familia, libertad y bienestar. La máquina urbana e industrial le era ajena como causa o problema.

La CIUDAD como CONJUNTO DE METÁFORAS

En “THX 1138” (1971), George Lucas incursionaría en la distopía futurista las metatextualidades que tenía con el sistema de “1984”, y la ciudad subterránea para los obreros de “Metrópolis” son innegables. Gráficamente no aportaba mucho y la ciudad, más que novedosa, era un interior de un edificio con habitaciones minimalistas y tecnología de aeropuerto. Pero el regreso a los clásicos y su alusión estaba ahí y probablemente la apertura a la autocrítica.



En la cinta “Cuando el destino nos alcance” (1973) de Richard Fleischer, la ciudad cobraba vida como ente y protagonista a partir del que probablemente su principal ingeniero sea el sistema. La urbe de la aristocracia mantenía una metatextualidad con otras cintas por su aspecto de arquitectura *art déco* y moderna deteriorada en su fachada. Los barrios bajos ahora conforman la mayor parte de la ciudad, y en ellos se encuentran los resultados de la masificación, que le proporciona un barroquismo en elementos industriales y de desechos. El futuro ha adquirido nuevos elementos en su paisaje; los grandes montones de desechos se ponen a la par de los edificios y crean sus propias calles con armonía entre la desgastada pintura en ladrillo, la arquitectura *gótica americana* de los pobres (un gran Brooklyn), las cromadas tuberías y las pipas o chimeneas de las fábricas. Es una Nueva York acelerada, de grandes calles donde ya no hay lugar para tan exacerbada tasa poblacional y los resultados de una producción en serie asfixiante. La ciudad ya no conserva ni los privados edenes de Metrópolis, es el único territorio, sus grandes edificios estancados en los estilos de una época, con ligeras variables en lo electrónico, han sustituido los campos, árboles y lagos. El humano y su industrialización han acabado con lo animal y vegetal, las grises calles sobrepobladas serán sanguinarias, y en su centro una edificación híbrida entre estadio y hospital será una boca de *tortuga aligátor* que seduce a los ciudadanos con una “feliz” muerte, mostrándole imágenes de lo que fue el mundo y su naturaleza, para después del atardecer dormirlos, procesarlos y convertirlos en el *Soylent Green*, la galleta que venderá como alimento a la población de bajos recursos.

El poder simbólico de la ciudad de “Cuando el destino nos alcance” es poco explorado en lo visual, pero gana en lo metafórico por su evocado consumo de la tierra fértil y su trato de carne de cañón a la gente. Con pequeños atisbos coloca a los protagonistas en la decadencia de todo un mundo, nos da una idea de la diferencia de clases o nos señala para qué bando sirven los aparatos industriales y de opresión, atributos que rebasan la trama y las metatextualidades de moral conservadora como su locación y el mismo actor Charlton Heston,⁶ en el papel del protagonista, también intérprete, e hipertextualidad de las cintas “El planeta de los simios” y “El último hombre vivo”. Conceptualmente la ciudad distópica reaparecía, y el siguiente paso era dotarlo de una estética nueva dentro de un argumento novedoso en celuloide.

La CIUDAD COMO SÍMBOLO Y METÁFORA

En medio de la noche una crepuscular aura artificial ilumina alargados rascacielos, piramidales estructuras, torres industriales que escupen fuego y calles sobrepobladas, encima de las cuales cortan el cielo cruces aéreos de automóviles, diminutos ante los parpadeantes espectaculares en vídeo. Son unos decadentes Los Ángeles en el año 2019. La contaminación mercantil atiborra la imagen, la hace sucia entre la basura, la lluvia gris y el exceso de gente. Son los colores, los sonidos y la tomas cerradas a la “Metrópolis” de Fritz Lang desde una nueva perspectiva, la de Ridley Scott en “Blade Runner” (1983).

Los atributos arquitectónicos son de una hipertextualidad clara entre ambas obras, las grandes construcciones piramidales como sustituto de las montañas des-

⁶ José María Marco, *La nueva revolución americana: El movimiento liberal conservador en Estados*, Editorial Biblioteca Online, 2012.





aparecidas y la torre central como la de Babel,⁷ denunciando las condicionantes de la ciudad, tal vez sean los mejores ejemplos. Pero eso sólo en un primer vistazo. La trama escrita por Von Harbou en, “Metrópolis”, nos hablaba de máquinas con apariencia humanoide que eran utilizadas para el control del trabajador mediante el engaño. “Blade Runner”, basada en el libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick, nos introduce en un mundo donde pareciera que ese mismo control y desarrollo robótico ha llegado a su cúspide y ya no es uno, sino decenas de robots llamados *replicantes*, los que ahora se han unido a las filas de los oprimidos para ser explotados. Su desventaja ante los demás es su supuesta falta de emociones. La tecnología será una condicionante importante de las dos cintas, que la toman como vehículo de un análisis que va desde la naturaleza humana hasta su sistematización y, por ende, su deshumanización.

“Los Ángeles de Blade Runner” hacen con el detalle de sus elementos una dramática muestra de decadencia. El lujo de la Metrópolis no existe, ése ha migrado a otros planetas y ha dejado la tierra como la ciudad subterránea de las demás distopías, un ghetto ahogado por el consumo al igual que en “Cuando el destino nos alcance”; como muestra de sus calles apretadas por comerciantes y cientos de personas marchando como hormigas de su trabajo al hogar, tratando de sobrevivir. Una exacerbada globalización de aquel mundo engaña al espectador con la imagen oriental de sus anuncios y negocios, he aquí parte de la paratextualidad de la ciudad en la distopía americana. El acuse de lo extranjero que las adaptaciones de “Soy leyenda” y “El planeta de los simios” mostraban, pero a diferencia de éstas, la trama rescata el que los victimarios van más allá de razas o nacionalidades, la única víctima será, hasta cierto grado, la población de *replicantes*, que tienen como primer verdugo al protagonista, un antihéroe, estoico resultado de una sociedad en declive.

La ciudad actuará como el imponente ícono de todo un sistema corrupto, destruido, de falsos y mortíferos atractivos. Es la principal máquina creada por el hombre, una que se le

Sin título
VÍCTOR GÓNGORA CERVANTES

⁷ Carmen Milagros González Chávez, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, Universidad de La Laguna, p. 46. Recuperado de: <http://bit.ly/1BBEMOU>.



ha salido de su control y ahora busca destruirla, pero es demasiado tarde, descubrirá que no sólo él y su entorno se ha convertido en lo mismo, sino que él siempre ha sido peor. El protagonista actuará a fin de esto y a diferencia de la metrópolis como ícono de su decadente mundo, a él le corresponderá explorar el lado humano de la distopía.

Pero en la cinta de Ridley Scott podemos encontrar aún más atributos, como sus incendiarias torres, que nos invitan a entrar a un infierno desde la primera escena. Sus autos voladores que nos dirigen dentro de ese paisaje donde han sustituido los viejos aeroplanos de la Metrópolis. Su época es después de la bomba atómica, después de la Guerra Fría y la de Vietnam, los avances y diseños que muestra rebasan desde lo egipcio, lo griego, lo gótico americano, el *art déco* y la arquitectura moderna, entre otras, atreviéndose a crear y asimilar más a su conjunto fantástico y abandonado. La destrucción del entorno vivo y su sustitución por máquinas, hizo a la ciudad autónoma y líder de tal decadencia, es una madre pariendo un nuevo futuro distópico indeseable para el humano y su entorno, pero utópico para la máquina y la industria.

CONCLUSIÓN

El recorrido cronológico a partir de la primera aparición formal de la distopía en el cine desprende una serie de atributos de la ciudad que le concierne, pero en momentos éstos se detienen y es atractivo encontrar mediante tal recorrido histórico que en cierto momento no sólo no fue afín al discurso la ciudad en la distopía, sino que simplemente fue un elemento que quedaba fuera de los puntos a tratar por lo complicado que resultaba a los intereses de sus exponentes.

La película “Metrópolis” parecía más adelantada a su tiempo de lo que se creía, y es que en imágenes conecta golpes a la médula industrial, de clases o consumo que representa la misma metrópolis o ciudad. La obra de Lang no estaba hecha como un juego de ciencia ficción que nos hablara de un futuro como adivino de feria; su trabajo es un ensayo serio sobre las tendencias que emergían, una crítica bien plantada tan sólo en lo visual donde el primer plano de la ciudad, el cambio de turno de los trabajadores y la máquina como falsa profeta vencen toda idea alterna en la trama. Las imágenes se vuelven tan poderosas que son difíciles de usar, y las cintas de mediados del siglo XX lo sabían y no sólo huían a tratar tales ideas de vaticinadas, sino el mismo uso de la imagen del futuro y su sociedad descubriendo el precio de sus actos. La cinta de Ridley Scott no temería a esta imagen y crecería de manera alterna a la trama como estaba predicho, pero ahora estaba dotada de la frescura que décadas le impregnarían y muchos de sus atributos como ya toda una realidad, también crecerían por su lado, junto con una trama que permitía un abierto análisis del ser humano y su espiritualidad, tal vez lo que a la primera metrópolis se le negó por una posible censura.

La apropiación de elementos de manera cínica o reservada entre una obra u otra son el mejor hilo conductor que se puede encontrar en la conciencia colectiva del cine y su desarrollo e historia. Una idea hasta cierto grado original se hace presente y experimenta con el tiempo distintos cambios, hasta convertirse en un símbolo enriquecido de ideas inferiores o aún mejores, pero sólo podrá resultar algo original, una evolución del ícono.



FUENTES CONSULTADAS

- Buey, F.F. *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona, España, Editorial El viejo topo, 2007.
- Chilver, Ian, *Diccionario del arte del siglo XX*, España, Editorial Oxford University Press, 2004.
- Gestión Información, 2012, Recuperado el 11 de diciembre de 2013 de: <http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76360/arquitectura.html>.
- González Chávez, Carmen Milagros, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, Universidad de La Laguna. Recuperado de: <http://bit.ly/1BBeMOU>.
- Lang, F. (Dir.), *Metrópolis*, 1927.
- Marco, José María, *La nueva revolución americana: El movimiento liberal conservador en Estados*, Editorial Biblioteca Online, 2012.
- Oxford University Press, *Oxford English Dictionary*. Recuperado el 9 de diciembre de 2013 de: <http://www.oed.com/>.
- Wells, H., *La máquina del tiempo*, Madrid, España, Clásicos de aventuras, 2004.

UTOPIA ANATÓMICA
CONSEJO EDITORIAL





