

Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI: *Black Mirror*, un espejo oscuro de nuestro aquí y ahora

Valeria Engert, Eugenia Marra y María Luz Revelli

grfunrc@gmail.com

Universidad Nacional de Río Cuarto
Córdoba, Argentina

RESUMEN

Las obras distópicas forman una larga tradición de continuidades, con sus oscuros universos que escenifican futuros de pesadilla en los que protagonistas infelices se ven atrapados en sistemas de poder extremadamente agobiantes. Dichos universos ficcionales se erigen como espacios fundamentales de exploración profunda de los grandes cambios sociales y políticos del devenir del hombre. Desde la transformación industrial y el impacto del mundo fabril a los grandes cambios tecnológicos del siglo XXI, cada época ha soñado sus propios mundos utópicos y distópicos. Con el cambio de milenio, la revolución 2.0 ha marcado una nueva era que impacta en la manera de vernos, ver al otro y ver el mundo. La serie británica *Black Mirror* problematiza las nuevas subjetividades, exteriorizadas, influenciadas por el uso de dispositivos digitales (Sibilia 1999, 2008, 2012) y hace de la reflexión en torno a la cuestión hombre-tecnología un oscuro espejo donde mirarnos, en nuestro aquí y ahora.

Palabras clave: distopía- nuevas subjetividades del siglo XXI- *Black Mirror*

ABSTRACT

Dystopian works have a long-standing tradition in our culture. Their gloomy universes are persistent scenarios for the nightmarish stories they tell, where unhappy protagonists are caught in extremely suffocating power systems. Such fictional worlds stand as fundamental domains to explore the greatest social and political changes experienced by men. Starting with the industrial transformation and its impact on the factory system, going through the major technological changes of the XXI century, every historical period has dreamt its own utopian and dystopian dreams. At the turn of the millennium, Revolution 2.0 has marked a new era, having a direct impact on the way we see ourselves, other people and the world. The British series *Black Mirror* problematizes the new exteriorized subjectivities of human beings, which are influenced by the use of digital devices (Sibilia 1999, 2008, 2012), and turns the reflection of the relationship human-technology into a dark mirror where the world around us reflects; in this time and place.

Keywords: dystopia- new subjectivities of the XXI century- *Black Mirror*



Valeria Engert y otros “Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI...”

Las obras distópicas, con sus oscuros universos que escenifican futuros de pesadilla en los que protagonistas infelices se ven atrapados en sistemas de poder extremadamente agobiantes, han despertado a lo largo de los años una extraña fascinación. Dichos universos ficcionales se han convertido, paradójicamente, en espacios fundamentales de exploración profunda de los grandes cambios sociales y políticos que nos atraviesan. Desde la transformación industrial y el impacto del mundo fabril a los grandes cambios tecnológicos del siglo XXI, la tensión ficción-realidad ha generado algunas de las novelas distópicas más emblemáticas, entre ellas *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell (1949). La ficción toma de la realidad rasgos, gestos y, a partir de su hiperbolización, trama tejidos que distan y se acercan a lo que llamamos “lo real”. En el siglo XXI, las distopías han encontrado un renovado ímpetu en la proliferación en código audiovisual de mundos apocalípticos y de pesadillas, que invaden las pantallas de nuestros dispositivos desde adaptaciones cinematográficas de obras literarias como *Children of Men* (P. D. James, 1992) y *Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008), hasta series escritas exclusivamente para la pantalla como *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011, 2013, 2016, 2017 y 2019).

Black Mirror, serie británica creada por Charlie Brooker y dirigida por casi tantos directores como episodios, marcó un antes y después en las distopías audiovisuales del nuevo milenio. Debutó en la pantalla chica en 2011 y se mantiene vigente hasta la fecha con cinco temporadas (la quinta estrenada en junio 2019), un especial de navidad y una película interactiva para televisión. ¿Cuál ha sido su atractivo? Posiblemente, tiene que ver con que, a diferencia de las distopías del pasado, los escenarios que se nos presentan son realidades otras, pero altamente posibles; ficciones especulativas que reflexionan sobre el aquí y el ahora de manera abrumadora.

Pensar el género distópico nos lleva a remontarnos a un texto base singular, *Utopía*, obra escrita en latín por la figura emblemática de la corte de Enrique VIII, Tomás Moro, en 1516. Moro, quien se desempeñaba como lord canciller, fue no solo consejero, sino también, confidente y amigo del monarca hasta que la fricción causara su enemistad y muerte. En medio de la ferviente revolución luterana, el rey Tudor forzó a sus súbditos a elegir lealtad al papa o lealtad al rey tras romper lazos con Roma ante la negativa del poder papal de declarar la nulidad matrimonial de Enrique con Catalina de Aragón. Este agitado contexto de producción de *Utopía* es absolutamente relevante a la emergencia de la tradición utópica-distópica. Como sostiene el filósofo Frederic Jameson en *Arqueologías del futuro* (2005) *Utopía* de Moro será

el punto de partida cómodo e indispensable: [...] el texto inaugural [...] casi exactamente contemporáneo a la mayoría de las innovaciones que parecen haber definido la modernidad (la conquista del Nuevo Mundo, Maquiavelo y la política moderna, Ariosto y la literatura moderna, Lutero y la conciencia moderna, la imprenta y la esfera pública moderna) (15-16).

La isla lejana en *Utopía* es una localización peculiar que exhibe vínculos importantes con la circulación de textos, como los diarios de Indias o diarios de exploración y viajes que acompañaron la expansión ultramarina de los imperios. Podemos pensar los escritos del padre Bartolomé de las Casas, los ensayos de Montaigne, “Sobre los caníbales”, y hasta en el bardo de Avon de William Shakespeare, quien tematizó el espacio de la isla singular en su tragicomedia o romance *La Tempestad* (1611). Volviendo

a la isla de Moro, su nombre y título de la obra, atrapa un juego de ambigüedad interesante. La palabra utopía deriva del griego “topos”, 'lugar'. Sin embargo, el prefijo “u” podría ser vinculado con el elemento “eu”, 'el buen lugar', o con el componente “ou”, 'el no lugar'. ¿Era el objetivo de Moro presentar un ideal o un ideal que no puede alcanzarse? Ya sea que se trate de un lugar que no existe, o un lugar potencialmente alcanzable, el lugar se presenta como un espacio singular. Como sostiene Gregory Claeys en *Utopian Literature*, “Moro creó una tensión que ha persistido en el tiempo y sentado las bases para la dualidad perenne de significado de utopía como el lugar que es simultáneamente el no lugar (utopía) y el buen lugar (eutopía)” (5)¹.

El espacio en la obra de Moro se constituye en marco recurrente a toda una tradición literaria, situando la trama en un lugar lejano y desconocido al que llega fortuitamente un héroe-explorador. Desde la mirada del recién llegado, la isla ofrece divergencias significativas en relación con el contexto del cual el héroe proviene. En el caso de la isla Utopía de Moro se observan contrastes claves desde donde pueden leerse las características que definían la Inglaterra del siglo XVI: la propiedad privada en tensión con la posibilidad de existencia de bienes comunes, el sistema monárquico de gobierno en tensión con la posibilidad de la elección a través del voto, la intolerancia religiosa en tensión con la posibilidad de libertad religiosa. Dichos contrastes marcaban de manera enfática los rasgos de una sociedad ideal de la que la Inglaterra de la época distaba ampliamente. En realidad, más que una isla extraña podemos leer en el gesto de Moro la intención de la duplicación de un mismo espacio, como sostiene Jameson,

las 54 ciudades de Utopía reproducen los 54 barrios de Londres, de modo que la imaginaria isla de Moro no es más que una duplicación literal del reino de hecho existente de Enrique VIII. La supuesta visión utópica es poco más, en consecuencia, que un comentario punto por punto de los asuntos ingleses, y de la situación inglesa. (2005, 51)

En el siglo XVIII, el tropo de la isla se mantiene constante y emerge de manera explícita en *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, quien construye en clave autobiográfica la historia del protagonista homónimo. Crusoe, navegante inglés, naufraga en una isla desierta de la que cree es el único habitante hasta que descubre la presencia de caníbales. La templanza le permite adaptarse a sus condiciones de vida y organizarse para enfrentar la adversidad. Siguiendo un patrón cuasi bíblico, el personaje transita la dificultad elevándose ante los obstáculos. Así como en textos anteriores, las condiciones político-culturales emergen visiblemente como ejes en la trama: la supervivencia y la lucha entre el bien y el mal se centran en la figura de Crusoe, epítome del colonialismo británico. Las aventuras y la exploración serán parodiadas en *Gulliver's Travels* (1726) desde la pluma satírica de Jonathan Swift, quien otorgará un nuevo rumbo o dirección al viaje exploratorio. Usando los recursos de la narrativa de viaje propone mundos nuevos que pueden ser aún peores que los conocidos. La tensión utópica-distópica es metaforizada en el devenir trágico del protagonista que ya no podrá cohabitar espacios con seres humanos, sino que optará por la compañía de caballos en el establo.

La marca de oscuridad y pesimismo en la transición de la utopía y la literatura de viaje a la ficción distópica del siglo XIX y primera mitad del siglo XX puede relacionarse

¹ El escrito original: “More created a tension that has persisted over time and has been the basis for the perennial duality of meaning of utopia as the place that is simultaneously a non-place (utopia) and a good place (eutopia)”.

Valeria Engert y otros “Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI...”

con rupturas y procesos de cambio histórico de trascendencia como los proyectos revolucionarios en Francia y la restauración, los cambios socioeconómicos acarreados por la revolución industrial, la primera guerra mundial y la revolución bolchevique. La vieja idea de progreso -como meta a la que la humanidad se dirigía inexorablemente- quedó reconfigurada en una postura mucho menos optimista con énfasis en las injusticias sociales, la lucha de clases y el imperialismo. Entre los rasgos recurrentes a la tradición distópica, podemos resaltar la construcción temporal en un futuro distante y de pesadilla, el protagonista en tensión con el sistema, la temática del control del individuo por un estado totalitario, los mecanismos de control como la biología, la genética, la tecnología, el terror, la reescritura de la historia, la psicología, entre otros. Desde anclajes temporoespaciales distintos, la tradición distópica se ha vinculado siempre con una intención de crítica social desde la hiperbolización de la situación presente.

¿Qué ha sido del impulso distópico en el siglo XXI? Como hemos visto, los temas y diagnósticos de la literatura utópica-distópica no son caprichos individuales. La representatividad de posibles escenarios está anclada en momentos sociohistóricos de complejidad. El relato utópico-distópico intentará dar cuenta de ciertos modos de ver en torno a un tema específico. Como sostiene Jameson, el foco histórico nos permite teorizar

sobre las condiciones de posibilidad de estas fantasías peculiares. Las utopías parecen subproductos de la modernidad occidental, que ni siquiera emergen en todas las fases de ésta. Necesitamos hacernos una idea de las situaciones y circunstancias específicas bajo las cuales su composición es posible, situaciones que fomentan esta vocación o este talento peculiares al mismo tiempo que ofrecen materiales adecuados para su ejercicio (2005, 26).

Pareciera que ya no es necesario el viaje a las tierras lejanas y desconocidas, o las locaciones apocalípticas. Los paisajes distópicos pueden lucir bastante más parecidos a los que conocemos.

En el nuevo milenio, la vigencia de la distopía se ha renovado no solo desde la literatura, sino también, desde el cine y series. Así como las tendencias distópicas han acompañado las transformaciones socioculturales desde su emergencia, podemos leer un renovado interés por la distopía en el siglo XXI que pone el foco ya no en sociedades disciplinarias bajo totalitarismos estatales o manipulaciones genéticas, sino en las nuevas sociedades de control regidas por la tecnología digital. El pensador francés Michel Foucault rastreó los cambios entre las sociedades de soberanía y las sociedades disciplinarias de la modernidad. A finales del siglo XX, Gilles Deleuze acuñó una nueva expresión para dar continuidad a los postulados foucaultianos, las “sociedades de control”:

En las sociedades de control, lo esencial no es ya una firma ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña, mientras que las sociedades disciplinarias son reglamentadas por consignas (tanto desde el punto de vista de la integración como desde la resistencia). El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en “dividuos”, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos. Tal vez sea el dinero lo que mejor expresa la diferencia entre las dos sociedades, puesto que la disciplina siempre se remitió a monedas moldeadas que encerraban oro como número patrón, mientras que el control refiere a intercambios

flotantes, modulaciones que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra (2-3).

En *El hombre postorgánico* (1999), la investigadora en comunicación, cultura y medios Paula Sibilía, historiza la configuración de los cuerpos y subjetividades desde el Renacimiento hasta el siglo XX, una configuración marcada por la lógica capitalista del mundo occidental. En el nuevo milenio, en la actual sociedad de la información “la fusión hombre y técnica parece profundizarse y se torna más crucial y problemática [...] el cuerpo humano en su anticuada configuración biológica se estaría volviendo obsoleto” (11). El hombre postorgánico vendría a servir precisamente como modelo de una nueva era comandada por la evolución posthumana en complejos procesos de hibridación orgánico-tecnológica. La información puede hoy prescindir de su antiguo soporte, el cuerpo humano, para circular por otros canales sin perder su forma o sentido, abriendo el interrogante sobre la naturaleza, la esencia y la inquietante cuestión de definir qué es hoy el hombre. Los cuerpos disciplinados, dóciles y útiles que poblaron la sociedad industrial no son relevantes en la actualidad, ya que prima el procesamiento de datos, la circulación aparentemente irrestricta de la información. Hay una transición de la lógica analógica a nuevos formatos digitales que parecen postular que todo es reducible y traducible al código binario, incluso el propio cuerpo. La revolución de la web 2.0, expresión acuñada en 2004, inauguró un nuevo modo de relación hombre-tecnología a partir del desarrollo *online*. Las nuevas posibilidades tecnológicas desarrollaron nuevas formas de ser y estar con el otro. En *La intimidad como espectáculo* (2008), Sibilía define la subjetividad no como algo inmaterial o intangible, sino, en realidad, la subjetividad como “necesariamente *embodied*, encarnada en un cuerpo; también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva” (20). Y agrega

es innegable que nuestra experiencia también está modulada por la interacción con los otros y con el mundo. Por eso resulta fundamental la influencia de la cultura sobre lo que se es. Y cuando ocurren cambios en esas posibilidades de interacción y en esas presiones culturales, el campo de la experiencia subjetiva también se altera en un juego por demás complejo, múltiple y abierto (*ibidem*).

En los nuevos canales de información circulan nuestras múltiples identidades, datos de todo tipo sobre nuestro estilo de vida, desde códigos de acceso a nuestro estado bancario hasta algoritmos que seleccionarán nuestra música preferida.

El nuevo siglo también afectó las lógicas de entretenimiento, esparcimiento y uso del tiempo libre. Ya no es el cine la única opción para la imagen en movimiento. Ni siquiera lo es la televisión por cable o el uso de discos DVD. En gran parte estas son lógicas del pasado. Hoy, los contenidos son accesibles desde la comodidad del hogar, a la distancia de un *click*, para ser visualizados, pausados, evaluados, elegidos y reelegidos tantas veces como el consumidor desee. Son responsables de esto las plataformas de *streaming*, como Amazon Prime Video, HBO, Movistar, Netflix, entre otras; compañías que han sido desarrolladas o bien han mutado a partir de los cambios producidos en la era de la información. Ejemplo de esto es la plataforma Netflix. En sus inicios, la empresa de origen estadounidense enviaba a sus suscriptores DVD de una amplia colección por correo postal, pero las posibilidades del *streaming* y la velocidad de las conexiones a internet banda ancha cambiaron su dinámica. En el siglo XXI Netflix comenzó a ofrecer distribución digital de contenido multimedia por *streaming*, es decir, la posibilidad de transmisión y consumo de material sin la necesidad de previa descarga. La televisión

Valeria Engert y otros “Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI...”

análoga por señal de cable mutó para hacer del aparato una pantalla que a través de la conexión a internet abre todo un abanico de posibilidades de visualización *on demand*, ajustada a los intereses y tiempos del espectador.

Un rectángulo oscuro, cristalizado, unos segundos de espera, un sonido de quiebre que anticipa el espejo roto. *Black Mirror*, la serie creada por el británico Charlie Brooker, y disponible en Netflix, estrenó el pasado 5 de junio de 2019 su quinta temporada en la plataforma de *streaming*. Como en las entregas previas, ofrece historias únicas e independientes en cada episodio, que pueden apreciarse en cualquier orden. Si bien no hay continuidad diegética entre episodios, entre estos se teje una densa red de asociaciones desde ejes temáticos recurrentes: la comunicación, la tecnología, el poder, la naturaleza humana y las relaciones interpersonales. El rasgo más interesante del impulso distópico en *Black Mirror* es que se aleja de la lógica orwelliana para explorar mundos otros que no parecen tan distantes de los que habitamos en nuestra contemporaneidad y que se construyen desde el efecto de la desfamiliarización, pero solo al hiperbolizar un elemento reconocible que significativamente se vincula con las nuevas subjetividades extradirigidas o extereorizadas. Proponemos un recorrido por las cinco temporadas que componen la serie para dar cuenta de dichas recurrencias y preocupaciones.

Desde la primera temporada, las historias, los paisajes y personajes exhiben una continuidad de preocupaciones casi obsesivas: el impacto de las tecnologías post revolución 2.0 en la construcción de nuevas subjetividades. En *15 million merits* (diciembre 2011), el segundo episodio de la primera temporada, quizás, es donde más notoriamente se vislumbran los ecos orwellianos. Las telepantallas se han convertido en las paredes de los habitáculos donde los sujetos viven. Sin embargo, no solo son emisoras y transmisoras de información, también son táctiles y responden al movimiento, como gestos marcados en el aire con la mano. La tecnología no ha hecho sujetos más libres, sino sujetos de un mundo sofocante, donde todo es observado mediante cámaras. El personaje principal, Bing Madsen (Daniel Kaluuya), tiene un avatar virtual que es tan o más importante que él mismo. Sus días transcurren monótonamente, pedaleando incesablemente con el objetivo de obtener créditos virtuales que le permitan obtener ciertos beneficios y “libertades”. La posibilidad de un camino distinto, más feliz, llega con Abi Carner (Jessica Brown Findlay). De hecho, el primer encuentro entre Bing y Abi nos deja ver la llamativa ausencia de relaciones de amistad y amorosas en un mundo frío e impersonal, otro elemento característico de los escenarios distópicos. La simpatía de Bing hacia la chica parece ser recíproca, y es la atracción que el protagonista siente hacia ella lo que lo convence de apostar todos sus créditos hacia la realización del sueño de Abi, cuyo talento para el canto le permitiría ganar el concurso mediático, *Hot Shot*. Pero esos sueños se evaporarán rápidamente apenas el sistema, personificado en los integrantes del jurado de *Hot Shot*, los penalice por salirse del molde, “prostituyendo” la dulce inocencia de Carner y vendiendo como mercancía la audacia de Madsen. Ambos personajes se vuelven, hacia el final de la historia, imágenes para consumir por sus ex compañeros de pedaleo, que se pasan las horas sentados en sus bicicletas fijas, juntando créditos frente a las pantallas, que paradójicamente ahora muestran imágenes estereotipadas de Abi y Bing manejadas por las fuerzas del mercado que no vemos. Final irónico - ¿por qué no trágico?- para personajes que, incómodos con la realidad que vivían, decidieron “rebelarse” e intentar oponerse al sistema.

15 million merits es uno de los pocos episodios en la serie que recrea un universo marcadamente diferente del actual. En esta característica, se distingue del resto de las historias de la serie, las cuales recurren a la estrategia de desfamiliarización de manera menos marcada. Así, en episodios como *Be Right Back* (episodio 1, temporada 2, 2013) y *Arkangel* (episodio 2, temporada 4, 2017) la historia no se presenta, a primera vista, como la recreación de un futuro extraño y lejano, sino que, al contrario, los universos que se abren parecen ser espejos a nuestra cotidianeidad. Sin embargo, luego de apenas algunos minutos, el espectador reconoce huellas de artefactos y situaciones otras que bien podrían responder a una dimensión paralela a nuestro mundo presente, si el alcance de la tecnología o los paradigmas sociales por los que nos regimos lo permitieran.

Be Right Back inicia *in medias res*, con el infortunio de la muerte prematura del joven Ash. La protagonista es Martha, su pareja, a quien se le propone, para llevar adelante su duelo, recurrir a un servicio informático para comunicarse con el avatar virtual de su pareja fallecida. Dado que Ash (Domhall Gleeson) era usuario activo de redes, existe suficiente información para la creación de dicho avatar a partir de la recopilación de la actividad virtual que este tenía en vida. Aunque Martha se niega al principio, calificando de “antinatural” una propuesta de este tipo, a medida que el dolor la invade, cambia de opinión y pronto se vuelve adicta a la aplicación, hasta llegar al extremo de ordenar la creación de un androide de “carne y hueso” para volver a vivir con Ash. *Be right back* nos invita a repensar el significado de la muerte en el siglo XXI. En un mundo donde la identidad se construye no solo desde el cuerpo físico, sino a partir de nuestras identidades virtuales, ¿dónde se establece el límite? Nuestros cuerpos mueren y son enterrados, pero ¿qué pasa con nuestros “restos” virtuales y su potencial para seguir generando información?

El uso de la estrategia de desfamiliarización en este episodio problematiza una situación que no es lejana a las posibilidades presentes. La tecnología está disponible: se recurre a la inteligencia artificial y al uso de formatos de aprendizaje automático (algoritmo que lee y convierte datos en acciones) para concretar la historia de Martha. *Be Right Back* es una ficción especulativa, que hace *zoom* sobre nuestra realidad y logra inquietarnos a partir de una trama hiperbólica, pero absolutamente al alcance de nuestras manos. La desesperación de Martha al perder a Ash, su incapacidad para sobrellevar su muerte y la frustración que le provoca la interacción con la réplica androide de su pareja, habla más del presente que vivimos que de situaciones de ciencia ficción. ¿Cómo definir las relaciones interpersonales desde las nuevas subjetividades? Dada la espectacularización de lo cotidiano, y si la vida se presenta como relato, la exhibición de la intimidad en las redes nos invita a indagar o repensar, siguiendo a Paula Sibilía, la siguiente cuestión: ¿Es válida la noción de vida como solíamos pensarla o debemos pensar mejor en la noción de obra o “vidas y obras”? (2008, 35).

La tensión en torno a lo humano re-emerge en *Arkangel* (segundo episodio de la temporada 4, estrenada en el año 2017) con foco particular en la institución socializadora por excelencia: la familia. El título del episodio hace referencia al sistema “Arkangel”, una clara alusión bíblica, que en este contexto remite a un implante cerebral para niños conectado a una tablet que permite a los progenitores observar el mundo a través de los ojos de sus hijos, literalmente. El prefijo *arc-*, del griego, señala quien dirige, comanda, lidera a los ángeles. La decisión de Marie (Rosemarie DeWitt) de recurrir al sistema Arkangel surge a partir de su temor de perder de vista a Sara, su pequeña hija, a quien se le coloca el implante a temprana edad (4-5 años). El implante permite rastrear la ubicación del niño y ejercer otros tipos de control parental como el bloqueo de imágenes no

Valeria Engert y otros “Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI...”

apropiadas para menores, ya sea por su contenido violento, sexual o potencialmente estresante. La serie muestra la delgada línea que separa el deseo de los padres de proteger a sus niños y el abuso que pueden ejercer sobre ellos, atentando sobre la integridad física y mental de la infancia. El episodio explora nuevamente la relación tecnología-poder, pero, esta vez, en el seno de la familia donde se construyen y transmiten valores esenciales tales como la confianza y el respeto por la intimidad. En *Arkangel* somos testigos del crecimiento de una niña criada bajo la mirada omnipresente de su madre, cuya tarea de protección se ve potenciada hasta convertirse en una especie de panóptico virtual, gracias a la tecnología que la vuelve una mamá “Big Brother”.

Black Mirror problematiza las posibilidades que nos dan los avances tecnológicos en cuanto a las nuevas formas de interacción, la construcción de nuevas subjetividades y el ejercicio del poder. De la socialización en el seno de la familia, Brooker nos remite a la posibilidad de pertenecer a grupos sociales. En este sentido, Paula Sibilía destaca precisamente el impacto de vivir en el siglo XXI bajo la influencia de fenómeno tan inquietante como en su momento lo fue la aparición de la radio y el cine. Hoy vivimos ante “un fenómeno igualmente perturbador: [...] las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación” (2008, 15). En *Nosedive* (primer episodio de la tercera temporada, 2016) nos adentramos en un mundo donde las interacciones humanas están completamente dictadas por las redes sociales. Pertenecer a una sociedad implica ser parte de un sistema de puntos, que opera en un rango del 1 a 5. Todas las personas poseen implantes oculares y teléfonos móviles, a partir de los cuales se rankea cada intercambio social. Es un sistema de vigilancia extrema del cual nadie se puede desconectar, es esta la nueva forma de transitar la vida: los puntos se traducen en posibilidades de acceder a ciertos barrios, comer en determinados restaurantes o hasta conseguir empleo. Es un mundo que se presenta utópico en su aparente paz y armonía, hasta que lo miramos más de cerca. Rápidamente, a medida que la trama avanza con las vivencias de la protagonista, el sueño se vuelve pesadilla. Lacie, protagonista femenina del episodio, no se muestra en primera instancia como un personaje disidente, como lo esperaríamos siguiendo el modelo “smithiano” de Orwell. Por el contrario, su personaje se amolda felizmente a este mundo de créditos, donde ella misma se encuentra bien rankeada (4.2). Es recién cuando aspira a cambiar de “clase”, mientras espera obtener un *ranking* superior a 4.5, cuando su armoniosa relación con el sistema colapsa.

Aunque la sociedad actual difiere del escenario de la sociedad moderna en su apogeo industrial, los mecanismos de control que empuñan las posibilidades del individuo han mutado, pero no desaparecido. Así, como sostiene Sibilía “el consumidor forma parte de distintas muestras, nichos de mercado, segmentos de público, targets y bancos de datos” (1999, 34) que lo aprisionan tanto como los entornos fabriles de antaño. Estas son las nuevas sociedades a las que Gilles Deleuze llama sociedades de control que han instaurado un nuevo orden, un régimen apoyado en las tecnologías electrónicas y digitales. *Smithereens* (segundo episodio de la recién estrenada quinta temporada, 5 junio de 2019) es el episodio que menos se aleja de la realidad contemporánea. No hay extraños nuevos aparatos ni diseños de software que hoy no sean posibles. Por el contrario, el protagonista, Chris (Andrew Scott) conduce un “Hitcher”, una suerte de Uber de este mundo ficcional que utiliza su dispositivo móvil como GPS y a través de una aplicación receta posibles clientes. Los únicos viajes que toma son aquellos que solicitan empleados de *Smithereens*, una red social en pleno apogeo que cuenta con millones de usuarios

alrededor del mundo, tal como podríamos pensar hoy en Instagram o Facebook. Lo que interpela al espectador continuamente en este episodio, no es tanto la hiperbolización de aspectos de nuestro mundo, sino el uso que hacemos de los artefactos que hoy poseemos, sus aplicaciones y el espacio que ellas dejan para conectarnos con el medio sin perdernos en el ciberespacio. A pocos minutos de iniciado el episodio, el conductor de *Hitcher* deviene secuestrador al raptar a un pasante de *Smithereens*. Es en ese momento cuando la huella digital que permitía a la protagonista de *Be right back* recuperar artificialmente a su compañero de ruta, sirve para otra función, la de rastrear la vida de Chris para entender su inesperada conducta delictiva. En el momento en que la gerencia de *Smithereens* contacta a la policía, no es para dar estado de alerta, sino para informar a la fuerza federal sobre el trasfondo de la vida del secuestrador y aportar datos que pudieran servir a la negociación de liberación del rehén. En este mundo codificado en unos y ceros, el control y vigilancia que pueden ejercer las instituciones físicas es trascendido ampliamente por la posibilidad panóptica de vigilancia virtual; constante, sutil, permanente, a la que los propios usuarios entregan datos que jamás han sido, hasta la fecha, solicitados por mecanismos de registro estatal. Las sólidas paredes y barrotes se desdibujan, y jugando a ser Big Brother, se redobra la apuesta: ni siquiera contamos con una imagen antropomorfa de referencia al poder de turno. Lo más visible a nuestro alcance son los íconos de las aparentemente inocentes *apps*. Como apunta Sibilía (1999), estamos recorriendo un trayecto que nos lleva desde la lógica mecánica de la sociedad disciplinaria a la lógica digital abierta, fluida, continua y flexible. El recorrido se presenta como dificultoso ya que “estamos enredados y sobrevivir a la saturación por hiperconexión” (*Redes o paredes*, 201) no es un desafío menor.

Conclusión

En su artículo “Distopía como método o los usos del futuro”, Frederic Jameson hace pública una sospecha -casi afirmación- acerca del rol de las ficciones distópicas del siglo XXI. Desde su postura, las distopías de nuestros días se distinguen notablemente de aquellas que marcaron el siglo XX; cuyas ficciones daban cuenta de un mundo polarizado, bipolar, con dos bloques antagónicos: comunista versus capitalista. El siglo XXI llega precipitadamente, antes que podamos despertarnos de la pesadilla y, sin darnos cuenta, lejos de despabilarnos, comenzamos a vivirla en plena vigilia. Así, en palabras de Jameson, las distopías del nuevo milenio nos llegan en forma de “certezas vividas de una forma diferente y con cierta ambivalencia posmoderna, lo que notablemente irrumpe con las posibilidades de progreso o de soluciones” (2010, 22). La visión de Jameson da cuenta de un mundo globalizado que responde a los mecanismos del mercado más que a los procesos de adoctrinamiento de las sociedades del siglo XX.

La lógica de las redes, la virtualidad, los avances tecnológicos de la revolución 2.0 han modificado completamente las interacciones humanas, potenciándolas y desdibujando sus límites a tal punto que ya no existen marcos regulatorios claros en donde anclar nuestra existencia. ¿Cómo pensar la subjetividad en este nuevo paradigma? Desde la filosofía, Darío Sztajnszrajber nos invita a repensar la esencia misma de lo humano, en un contexto histórico donde la tecnología ha traspasado sus límites. Desde una mirada cerrada de la condición humana, la hipertecnologización supone una amenaza a aquella esencia que se quiere preservar. ¿Lo es realmente? ¿Se puede concebir lo humano sin la intervención de la técnica? Lúcida, con los pies sobre la tierra y una mirada introspectiva, la serie *Black Mirror* acepta el desafío de estos y más interrogantes, y captan las

Valeria Engert y otros “Nuevas subjetividades, continuidades y rupturas en las tendencias distópicas en el siglo XXI...”

vicisitudes de la revolución 2.0 y recrea escenarios inquietantes, hiperbólicos y distópicos para lograr interpretar el sueño, o la pesadilla, de nuestro presente.

Bibliografía

Corpus

- Arkangel. *Black Mirror*, temporada 4, episodio 2, diciembre 29, 2017. *Netflix*.
Be Right Back. *Black Mirror*, temporada 2, episodio 1, febrero 11, 2013. *Netflix*.
Fifteen Million Merits. *Black Mirror*, temporada 2, episodio 1, diciembre 11, 2011. *Netflix*.
Nosedive. *Black Mirror*, temporada 3, episodio 1, octubre 21, 2016. *Netflix*.
Smithereens. *Black Mirror*, temporada 5, episodio 2, junio 5, 2019. *Netflix*.

Bibliografía citada

- Claeys, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.
Gilles Deleuze. Posdata sobre las sociedades de control. Christian Ferrer, Comp. *El lenguaje literario*. Montevideo: Nordan, 1991.
Jameson, Fredric. Utopia as Method or the Uses of the Future. Michael D. Gordin *et al.*, Eds. *Utopia/dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
---. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.
Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
---. *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*. Buenos Aires: Tinta Fresca, 2012.
---. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Fecha de recepción: 15/03/2020
Fecha de aceptación: 25/07/2020