



Generalitat de Catalunya

Departament d'Ensenyament

Institut Pere Alsius i Torrent

Carrer de la Sardana, 17 17820 Banyoles (El Pla de l'Estany)

Tel. 972 57 09 91 Fax 972 58 11 59 iesperealsius@xtec.cat

<http://www.iesperealsius.cat>

Isabel Feliu Subirana, directora de l'INS Pere Alsius i Torrent de Banyoles, **dona el vistiplau** a la presentació del següent treball de recerca de batxillerat al **Premi d'Humanitats Joaquim Palmada i Teixidor 2026**, convocat pel Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.

Títol: *De l'enlloc a la distopia. Estudi, anàlisi i creació de relats distòpics*

Alumne/a: Aniol Garcia Herranz

Cordialment,



Isabel Feliu Subirana

Directora

Banyoles, 26 de gener de 2026

RESUM

Aquest treball té com a objectiu principal l'estudi del gènere distòpic. A través d'un enfocament teòric i pràctic, s'han examinat l'origen, els trets, les obres més representatives i l'evolució històrica de la distopia. També n'és un propòsit portar a terme una lectura i anàlisi de tres novel·les distòpiques d'èpoques i contextos culturals diferents. Per altra banda, es planteja la creació d'una narració distòpica breu que incorpori algunes de les característiques més significatives del gènere.

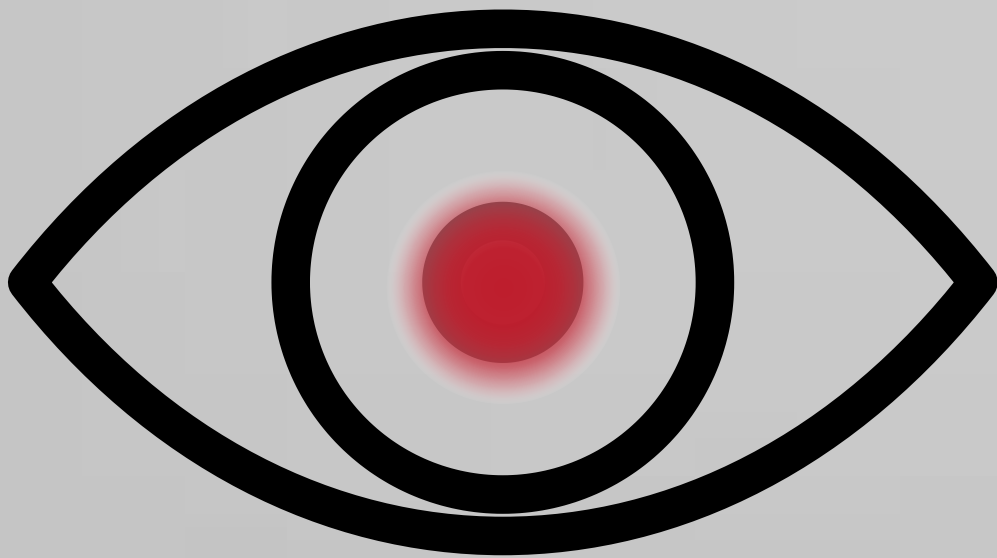
Pel que fa al contingut, el projecte s'estructura en dos grans blocs. En primer lloc, s'hi desenvolupa un marc conceptual basat en la recerca bibliogràfica, en el qual es defineix el concepte de distopia i les temàtiques més recurrents que la caracteritzen. Així mateix, també se n'estudien els orígens i es contextualitza el seu naixement com a resposta crítica a la tradició utòpica. A més, s'examinen les obres més rellevants que han contribuït a la consolidació de la narració distòpica dins la literatura universal. Per un altre costat, al projecte s'ha dut a terme una anàlisi comparada de tres obres antiutòpiques: *Un món feliç*, d'Aldous Huxley; *El conte de la Serventa*, de Margaret Atwood; i *Este es el núcleo*, de Leonardo Cano. La lectura d'aquestes novel·les permet constatar que la distopia, tot i mantenir uns trets comuns, s'adapta a les preocupacions i inquietuds de cada context històric. Finalment, la part pràctica del projecte inclou la redacció d'una novel·la distòpica breu original titulada *Herencia yerma*. Aquesta creació aplica els recursos i temes propis del gènere a partir de la informació obtinguda en la recerca teòrica i l'estudi de les obres seleccionades.

La metodologia emprada combina la investigació documental i l'anàlisi textual i comparativa, així com la producció creativa. Aquest plantejament permet abordar la distopia des d'una perspectiva acadèmica rigorosa i, alhora, aplicar els coneixements adquirits en la creació literària. Així, s'estableix un vincle directe entre el marc teòric i la part pràctica.

En definitiva, el projecte aporta una visió crítica i completa de la ficció distòpica. A més, proporciona eines per a entendre tant l'evolució històrica com la vigència i la rellevància contemporània del gènere.

Treball de Recerca

DE L'ENLLOC A LA DISTOPIA



ESTUDI, ANÀLISI I CREACIÓ DE
RELATS DISTÒPICS

Aniol Garcia Herranz

Tutora: Irene Tirado Camarena

2n de batxillerat B

Institut Pere Alsius i Torrent

Banyoles, octubre de 2025

*You don't have to burn books to destroy a culture.
Just get people to stop reading them.*

RAY BRADBURY

Abstract

This research project carries out a study of the dystopian genre, its main characteristics and its evolution in world literature. Likewise, an in-depth analysis of three dystopian works has been conducted: *Brave New World*, *The Handmaid's Tale*, and *Este es el núcleo*, which has made it possible to identify and compare the most relevant elements of each novel. Furthermore, a set of dystopian short stories has been created, integrating the literary and thematic resources previously examined. Thus, it has been observed that dystopian fiction offers an adequate literary framework for reflecting on the dangers of dehumanization, social control, manipulation, and the loss of freedom. Through fictional scenarios, dystopian narratives constitute an implicit critique of the political, technological, and cultural dynamics of their time, while at the same time they project warnings of great relevance for contemporary society.

Resumen

En este trabajo se ha realizado un estudio del género distópico, sus características principales y evolución en la literatura universal. Asimismo, también se ha llevado a cabo un análisis en profundidad de tres obras distópicas: *Un mundo feliz*, *El cuento de la criada* y *Este es el núcleo*, que ha permitido identificar y comparar los elementos más relevantes de cada novela. Por otra parte, se ha elaborado un conjunto de relatos distópicos que integran los recursos literarios y temáticos examinados previamente. Así pues, se ha podido observar que la distopía ofrece un marco literario adecuado para reflexionar sobre los peligros de la deshumanización, el control social, la manipulación y la pérdida de libertad. A través de escenarios ficticios, las distopías constituyen una crítica implícita a las dinámicas políticas, tecnológicas y culturales de su tiempo, al mismo tiempo que proyectan advertencias de gran vigencia para la sociedad contemporánea.

Índex

1. Introducció	3
1.1. Justificació	4
1.2. Objectius	5
1.3. Metodologia	5
2. El gènere distòpic	6
2.1. Definició del concepte de distopia	6
2.2. Trets de la utopia	6
2.3. Antecedents literaris: de la utopia a la distopia	7
2.4. Característiques d'una societat distòpica	8
2.5. Evolució de les obres distòpiques	9
3. Anàlisi de les obres	19
3.1. Un món feliç (1931)	19
3.2. El conte de la Serventa (1985)	29
3.2.1. La dona sota el patriarcat	30
3.2.2. Anàlisi	32
3.3. Este es el núcleo (2024)	41
3.3.1. La distopia en la literatura castellana	41
3.3.2. Anàlisi	42
3.4. Similituds i diferències entre les obres	49
3.5. Vigència de les distopies en l'actualitat	51
4. Creació de relats distòpics	54
4.1. Procés de creació i idees de partida	54
4.2. Explicació i anàlisi de l'obra	55
5. Conclusions	62
6. Bibliografia	64
7. Annex	69

Índex d'il·lustracions

Figura 1. Primera portada d' <i>Els viatges de Gulliver</i>	10
Figura 2. Primera portada d' <i>Erewhon</i>	11
Figura 3. Portada de <i>La màquina dels temps</i>	11
Figura 4. Portada de la primera edició d' <i>El taló de ferro</i>	12
Figura 5. Primera portada de <i>Nosaltres en anglès</i>	13
Figura 6. Portada de la primera edició de <i>1984</i>	14
Figura 7. Portada de <i>Fahrenheit 451</i>	15
Figura 8. Portada d' <i>Els mercaders de l'espai</i>	16
Figura 9. Portada de <i>La taronja mecànica</i>	17
Figura 10. Portada d' <i>Un món feliç</i>	19
Figura 11. Portada d' <i>El conte de la Serventa</i>	32
Figura 12. Portada d' <i>Este es el núcleo</i>	42

1. Introducció

Una distopia és la representació fictícia d'una realitat futura de característiques negatives, és a dir, una societat cruel, opressiva, totalitària o indesitjable, oposada a una societat ideal. La distopia, també anomenada cacotopia, és un subgènere classificat dins el gènere de la ciència-ficció que va néixer a finals del segle XIX. Tanmateix, no va ser fins a principis del segle XX quan la literatura distòpica va arribar a la cúspide de creativitat, ja que davant del creixement i desenvolupament de la societat, es va generalitzar un sentiment de pessimisme i desesperança. El segle XX va oferir tres grans distopies sobre el futur de la societat humana: *Un món feliç*, d'Aldous Huxley (1931); *1984*, de George Orwell (1949) i *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1952) (Cardona, 2024). En la primera, es descriu una realitat futura en què el govern controla tots els aspectes de l'existència i la creació humana. A *1984* es presenta una dictadura totalitària que reforça el control absolut de l'individu i suprimeix la llibertat. D'altra banda, *Fahrenheit 451* planteja una societat ignorant censuradora de llibres i de totes les formes de cultura. No obstant això, abans d'aquestes obres considerades com les "tres grans distopies", ja s'havia publicat *Nosaltres* (1921) de Ievgueni Zamiatin la qual, tot i no assolir el mateix èxit, és reconeguda com la primera distopia moderna. A més, va servir de model i inspiració per a narracions posteriors més cèlebres com *Un món feliç* i *1984* (Zamiátin, 2008: p. 5).

En aquest treball, s'ha portat a terme una recerca i recull d'informació bibliogràfica sobre el gènere distòpic. A més, també s'ha realitzat una anàlisi en profunditat de tres distopies representatives de moments històrics diferents: *Un món feliç*, publicada el 1931 per Aldous Huxley; *El conte de la Serventa*, de Margaret Atwood, publicada el 1985; i *Este es el núcleo*, escrita per Leonardo Cano el passat 2024. Finalment, després d'aquest procés inicial d'investigació i anàlisi literària, s'han posat en pràctica els coneixements adquirits mitjançant la creació d'un conjunt de relats distòpics breus on s'han reflectit algunes de les característiques més representatives del gènere.

1.1. Justificació

A l'estiu de 2022 vaig llegir *Els Jocs de la Fam*, una trilogia de novel·les de ciència-ficció juvenil escrita per l'autora estatunidenca Suzanne Collins. Concretament, es classifica dins el subgènere de distopia. Des del primer moment em va despertar un gran interès i no vaig tardar gaire a veure les adaptacions cinematogràfiques dels tres llibres. La idea d'imaginar un món futur catastròfic, en què un govern o entitat dictadora sotmet els ciutadans, completament oprimits i sense llibertats, em semblava aterridora i alhora fascinant. Tal va ser el meu interès i obsessió per aquestes novel·les que les vaig tornar a llegir múltiples vegades en català, castellà i, fins i tot, en anglès. Dos anys després, quan cursava 4t d'ESO, vam llegir *Fahrenheit 451* a classe. Igual que amb *Els Jocs de la Fam*, em va captivar el fet de plantejar una realitat cruel que, per molt que pugui semblar irreal i inversemblant, pot arribar a ser veritat en un futur no gaire llunyà. És per això que, a l'hora de triar un tema per al Treball de Recerca, vaig decidir estudiar el gènere de la distopia.

L'elecció dels llibres a examinar (*Un món feliç*, *El conte de la Serventa* i *Este es el núcleo*) no ha estat aleatòria, sinó que respon a l'objectiu de comparar les diferents maneres d'entendre i representar una distopia segons el context històric, social i cultural en què van ser escrites. Per un costat, *Un món feliç* (1931), de Huxley, és una de les distopies més conegudes i influents de la literatura universal i esdevé una obra essencial per a comprendre els orígens i l'evolució del gènere. En segon lloc, *El conte de la Serventa* (1985), d'Atwood, aporta una mirada crítica des de la perspectiva d'una autora femenina. A més, ofereix una reflexió sobre el paper de la dona i les estructures de poder, fet que enriqueix l'anàlisi amb una dimensió històrica i de gènere. Altrament, *Este es el núcleo* (2024), de Cano, representa una aportació recent i en llengua castellana que aborda problemàtiques actuals relacionades amb la tecnologia i la intel·ligència artificial. Això permet connectar el debat distòpic amb els reptes i inquietuds del present.

1.2. Objectius

Els propòsits del treball són examinar i estudiar el gènere distòpic, l'origen, les característiques, les obres més rellevants i l'evolució en la literatura al llarg del temps. També ho són dur a terme una anàlisi i comparació entre tres distopies d'èpoques, períodes històrics i contextos diferents. Per un altre costat, crear una obra curta distòpica en què es reflecteixin els trets i característiques fonamentals del gènere, prenent com a inspiració la societat i el sistema actual. A través d'aquesta narració, s'exploraran els aspectes o problemes més crítics de la realitat actual i com podrien evolucionar en un hipotètic futur.

1.3. Metodologia

La metodologia emprada per a aquest treball es basa en la recerca d'informació bibliogràfica i el posterior recull i organització de les dades obtingudes. Primerament, s'ha portat a terme un estudi de diverses fonts teòriques per a aprofundir en el concepte de distopia, l'origen, l'evolució i els trets principals del gènere. Aquesta primera fase de documentació ha ajudat a obtenir una base i capacitat crítica per a fer l'anàlisi en profunditat de les novel·les distòpiques escollides. En segon lloc, cal destacar la lectura de diferents obres clàssiques i recents (entre elles *Un món feliç*, *El conte de la Serventa* i *Este es el núcleo*) per tal d'estudiar-les i interpretar-les. Per acabar, s'ha dut a terme una creació de relats de ficció distòpica. Aquesta última part del treball ha permès aplicar de manera creativa i pràctica la informació bibliogràfica cercada, així com els recursos i tècniques observades en les obres llegides.

Marc Teòric

2. El gènere distòpic

2.1. Definició del concepte de distopia

Per a definir el concepte de distopia cal partir del seu antònim, la utopia (del grec οὐ, «no» i τόπος, «indret», és a dir, «enlloc» o «lloc que no existeix»)¹. La utopia fa referència a la representació imaginativa d'una societat futura considerada ideal. Ara bé, si aquesta concepció adopta una connotació negativa, en sorgeix una distopia: una representació imaginària d'una societat futura organitzada de manera opressiva i totalitària. La paraula deriva del grec clàssic i és una combinació del prefix δυσ- (dys-, que indica negació, dificultat o mal), τόπος (*tópos*, que significa «lloc») i el sufix -ία (-ia, qualitat). Designa, per tant, un lloc dolent o no desitjable, on les condicions de vida són extremadament negatives a causa de l'opressió, el control, la pèrdua de llibertat o la manipulació tecnològica, entre altres factors.

2.2. Trets de la utopia

La gènesi del gènere distòpic no es pot entendre sense considerar primer la tradició utòpica. El terme *utopia*, encunyat per Thomas More el 1516, va donar origen a un subgènere literari dins la ciència-ficció que projectava un escenari ideal en un món fictici i inaccessible (García Rodríguez, 2016). Una societat utòpica és aquella en què l'ésser humà ha quedat integrat en un conjunt col·lectiu regit per un govern que busca eliminar conflictes i garantir la felicitat. La utopia es caracteritza per diverses pautes i trets fonamentals:

En primer lloc, les societats acostumen a privilegiar el bé comú per sobre dels interessos individuals. Això implica que les decisions polítiques i econòmiques es prenen amb la finalitat de garantir l'harmonia social i la igualtat entre els ciutadans.

¹ El significat etimològic de la paraula ha estat extret de: etimologias.dechile.net

Altrament, una de les característiques més recurrents és la desaparició de les desigualtats socials. A *Utopia* (1516) de Thomas More, per exemple, no hi ha propietat privada i tots els béns són compartits. Aquesta distribució equitativa de recursos representa un rebuig a la corrupció i projecta una comunitat en què ningú no viu en l'escassetat.

La comunitat utòpica és organitzada: el govern es basa en la raó i la planificació de la societat amb l'objectiu d'evitar arbitriarietats i abusos de poder. El sistema polític busca instaurar un ordre que garanteixi la pau, l'estabilitat i la cooperació, en contrast amb la inseguretat i la violència que sovint caracteritzen els règims històrics reals.

Finalment, les tensions socials, les guerres i els crims són pràcticament inexistents. La utopia imagina un entorn en què la moral i les estructures col·lectives han aconseguit eliminar la majoria dels conflictes. Això proporciona un marc de seguretat i confiança que permet el desenvolupament humà.

2.3. Antecedents literaris: de la utopia a la distopia

Durant els segles XVIII-XX, la Revolució Industrial va desencadenar una transformació radical de l'organització social i econòmica. La industrialització va provocar desigualtat entre classes, migracions massives, una urbanització accelerada i condicions laborals dures. Aquests canvis van erosionar el somni utòpic i van fomentar un ambient de negativitat i desconfiança al progrés instrumental. Tot plegat va donar lloc a una primera consciència crítica que va evolucionar cap a una narrativa antitètica a la utopia: la distopia.

Entre els segles XIX i XX, el subgènere distòpic es va anar consolidant a mesura que els autors exploraven els perills inherents del desenvolupament tecnològic i la mecanització. La Revolució Russa, el creixement dels règims totalitaris i els avenços tecnològics de principis del segle XX també van despertar l'interès per aquest nou gènere i van proporcionar als escriptors motius i escenaris reals per a plantejar

futurs opressius. De fet, un dels primers elements que va caracteritzar la distopia va ser l'atac directe vers els defectes de la societat del moment. Mentre que la utopia és el somni d'una realitat millor, els autors de ficcions distòpiques projecten situacions horribles, però que podrien concebiblement materialitzar-se com a resultat d'una catàstrofe o com a una extrapolació de les tendències negatives que ja s'observen en el món contemporani.

2.4. Característiques d'una societat distòpica

Els trets principals de la distopia es van anar afegint progressivament a mesura que s'escriuien noves obres. Els esdeveniments històrics dels segles citats anteriorment van propiciar l'aparició de diversos tòpics recurrents, presents en la majoria de les novel·les distòpiques:

Un primer element distintiu és la projecció temporal. Les distopies acostumen a situar-se en un horitzó futur marcat per la presència de greus problemes socials i un desenvolupament tecnològic intens. Per exemple, *Un món feliç*, una de les obres distòpiques més rellevants en la literatura, ofereix un escenari futurista amb elements tècnics i científics que, en el moment de ser escrits, resultaven innovadors:

Damunt una cinta sense fi que es movia lentament, un portatubs ple entrava a la gran caixa metàl·lica, mentre un altre portatubs en sortia. La màquina zumzejava feblement. El director explicà que cada portatubs trigava vuit minuts a travessar la caixa. Vuit minuts de raigs X eren el màxim que els òvuls podien suportar. (Huxley, 1982: p. 22)

D'altra banda, la ubicació en un lloc aïllat és una característica que comparteixen tant la utopia com la distopia. En obres utòpiques com ara *Utopia* (1516) de Thomas More o *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, l'acció transcorre en un espai aïllat. Altrament, per part de les distopies, per exemple, *Nosaltres* (1921) de Ievgueni Zamiatin, es desenvolupa en una ciutat delimitada per un mur que separa la civilització d'allò que és percebut com a salvatge. Aquest aïllament territorial o politicoeconòmic reforça la idea de control i submissió col·lectiva.

Generalment, en una societat distòpica el control està en mans d'un govern totalitari i autoritari que és objecte de veneració. S'acostuma a trobar una entitat dictatorial (sigui un Estat, una corporació o una intel·ligència artificial) la qual té el poder, no només polític, sinó també social i cultural. La repressió del règim es materialitza mitjançant la violència, la manipulació, la vigilància massiva i la supressió de la llibertat. N'és un cas l'obra de *1984* (1949) de George Orwell o *El conte de la Serventa* (1985) de Margaret Atwood. Aquest tipus de govern genera una desigualtat social extrema, pessimisme i una profunda deshumanització.

A més, a les novel·les distòpiques sovint s'inclou una consciència dissident, normalment representada pel personatge protagonista, el qual qüestiona el sistema i n'exposa les contradiccions. A *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, el protagonista conspira en contra del règim i, a causa dels actes de rebel·lió que comet, es veu obligat a fugir de la ciutat.

La distopia és un reflex del present del moment. Moltes ficcions distòpiques són crítiques satíriques i pretenen educar o advertir la humanitat dels perills de certes estructures polítiques. A *El conte de la Serventa*, per exemple, s'adverteix sobre el patriarcat opressor i la desigualtat del gènere estructural.

A l'últim, a la societat distòpica també s'hi reflecteix l'alienació col·lectiva i la uniformització del pensament, on l'individu és deshumanitzat i reduït a una funció o número. A *1984* de George Orwell, l'objectiu del règim és impedir qualsevol forma de rebel·lió sotmetent els individus a la dominació i l'obediència. En aquest sistema opressor s'utilitzen lleis i normes estrictes per a evitar la capacitat de pensament crític i mantenir el control de les vides de les persones.

2.5. Evolució de les obres distòpiques

Arribat el Renaixement, el relat utòpic estava constituït com un gènere desenvolupat i definit, i per això alguns autors van considerar la possibilitat d'utilitzar la utopia amb una altra finalitat: comparar aquestes societats o nacions imaginàries amb la pròpia

real. Encara que Thomas More, l'autor d'*Utopia*, per exemple, ja exposa certes crítiques cap a l'Occident de l'època, no és fins al segle XVIII quan Jonathan Swift escriu una obra que uneix a la descripció de països utòpics una descarada paròdia de la societat contemporània. *Els viatges de Gulliver* (1729) apareix com una novel·la narrada en primera persona que tracta sobre les aventures d'un cirurgià naval, i inclou elements de diversos gèneres. Per una part, els quatre periples que divideixen l'argument donen a l'obra l'aparença d'una novel·la de viatges i aventures. D'altra banda, les detallades descripcions de les nacions que visita el protagonista són més pròpies d'una utopia, ja que la història presenta estats organitzats d'una manera aparentment ideal on els habitants gaudeixen de felicitat total. No obstant això, Swift innova en el rerefons satíric present en les descripcions. Així doncs, *Els viatges de Gulliver* és en realitat una oberta paròdia social i política que utilitza els recursos narratius de la utopia i de la novel·la d'aventures. Aquest caràcter irònic fonamenta el to crític que caracteritzarà les distopies al llarg dels segles següents.

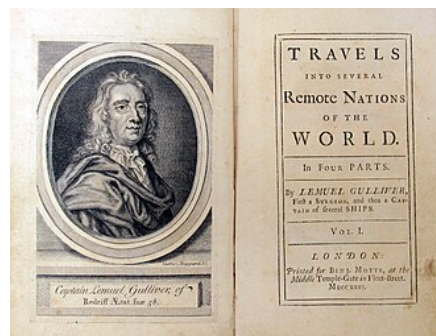


Fig. 1. Primera portada d'*Els viatges de Gulliver*. Font: [Els viatges de Gulliver - Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure](#)

El segle següent, el 1872, Samuel Butler va elaborar una altra sàtira de la societat de l'Anglaterra victoriana: *Erewhon* (anagrama del terme anglès *nowhere*). Igual que *Els viatges de Gulliver*, l'argument d'*Erewhon* presenta, per una banda, elements de la novel·la fantàstica i d'aventures i, per l'altra, al·lusions de caràcter crític. El component més significatiu de l'obra és la revelació de les particularitats socials d'Erewhon, la capital d'una nació aïllada del món. El protagonista descobreix la ciutat i queda sorprès per la divisió de classes, la hipòcrita cortesia i l'aversion per la tecnologia d'aquesta societat. El fet que l'aparent territori ideal contingui nombroses imperfeccions ubica la narració entre la utopia i la distopia. Altrament, els defectes

del regne descrit per Butler posen de manifest una crítica cap a la societat anglesa del segle XIX.

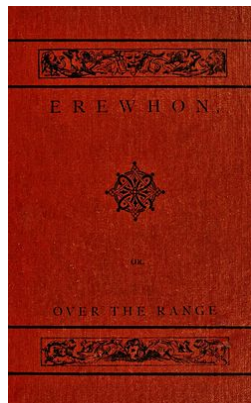


Fig. 2. Primera portada d'*Erewhon*. Font: [Erewhon - Wikipedia](#)

H. G. Wells també va desenvolupar temes intrínsecament necessaris per a l'evolució de la utopia cap a la distopia. El 1895 va publicar *La màquina del temps* i, tot i que l'argument també sembla el propi d'una novel·la d'aventures, la crítica de Wells va més enllà. L'any de publicació de l'obra suposa que l'entorn sociopolític de l'escriptor va estar molt marcat per les conseqüències de la Revolució Industrial, és a dir, una lluita constant entre el proletariat i els propietaris de les indústries. En la novel·la

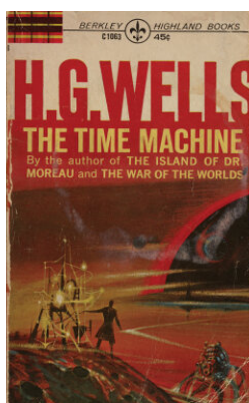


Fig. 3. Portada de *La màquina dels temps*. Font: [The Time Machine – H.G. Wells](#)

apareix un enfrontament entre una Humanitat dividida en dues races, comparable amb la realitat de la Gran Bretanya de l'època entre la classe privilegiada i l'obrero. *La màquina del temps* emprà dos recursos literaris que, com s'ha vist, seran utilitzats posteriorment en nombroses ficcions distòpiques: en primer lloc, l'argument de l'obra se situa en el futur (ja que el protagonista, a través d'una màquina del temps, queda atrapat per error en l'any 802.701) i, a més, la societat descrita és una hipèrbole de les injustícies del present de l'autor.

En la novel·la titulada *El taló de ferro* (1907), Jack London exposa la problemàtica social i política de principis del segle XX d'una manera molt més directa que Wells. En aquesta obra, l'escriptor, a diferència dels títols esmentats anteriorment, prescindeix de la temàtica fantàstica o d'aventures. *El taló de ferro* és la primera novel·la de ficció distòpica que centra l'argument en la corrupció del moment d'una forma directa i, a més, presenta diversos elements que reapareixeran en les distopies posteriors. London imagina un sistema capitalista repressiu i descriu una persecució del dissident, una gran concentració de poder dels dirigents i una projecció de l'argument en el futur. Així, s'intensifica el caràcter d'advertència cap al lector, un mecanisme també recurrent en el gènere. Amb aquesta novel·la, London s'allunya del gènere utòpic i de fantasia i poleix els trets distòpics creant un text on la crítica social és el principal objectiu i el caràcter educatiu és explícit.

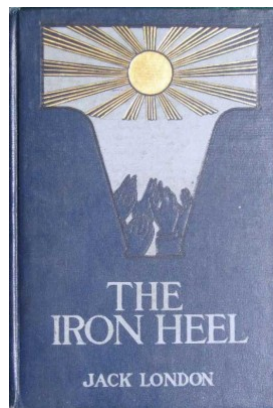


Fig. 4. Portada de la primera edició d'*El taló de ferro*. Font: [221: The Iron Heel - Justseeds](#)

Després de la publicació d'*El taló de ferro* es va produir un fet històric que va despertar l'interès de diversos escriptors per a abordar el tema de la distopia: la Revolució Russa. El desig d'establir un paradís socialista va triomfar a Rússia, degut sobretot als avenços de la tecnologia i els defectes del sistema capitalista. Tanmateix, no van faltar escrits crítics que evidenciaven els defectes i vicis que van sorgir arran de la postrevolució, com és el cas de *Nosaltres*, *Rebel·lió a la granja* o *1984*. L'any 1921, Ievgueni Zamiatin va escriure *Nosaltres*. Aquesta novel·la va sorgir a partir de les vivències de l'autor en la Rússia d'abans i després de la revolució: Zamiatin va ser empresonat primer pel règim tsarista, el 1906, i posteriorment pels bolxevics el 1922. Així doncs, el caràcter crític del text de l'autor,

que fa referència a les pràctiques polítiques dels primers anys de la Unió Soviètica, el van portar a l'exili, on va morir finalment a París. Per això, *Nosaltres* va tenir més influència i reconeixement a l'Occident. De fet, va inspirar, entre altres distopies, *Un món feliç* i *1984*², i comparteix diversos recursos narratius amb títols com *La màquina del temps* o *El taló de ferro*. L'obra presenta una de les estructures argumentals més comunes en el gènere distòpic: el protagonista, fracassat en la seva rebel·lia, cau en mans del règim i manté un diàleg amb el màxim representant del poder (conegut com a Benefactor, en aquest cas). Aquesta figura d'autoritat adopta el rol de mentor o guia, abans que el personatge principal acabi absorbit per la col·lectivitat. Altrament, *Zamiatin* també presenta una doble crítica a dos fenòmens històrics cabdals del segle XX. D'una banda, denuncia el totalitarisme, en la forma d'un Estat absolut que exerceix un control total sobre les accions i els pensaments dels individus. De l'altra, qüestiona la industrialització i la tecnificació, associades a l'auge del capitalisme i al seu vessant més deshumanitzador. A més, la novel·la és especialment rellevant per ser la primera que conté amalgamats els trets més importants del gènere distòpic, com la ubicació temporal en un futur llunyà, l'aïllament social, el despertar i la posterior dissidència de l'alienat i un sistema opressor. Per aquest motiu, sovint es diu que la distopia moderna va començar amb l'obra de *Zamiatin*.

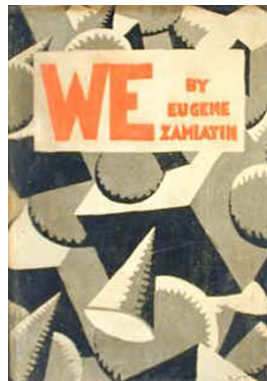


Fig. 5. Primera portada de *Nosaltres* en anglès. Font: [174: Zamyatin's We, part I - Justseeds](#)

Un món feliç, publicada els anys trenta per Aldous Huxley, també és una distopia intrínsecament significativa, a causa del llegat que va aportar a aquest gènere. La novel·la descriu una societat futurista on el control social i la manipulació genètica

² Certament, Orwell va iniciar la redacció de *1984* poc després d'haver llegit *Nosaltres*, i va reconèixer el seu entusiasme envers l'obra de *Zamiatin*.

regulen la vida humana i provoquen l'abolició de la individualitat i les emocions autèntiques. Tanmateix, es parlarà d'aquesta obra més endavant, atès que constitueix una de les tres novel·les a analitzar i estudiar en profunditat.

Després de la Segona Guerra Mundial, el 1949 George Orwell va publicar *1984*, que és probablement la distopia més coneguda arreu del món i sens dubte una de les que més influència ha tingut en el gènere. La novel·la ha consolidat pautes narratives i temàtiques i fins i tot ha incorporat al vocabulari global paraules com "Gran Germà" o l'adjectiu orwel·lià (que fa referència a una situació, idea o sistema que emprava pràctiques totalitàries, controladores i autoritàries). *1984* és una exageració

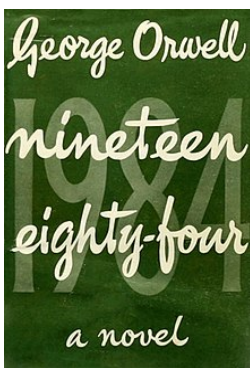


Fig. 6. Portada de la primera edició de *1984*. Font: [Nineteen Eighty-Four - Wikipedia](#)

de la situació política de l'Europa del segle XX, i combina elements de les dictadures totalitàries dels anys trenta i quaranta (com el nazisme o el feixisme italià) amb l'ambient de tensió de la postguerra. La trama de l'obra gira entorn del procés gradual pel qual el protagonista pren consciència de la monstruositat del sistema en què viu. A Oceania, nom d'un dels tres superestats en què es divideix la Terra en la novel·la, governa un partit totalitari que es presenta com a socialista. L'objectiu principal de la nació és alienar la ciutadania i promoure el culte a la seva figura, encarnada en el gairebé divinitzat "Gran Germà". Amb la intenció de mantenir-se indefinidament al poder, el Gran Germà utilitza qualsevol mitjà a l'abast: des de la vigilància constant fins a la tortura sistemàtica. A *1984* es consoliden múltiples pautes distòpiques que ja apareixen en l'obra de Zamiatin: l'escenari espaciotemporal (una ciutat del futur), un estat opressor que exerceix un control absolut sobre l'individu i un protagonista inicialment alienat que, gràcies a una noia, acaba prenent consciència i es revolta contra el sistema. Winston, el personatge principal, s'enamora, però en un règim amb aquestes característiques estimar lliurement és un acte prohibit. El nucli del relat se centra en la lluita del protagonista per conservar la llibertat interior, tot i trobar-se immers en un sistema opressor que remet a les dictadures de la primera meitat del segle XX. Així doncs, la capacitat d'Orwell per a traslladar la realitat política del seu temps a un marc en aparença

fictici ha convertit l'obra en un referent indiscutible, tant del gènere distòpic com de la literatura del segle passat.

Dos anys després, el 1951, Ray Bradbury va publicar *Fahrenheit 451*. L'autor va afegir a la distopia una característica que fins aleshores no havia ocupat un lloc tan central: el consum de masses, un fenomen que va prendre força especialment als Estats Units a partir dels anys cinquanta. Tot i això, la narració no prescindeix

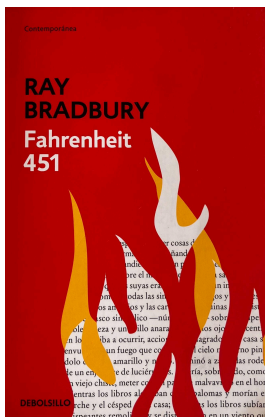


Fig. 7. Portada de *Fahrenheit 451*. Font: pròpia

d'alguns dels elements clàssics del gènere. En la novel·la s'aprecia una societat en què la llibertat individual ha estat abolida a canvi del plaer i la despreocupació mitjançant una tecnologia desenvolupada que proporciona als ciutadans cotxes de gran velocitat o pantalles de televisió enormes. A més, Bradbury situa l'acció en el futur, fet que es dedueix per la presència d'aparells inexistents tant als anys cinquanta com encara avui, entre els quals hi ha una torradora capaç d'untar la mantega automàticament, gossos mecànics, etc. D'altra banda, l'estat tracta d'esborrar qualsevol rastre d'una civilització anterior en què les emocions i les passions (com les que despertaven els llibres) tenien un paper fonamental. Per això, la principal característica del règim totalitari de l'obra és la prohibició de posseir llibres. Aquesta ordre es fa efectiva a través dels bombers, responsables de cremar qualsevol text trobat:

*Caminaren una mica més enllà i ella va dir:
—És veritat que fa molts anys els bombers apagaven els focs, en comptes d'encendre'ls?
—No. Les cases sempre han estat a prova d'incendis, pots estar-ne segura.
—És estrany. Una vegada vaig sentir a dir que les cases, fa molt de temps, s'incendiaven accidentalment i que calien bombers per apagar les flames.
Ell va riure. (Bradbury, 2022: p. 38)*

Al final, Guy Montag, el protagonista, que treballa com a bomber, acaba prenent consciència i es rebel·la contra la passivitat consumista, la felicitat artificial i la comoditat del sistema en què viu.

Els mercaders de l'espai, obra escrita per Frederik Pohl i Cyril M. Kornbluth el 1953, té un doble valor. Per un costat, referma els tòpics propis del gènere distòpic i alhora el reintegra, de manera gairebé definitiva, dins l'àmbit de la ciència-ficció. Per l'altre, manté viu el to satíric (igual que en altres textos com ara *Erewhon* de Butler) i evidencia que l'humor continua essent una via eficaç per a criticar la societat. En aquest cas, situa el capitalisme com a nucli central de la crítica narrativa, amb una atenció especial al món de la publicitat. Aquesta indústria, en plena expansió durant les dècades dels cinquanta i seixanta, simbolitza l'auge desmesurat del consumisme

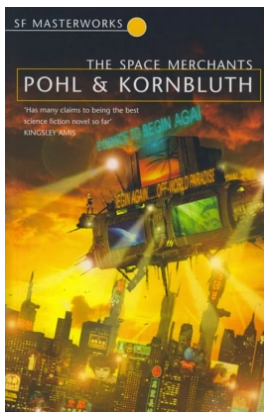


Fig. 8. Portada d'*Els mercaders de l'espai*. Font: [El aposento de los libros](#)

a les societats occidentals. Finalment, cal destacar l'obra de Pohl i Kornbluth, com ja s'ha assenyalat, pel seu paper a l'hora de reafirmar certes pautes de la distopia, en particular la del *thriller* amb tints policíacs. El relat descriu un membre del sistema que emprèn un delirant descens als inferns del capitalisme. Durant el trajecte, pren consciència del món distòpic on viu i, novament gràcies a la intervenció d'una figura femenina, decideix unir-se als dissidents amb la voluntat de transformar l'ordre establert.

Durant la dècada dels seixanta, les ficcions distòpiques van experimentar canvis d'orientació temàtica. N'és un cas *La taronja mecànica* (1962) d'Anthony Burgess, que s'allunya del focus exclusiu en el totalitarisme per a centrar-se en altres temes com la depravació individual i el conflicte entre el lliure albir i el condicionament social. En la novel·la, Burgess prescindeix de l'homogeni model argumental de l'antiutopia, encara que conserva elements clàssics i manté la intenció característica del gènere: l'exageració com a paròdia i l'advertència al lector. La història exposa aspectes com la rentada de cervell o la pèrdua de llibertats, però també introdueix una característica que la diferencia de la resta de distopies: el dissident de la societat imaginada per Burgess és un antiheroi³. A més, l'obra constitueix una crítica més centrada en l'ésser humà que en l'Estat i destaca com les persones reaccionen davant la pressió social i la pèrdua de llibertats. En conjunt, *La taronja mecànica*

³ En una obra de ficció, es tracta del personatge a qui són atribuïdes les característiques oposades a les que normalment distingeixen l'heroi i l'heroïna.

manté viu el gènere antiutòpic durant la segona meitat del segle XX, impulsat també per l'adaptació cinematogràfica de l'obra. La singularitat de la novel·la, alhora, enriqueix i amplia les possibilitats de la distopia, ja que es desmarca dels models establerts per Zamiatin, Huxley i Orwell.

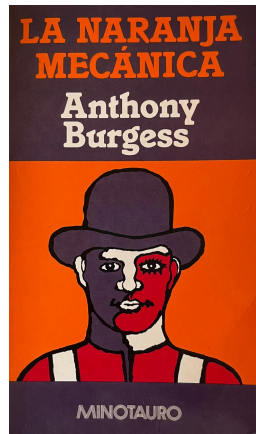


Fig. 9. Portada de *La taronja mecànica*. Font: pròpia

En les dècades posteriors, la distopia va desenvolupar qüestions socials fins aleshores poc explorades en les primeres obres del gènere. Alguns dels discursos presents en la societat dels seixanta i setanta que es van incorporar a les distopies de l'època són el feminisme, la sexualitat, l'ecologia, la violència i l'autogestió. La majoria de les novel·les d'aquest període tendien a descriure entorns imaginaris amb trets tant de distopia com d'utopia. Les societats inventades presentaven ambigüitats, paradoxes i contradiccions internes que posaven en dubte el suposat benestar col·lectiu. En destaquen títols escrits per dones com *La mà esquerra de la foscor* (1969) d'Ursula K. Le Guin, *L'home femella* (1975) de Joanna Russ, *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy i *The Giver* (1993) de Lois Lowry. Aquesta última obra, a més de recórrer al totalitarisme i a l'absència de llibertats, introdueix l'eutanàsia com a motivació de la dissidència del protagonista.

Altrament, durant les dècades dels seixanta i setanta, diverses obres fonamentals del segle XX van rebre adaptacions cinematogràfiques que en van reforçar i transformar el missatge. N'és un cas la pel·lícula de *Fahrenheit 451* (1966), escrita inicialment el 1953 per Bradbury; o *La taronja mecànica* (1971), basada en la novel·la de Burgess (1962). També van néixer produccions distòpiques originals per

a la pantalla, sense un precedent literari, a causa de l'auge del món audiovisual. Entre les més destacades hi ha *THX 1138* (1971), que retrata un futur marcat pel control tecnològic i la despersonalització i combina elements de les dues distopies més influents: *1984* i *Un món feliç*. Un altre exemple és *El Dormilega* (1973), que accentua la temàtica catastròfica de les distopies dels anys setanta.

3. Anàlisi de les obres

En aquest apartat del treball s'analitzaran tres distopies diferents dels segles XX i XXI: *Un món feliç* (1931) d'Aldous Huxley, *El conte de la Serventa* (1985) de Margaret Atwood i *Este es el núcleo* (2024) de Leonardo Cano. Es portarà a terme un estudi sobre l'argument i la trama, l'estructura, les característiques i els aspectes rellevants de cada novel·la. A més, al final també es realitzarà una breu comparació de les semblances i diferències entre les tres ficcions triades i una reflexió sobre la seva vigència en l'actualitat.

3.1. *Un món feliç* (1931)

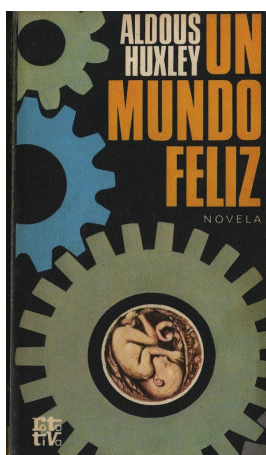


Fig. 10. Portada d'*Un món feliç*. Font: [a2voces](#)

Un món feliç, publicada el 1931 per Aldous Huxley, és una de les tres grans distopies, juntament amb *1984* i *Fahrenheit 451*, que va oferir el segle XX. En aquesta novel·la, l'autor presenta un món futur deshumanitzat on la societat està dividida en un sistema de castes i els individus són creats i alterats genèticament. A l'inici de l'obra, un grup d'estudiants visita el Centre d'Incubació i Condicionament de Londres Central. Allà, el director de la fàbrica explica els joves com es divideix la població, ja des del moment de la incubació. Així, segons la seva condició genètica prèviament modificada, les persones es divideixen des dels Alpha fins als Epsilon,

de major a menor intel·ligència. En aquest recorregut, els estudiants també coneixen com era la vida i la societat en l'antic ordre mundial, abans que una gran guerra i una crisi econòmica ho destruís tot. Després, en la segona part del llibre, els personatges principals, Bernard Marx i Lenina⁴, visiten la "reserva salvatge", on els habitants són considerats retrògrades i inferiors. Allà coneixen John, qui, tot i haver crescut entre els indis, va ser concebut de forma natural per ciutadans de l'Estat mundial, i per això sap llegir i escriure. Els protagonistes decideixen portar John, anomenat com el "Salvatge", a l'Estat mundial, on comencen a desemmascarar-se els punts negatius d'una societat aparentment perfecta i feliç. Llavors, el noi, en veure el món civilitzat, queda impactat i traumatitzat per la falta d'emocions reals i valors humans.

L'obra porta el lector a un Londres del futur molt diferent de l'actual. L'anomenada Guerra dels Nou Anys, a la que va acompanyar la caiguda de l'economia mundial, va donar lloc a un nou món. Després d'aquesta ruptura, es va establir una societat comunitària basada en un alt nivell de desenvolupament tecnològic. Les emocions són controlades mitjançant una droga anomenada *soma*, que les inhibeix completament. Des de l'inici de la novel·la, l'autor també planteja una reflexió sobre la intervenció del govern en la vida quotidiana. L'administració, fent ús de la ciència i sota la direcció d'un interventor mundial per a cada regió, regula i condiona tots els àmbits de l'existència. Els éssers humans ja no neixen de manera natural, sinó que són produïts en sèrie en laboratoris segons les necessitats socials. Això representa un factor d'alienació de l'individu ja en el mateix moment de la seva "creació". A més, des de la infantesa són sotmesos a un intens condicionament psicològic per a garantir una integració i adaptació plena al sistema.

Un dels personatges principals, Bernard Marx, viu amb una sensació d'alienació i es qüestiona el seu rol dins aquesta comunitat tan controlada i deshumanitzada. Lenina i Bernard viatgen a la reserva, habitada per persones excloses del sistema tecnificat que són vistes com una atracció turística. Allà descobreix el cas de dos membres provinents de la societat perfecta que, després d'haver-se perdut en tal paratge salvatge anys enrere, van concebre un fill de manera natural. Es tracta de John, que té vint anys i esdevé un personatge crucial en la trama. El jove ha estat educat

⁴ Al·lusió a Karl Marx i Lenin.

segons uns valors humans tradicionals, valors del passat que la societat moderna d'*Un món feliç* ha esborrat deliberadament. Bernard decideix portar John i Linda (la mare del "Salvatge") a la metròpoli, però tot es complica: Linda es torna addicta al *soma* i mor, mentre que la immersió de John dins la societat mecanitzada el converteix en el gran dissident de la història. Espantat davant una civilització que només busca el plaer i l'estabilitat, decideix rebel·lar-se, i això provoca que acabi detingut. Més endavant, un dels interventors mundials li exposa els fonaments i justificacions d'aquest ordre social i els motius per a mantenir-lo. En el món feliç es busca evitar el patiment a canvi d'una estabilitat emocional i col·lectiva, i es considera que el dolor que defensa el "Salvatge", associat al mèrit, l'esforç o l'honor, és un sacrifici innecessari. El jove defensa uns ideals basats en una visió del món marcada per les passions, l'espontaneïtat i la complexitat emocional, elements que l'Estat no pot regular. Els valors morals de John, com ara l'honor o el mèrit, provenen tant de les tribus on ha crescut com de les obres de Shakespeare, és a dir, d'un univers cultural més proper al lector. Igual que els personatges de Shakespeare, el "Salvatge" creu en la llibertat de triar fins i tot la mateixa infelicitat, a diferència dels habitants d'aquesta comunitat futurista, i és això el que els fa deixar de pertànyer a la Humanitat:

—Però, és que a mi m'agraden els inconvenients —feia el Salvatge.
—A nosaltres, no —digué l'Interventor—. Nosaltres, ens estimem més fer les coses confortablement.
—Però jo no aspiro al confort, a la comoditat. Jo aspiro a Déu, a la poesia, vull perills reals, vull llibertat, vull bondat. Vull pecat.
—De fet —digué Mustafà Mond—, vostè reclama el dret a ésser desgraciat.
—D'acord, doncs —va dir el Salvatge, reptador—. Reclamo el dret a ésser desgraciat. (Huxley, 1982: p. 237-238)

La població del Londres d'*Un món feliç* creu haver assolit una utopia (excepte Bernard Marx). El "Salvatge", en canvi, ha crescut lluny de l'adoctrinament estatal i ha viscut en una reserva on ha experimentat de primera mà el dolor, les emocions intenses i les supersticions pròpies de l'ésser humà tradicional. Quan se li ofereix la possibilitat d'integrar-se en aquesta societat paradisiàca i hedonista, acaba llevant-se la vida. El noi és incapaç de suportar el poc valor que té l'existència en la utopia i s'adona que la joia que l'envolta és en realitat l'única emoció permesa en aquest món mecanitzat.

Una de les grans aportacions de Huxley va ser, sens dubte, la de la subtileza, atès que va mostrar com les societats distòpiques poden prendre formes molt atractives. La distopia que planteja no es basa en un estat opressor i autoritari. El control violent i explícit s'exclou en aquesta civilització. En canvi, es descriu un espai liberal, aparentment festiu i gairebé infantil on la submissió s'exerceix de manera inconscient i voluntària. La conformitat ve programada des de la infantesa, donant lloc a una repressió silenciosa i invisible. Això contrasta amb altres ficcions distòpiques com *1984*, on el poder és brutal, invasiu i violent. En la novel·la d'Orwell, el domini es fonamenta en el bel·licisme, la propaganda i l'ús constant de la por i l'odi.

Aquesta societat en aparença harmoniosa i estable, però, oculta una realitat inquietant: la completa alienació dels individus. A *Un món feliç* es presenta una divisió de classes, estructurada en un sistema científic de castes segons la utilitat social de cada persona. Tanmateix, aquesta diferenciació no provoca cap conflicte obert entre els grups ni dona peu a una revolta latent.

Tot i que no hi ha un sol protagonista en la trama, a l'obra es combinen dues figures principals molt diferents. Per un costat, Bernard Marx, típic protagonista distòpic inserit plenament dins el sistema, però que comença a qüestionar-ne la suposada perfecció. Per l'altre, John el Salvatge, hereu proto-distòpic aliè a l'aparent comunitat feliç i perfecta, que actua com a observador crític d'aquesta utopia. El personatge entra en el món civilitzat i tecnificat per a experimentar un xoc cultural intens i, així, formular una crítica contundent del sistema. Per això, el nucli temàtic de la novel·la torna a ser, com en altres distopies, la tensió entre la llibertat i la felicitat, fins a arribar a afirmacions com les de John: «Reclamo el dret a ésser desgraciat» (Huxley, 1982, p. 238).

Escrita dos anys després de la crisi econòmica del 1929, l'obra actua com una crítica aguda a les conseqüències d'un capitalisme extrem. En el món que Huxley descriu, la ciència es posa al servei d'un ordre social fred i automatitzat, on elements com l'eugenèsia⁵, la manipulació genètica i la clonació en són fonamentals. A més,

⁵ L'eugenèsia és una doctrina social la qual, a partir dels coneixements de la genètica, pretén establir i aplicar mecanismes per a millorar les qualitats físiques de l'espècie humana.

també representa una denúncia al consumisme, les drogues i l'entreteniment com a mecanismes per a mantenir la massa distreta i submisa.

El poder en la societat d'*Un món feliç* es presenta com a benèvol i beneficiós: considera que restringir la llibertat individual és justificable si el resultat és l'estabilitat social. En aquesta narració, el control es practica de manera més "amable" mitjançant l'enginyeria social, la distracció constant i l'ús del *soma*, que genera plaer i elimina la inquietud. Es tracta, doncs, d'una forma de dominació basada en l'alienació suau i gratificant dels individus que es tornarà a trobar anys després a *Fahrenheit 451* (amb pantalles gegants que serveixen per a divertir i distreure la massa, somnífers i sedants que contribueixen a la desconexió emocional, etc.) i que consolidarà un model distòpic alternatiu al dels règims totalitaris clàssics.

La producció en massa adquireix una dimensió pertorbadora i es transforma en un mecanisme de control i despersonalització: la maternitat ha estat abolida, els embarassos són mecanitzats i extrauterins, i els infants són creats en laboratori segons el grup social al qual pertanyen. Seguint un principi descendent de *kalokagathia*⁶, els membres de les classes altes (Alfa i Beta) són intel·ligents i estèticament agradables i proporcionats. En canvi, les castes subalternes o humils (Gamma, Delta i Epsilon) són físicament mal formades, mentalment endarrerides i, en la majoria dels casos, clonades mitjançant un procés anomenat Bokanovski:

—Pobre noi! —el Director es girà, vivament, cap a ell—. No ho entén? No ho veu? —alçà una mà, amb expressió solemne—. El mètode Bokanovski és un dels millors instruments de l'estabilitat social.

"Millor instrument d'estabilitat social."

Homes i dones estandaritzats. En fornades uniformes. Tot el personal d'una petita fàbrica, producte d'un sol òvul bokanovskificat.

—Noranta-sis bessons idèntics treballant en noranta-sis màquines idèntiques! [...] Sabem el que en fem. Per primera vegada en la història. —Cità la divisa planetària—: "Comunitat, identitat, estabilitat". Grans paraules. Si podíem bokanovskificar indefinidament, el problema estaria resolt. (Huxley, 1982: p. 23)

⁶ El principi de *kalokagathia* és un concepte clàssic grec que uneix dues idees: kalòs (καλός): bell, i agathòs (ἀγαθός): bo, virtuós. Fa referència a la idea d'equilibri entre la bellesa física i la bondat moral o la virtut intel·lectual.

Les castes més desenvolupades ocupen els càrrecs més complexos que requereixen una major habilitat cognitiva, mentre que les més humils treballen a les fàbriques, hospitals i executen les tasques més simples de la societat. Per això, les parts del cos més desenvolupades d'aquests grups són aquelles necessàries per a la feina que els ha estat predestinada. Mitjançant una regulació del flux sanguini i de l'oxigen, els òvuls són tractats en funció del paper futur del fetus:

—També predestinem i condicionem. Decanem els nostres infants com a éssers humans socialitzats, com a Alfes o Epsilon, com a futurs escuraclavegueres o futurs... —va estar a punt de dir “futurs Interventors Mundials”, però, corregint-se, va dir—: futurs Directors d'Incubadores. (Huxley, 1982: p. 28)

La sola biologia, però, no és suficient. Per això, els infants, durant el seu creixement, són condicionats i habituats a acceptar la seva predestinació social:

—I aquest —intervingué el Director— és el secret de la felicitat i la virtut: que hom estimi allò que ha de fer. Tot el condicionament tendeix a això: a fer que la gent estimi el seu indefugible destí social. (Huxley, 1982: p. 31)

Alhora, són empesos al consumisme mitjançant dues tècniques. En primer lloc, la hipnopèdia, és a dir, un ensenyament inculcat de manera mnemotècnica durant el son. El segon mètode consisteix en experiments de tipus pavlovià⁷, orientats a la creació de reflexos condicionats:

—Ara condicionem les masses de manera que odiïn la naturalesa —acabà el Director—. Però, simultàniament, les condicionem de manera que adorin els esports rurals. Al mateix temps, fem el possible perquè tots els esports rurals comportin l'ús d'aparells complicats. Així, a més de transport, consumeixen articles manufacturats. (Huxley, 1982: p. 36-37)

El lema “Comunitat, identitat, estabilitat” expressa la idea que l'estabilitat s'obté a través de la repressió de la naturalesa humana i immobilitzant els individus dins un ordre inalterable. Sense consciència, aprenentatge voluntari ni vincles profunds, les diferents classes socials es redueixen a mers subjectes experimentals. Llavors, la

⁷ Ivan Pavlov (1849-1936) va ser un fisiòleg i psicòleg rus guanyador del Premi Nobel el 1904. Va passar a la història per la seva investigació sobre el reflex condicionat. En el camp dels estudis del comportament, els seus experiments, la majoria realitzats en gossos, van demostrar que és possible associar un estímul repetit amb una resposta específica.

ciència esdevé una eina de manipulació utilitzada pel poder estatal per a assegurar la integració i eficiència productiva de la població.

Un tret característic del gènere distòpic que apareix en aquesta obra és l'eliminació del passat i la cultura:

—Tots vostès recorden —digué l'Interventor, amb la seva veu forta i greu—, tots vostès recorden, suposo, aquella dita tan bonica i tan inspirada de Nostre Ford: “La Història és una farsa”. La Història —repetí tot seguit, lentament—, és una farsa.

Féu un gest amb la mà, i va ésser com si, amb un plomer invisible, hagués fet desaparèixer una mica de pols, i la pols era Harappa i Ur de Caldea, i unes teranyines, que eren Tebes i Babilònia i Cnossos i Micenes. Cop de plomer i... on havien anat a parar Ulisses, Job, Júpiter, Gautama i Jesús? I aquells grumolls de porqueria vella que es deien Atenes, Roma, Jerusalem i l'Imperi Mitjà? [...] Cop de plomer, i fora catedrals; cop de plomer, i fora El Rei Lear i els Pensaments, de Pascal. Cop de plomer, i fora la Passió, i el Rèquiem, i la Simfonia; cop de plomer i... (Huxley, 1982: p. 47)

Així doncs, els habitants estan atrapats en un present etern, i no tenen un passat del qual aprendre. La història és una farsa per a ells, i ningú no se sent inquiet pel futur. L'estudi es mostra asèptic i la cultura, superficial. El coneixement i la intel·ligència són els principals adversaris del poder perquè fomenten la crítica i la reflexió. Altrament, els llibres són desaconsellats, no pel seu contingut (ja que els lectors no podrien percebre del tot els perills de la tinta), sinó perquè llegir implicaria una disminució del consum.

En aquesta societat idíl·lica, també s'observa una abolició i desaparició de la vellesa:

—Tots els estigmes fisiològics de la vellesa han estat abolits. I, alhora, naturalment...

[...]

—I alhora, naturalment, totes les peculiaritats mentals dels vells. Els caràcters, ara, romanen constants durant tota la vida.

[...]

—Treball, jocs... als seixanta anys, les nostres energies i les nostres afeccions són les mateixes que quan en teníem disset. Els vells, als temps antics, acostumaven renunciar, retirar-se, consagrar-se a la religió, passar el temps llegint, pensant... Pensant!

[...]

—Actualment, i en això es veu el progrés, els vells treballen, els vells cohabiten, els vells no tenen temps ni lleures de plaer, ni un moment per a

asseure's i pensar. I si per un mal atzar s'obre una escletxa de temps a la sòlida substància de llurs distraccions, sempre hi ha el soma el deliciós soma [...]. (Huxley, 1982: p. 64-65)

D'altra banda, un altre aspecte fonamental de la novel·la és l'"obligació del plaer". Per a garantir protecció a l'Estat, els habitants han de procurar ser sempre feliços i, quan no aconsegueixen mantenir aquest estat de gràcia, recorren al *soma*, que els fa eufòrics i despreocupats. Per tal d'ofuscar encara més la consciència dels ciutadans i impedir-los experimentar sentiments negatius o passions extremes, els vincles familiars i sentimentals han estat abolits, com s'ha comentat abans, en favor d'una sexualitat lliure. En el món feliç no hi ha parelles; tothom és lliure de freqüentar diversos companys sense gelosies.

El que Huxley descriu no és pròpiament "un món d'horror", sinó més aviat "un món paradoxal". En aquest escenari no hi ha ni herois ni antiherois, i la infelicitat i el fracàs provenen de la incapacitat d'adaptar-se al rol social que a cadascú li ha estat assignat. L'autor parteix de la desconstrucció de les temàtiques clàssiques de la utopia, com ara la igualtat, i n'inverteix satíricament el significat. Més que una típica distopia, el que presenta és una "utopia negativa", on la població, malgrat viure en un entorn que sembla encantador, ha estat sotmesa a una manipulació extrema.

Per altra banda, al llarg de la novel·la es fa referència a figures polítiques i intel·lectuals famoses dels segles XIX i XX, sovint associades al socialisme, al capitalisme, a l'autoritarisme de dretes i al món científic o literari. N'és un cas el nou Déu d'aquest món: Henry Ford. La seva figura és elevada pel consumisme social i la mecanització. Tant és així que la data d'introducció del primer model T de Henry Ford és escollida a l'obra com a data inicial de la nova era. Per això la història es desenvolupa l'any 632 després de Ford (d.F.). Aquest empresari nord-americà va ser el fundador de la companyia d'automòbils que porta el seu cognom, i també va ser l'ideòleg de les cadenes de producció i muntatge en sèrie. Un altre personatge històric que es menciona és Sigmund Freud, el qual va ser el pioner de la psicoanàlisi i va utilitzar la hipnosi en els seus tractaments (una tècnica també emprada en els individus d'*Un món feliç*).

L'estabilitat de la societat es basa en la felicitat col·lectiva de la població. Tothom està content al lloc que li pertoca perquè ha estat psicològicament "construït" i orientat cap al seu paper social. No obstant això, mentre que la pau de l'Estat es fonamenta en la satisfacció dels ciutadans, la identitat personal és alienada i privada d'amor, passió i capacitat crítica. Per a les classes baixes la situació és encara més dramàtica: són limitades i condicionades mitjançant clonació i enginyeria genètica, fins al punt d'acceptar sense oposició la seva funció. Ni tan sols poden imaginar intel·lectualment una realitat diferent, i encara menys desitjar-la o rebel·lar-s'hi. La població, adormida i envoltada de distraccions, només busca el plaer i, així, l'autoritat central assegura l'equilibri i la seguretat. La teoria del Gran Inquisidor⁸ es revalida amb força: l'ésser humà renuncia a la llibertat a canvi de la felicitat. Els individus estan distrets pels clàssics *panem et circenses*⁹: consumisme, entreteniment, sexualitat lliure i drogues.

A *Un món feliç*, l'amor en si, la idea de família o la maternitat no són concebibles i són considerats elements antisocials. En canvi, el sexe, desproveït de qualsevol profunditat íntima o aspiració parental, és fomentat, fins i tot als infants mitjançant "jocs eròtics":

En un deliciós racó cobert de gespa, entre un bruc mediterrani molt alt, dos infants, un nen d'uns set anys i una noia que potser tenia un any més, es dedicaven, greument, i amb la intenció abstracta pròpia del científic que treballa en una investigació de descobriment, a un rudimentari joc sexual.

—Encisador, encisador! —repetí el D. I. C., sentimentalment.

—Encisador —van convenir els minyons, educadament, amb un somriure.

[...]

I els declarà l'astoradora veritat. Durant un llarg període, abans de l'època de Nostre Ford, i fins i tot durant algunes generacions després, els jocs eròtics entre els infants havien estat considerats com una cosa anormal (esclataren rialles), i no solament anormal sinó immoral (no!), i, per tant, havien estat rigorosament prohibits.

Una expressió d'incredulitat astorada aparegué als rostres dels seus oients. Mira que no deixar que les pobres criatures es divertissin! No ho podien creure. (Huxley, 1982: p. 44-45)

⁸ El «Gran Inquisidor» fa referència a un episodi concret dins *Els germans Karamàzov* (1880) de Fiódor Dostoievski. Ivan Karamàzov, un dels personatges del llibre, narra el «poema» del Gran Inquisidor com una manera d'il·lustrar la seva crítica cap a Déu i l'Església. En el relat, Jesucrist torna a la Terra, però el seu retorn no és benvingut; és arrestat i condemnat a morir. Llavors, el Gran Inquisidor li explica la seva visió sobre la naturalesa humana. Argumenta que Jesús havia comès un error fonamental en atorgar la humanitat un do que no desitjava: la llibertat. Creu que hom és massa dèbil per a suportar la càrrega de la llibertat, i per això, en nom del bé comú, l'Església els proporciona seguretat i felicitat a canvi de renunciar a la seva llibertat.

⁹ *Panem et circenses* (o «pa i circ», en català) és el nom que es dona a les distraccions i aliments que, com a recurs polític, s'ofereix a la població perquè no es rebel·li ni creï conflictes (History Bibliotheca, 2024).

Així doncs, les relacions sexuals són un acte mecànic, orientat al plaer essencial, sense cap mena d'intrusió sentimental. La força i la intensitat emocional pròpies de l'erotisme i l'afecte són controlades per a evitar que el seu potencial subversiu es dirigeixi contra el poder o l'ordre establert.

La relació entre John i Lenina mostra la diferència entre ambdós mons: la seva atracció és recíproca, però la incapacitat de cada un per a entendre el punt de vista de l'altre és un obstacle insuperable. El noi sent un amor pur, shakespearia, però queda travat pel desinterès sentimental i per la mecanització del sexe de Lenina. La implosió emocional es produeix quan la dona intenta seduir-lo: el "Salvatge" respon amb un rebuig colèric i el seu desig es transforma en repulsió. Els dos amants estan, per tant, condemnats: ell reclama "el dret a ser infeliç", menysprea el fals confort proporcionat per l'Estat Mundial i desitja Déu, poesia, llibertat i autenticitat. Ella, en canvi, és una figura construïda i manipulada, símbol de la felicitat artificial en què estan immersos els ciutadans.

La droga és un dels pilars centrals que fonamenten aquesta distopia. Els habitants busquen en la inconsciència (o en una consciència alterada) una manera de fugir dels canvis d'humor o de qualsevol mena de pensament negatiu. El *soma* és descrit com a eufòric, narcòtic i lleugerament al·lucinogen: «Tots els avantatges del Cristianisme i de l'alcohol, i cap dels seus inconvenients» (Huxley, 1982: p. 64). L'Estat arriba a "mutilar" voluntàriament els pensaments dels ciutadans amb aquesta droga per tal de controlar la societat i mantenir l'ordre establert. La imposició de substàncies per a domesticar les masses recorda a esdeveniments històrics en què l'ús distorsionat de la medicina ha permès a les autoritats, com és el cas de la Rússia soviètica¹⁰, reprimir la rebel·lia, l'activisme polític i fins i tot les preferències sexuals. El tema del *soma* esdevé, doncs, una altra forma de control; una drecera cap a la submissió que, malgrat no ser tan violenta i explícita, és igual de nociva que la violència física.

Tanmateix, cal remarcar que el rebuig que mostra Huxley vers certs temes no és de caràcter reaccionari; ell no condemna la sexualitat lliure ni el consum de drogues en

¹⁰ Entre els anys seixanta i vuitanta, la Unió Soviètica va utilitzar l'empresonament en institucions psiquiàtriques com a instrument per a lluitar contra la dissidència, fos política o religiosa. L'URSS diagnosticava i internava persones com ara presos polítics i creients fervents, entre d'altres (Adler & Gluzman, 1993: p. 713-720).

si, sinó el seu ús com a eines d'opressió per a encegar la població. En aquestes circumstàncies, provoquen una pèrdua d'humanitat i fomenten el plaer artificial, el materialisme, una enginyeria genètica injusta i l'antiintel·lectualisme. A més, moltes de les visions de l'autor s'han fet realitat: la sobre estructuració de la societat, el domini de la propaganda i els mitjans de comunicació de masses, l'auge del consumisme, etc.

Hi ha diversos elements que converteixen *Un món feliç* en una de les obres referents del gènere distòpic. En primer lloc, Huxley adopta una estructura narrativa ja iniciada per Zamiatin i que esdevindrà fonamental en novel·les posteriors: la insatisfacció de l'individu dins un món aparentment ideal, la seva rebel·lió i, més tard, la justificació per part de l'Estat o figura de poder del sistema establert. En segon lloc, també destaca l'èmfasi en la corrupció moral de l'ésser humà portada fins a l'extrem, fet que dona lloc a una comunitat social deshumanitzada. Altrament, la història funciona com una paròdia de la societat de l'autor, sobretot pel que fa a les aspiracions socialistes, per una banda, i als ideals científics i tecnològics, per l'altra. Així, la sàtira torna a ser una característica essencial i es consolida dins el gènere. En definitiva, Huxley no només reprèn els grans temes ja tractats per altres autors, sinó que, a més a més, *Un món feliç* es constitueix com a referent i font d'inspiració per a obres posteriors.

3.2. El conte de la Serventa (1985)

El conte de la Serventa, de l'escriptora canadenca Margaret Atwood, és una de les distopies més rellevants del segle XX i una obra de referència dins la literatura contemporània. Atwood, reconeguda per la seva habilitat per a abordar qüestions socials i polítiques a través de la ficció especulativa, elabora un relat inquietant i crític que ha estat consagrat com un clàssic del gènere. Per tal de comprendre l'abast i la transcendència de la novel·la, cal situar-la en el context del paper històric de la dona dins la tradició distòpica, una esfera literària tradicionalment configurada des d'una perspectiva patriarcal.

3.2.1. La dona sota el patriarcat

La distopia ha estat, majoritàriament, una qüestió masculina. Tant el gènere de la utopia i la distopia com el mateix anhel utòpic tendeixen a ser formulats a través d'un prisma masculí vinculat al progrés tecnològic sense final. En analitzar el paper de la dona en les ficcions distòpiques sovint s'observa el seu rol passiu però alhora imprescindible. L'heroi masculí, davant l'abisme existencial que suposa veure qüestionades totes les seves creences, necessita sentir-se recolzat per un conciudadà que també expressa dubtes sobre l'aparent perfectibilitat del món que els envolta. Aquest company prendrà una forma femenina, eterna acompanyant de l'home que li dona suport. La dona sovint actua com a detonant de la transformació personal del protagonista i encarna la invitació definitiva a emprendre l'aventura. Mentre que la cultura pot aportar idees noves i despertar emocions a escala abstracta o intel·lectual, la noia simbolitza la consumació i vivència concreta d'aquests estímuls i sentiments.

Aquest patró ja s'observa en les primeres distopies modernes: Júlia, la noia de qui Winston s'enamora a *1984*; Clarisse, una noia de disset anys que no presta atenció a les construccions i regles de la societat a *Fahrenheit 451*; o Kathy a *Els mercaders de l'espai*. Totes elles són personatges que, des de la seva marginalitat o disconformitat, reforcen les postures rebels dels protagonistes. Moltes d'aquestes figures femenines formaran part de les faccions dissidents i animaran a l'heroi a formar-ne part. Tot i això, malgrat el paper imprescindible de la dona com a catalitzadora del canvi, el rol actiu de protagonista capaç d'executar una acció subversiva contra el sistema recaurà gairebé sempre sobre un personatge masculí.

El paper de les dones a remolc de l'home tendeix a perpetuar-se a les distopies dels anys setanta, on sovint són presentades com a simples comparses del protagonista fort i valent. Les distopies dels anys vuitanta i noranta també mostren una resistència clara a l'empoderament femení dins la ficció especulativa. Així i tot, els anys vuitanta i noranta començaran a marcar una pauta de canvi, almenys dins la ciència-ficció, que finalment, al segle XXI, s'establirà dins el gènere: la d'incloure la dona com a protagonista central de la narració. Aquesta tendència es veu

confirmada en diverses sèries, pel·lícules i novel·les de *sci-fi* com *Terminator 2* o *El conte de la Serventa*. També apareix en *blockbusters*¹¹ com *Els jocs de la fam* o *Divergent*, dos fenòmens que, a més, conflueixen amb el corrent literari conegut com a *young-adult* (YA). Es tracta d'una categoria de ficció adreçada a lectors adolescents i joves adults, però que ha acabat traspasant les fronteres generacionals, especialment arran de les seves adaptacions cinematogràfiques. Aquest nou marc narratiu ha estat liderat, en gran part, per dones escriptores, entre elles Suzanne Collins o Marie Lu, que amplifiquen el llegat literari d'autores pioneres com Charlotte Perkins Gilman¹² i consoliden la literatura feminista de les dècades dels seixanta i vuitanta, representada per figures clau com Ursula K. Le Guin o Margaret Atwood.

Tot i la visió masculina imperant a la ciència ficció en el segle XX, entre les dècades dels setanta i vuitanta l'emergència d'un conjunt d'autores va transformar el gènere distòpic, aportant-hi no només una veu femenina, sinó també una perspectiva i visió genuïnament femenina. Aquestes escriptores van introduir inquietuds pròpies que situaven les qüestions socials, antropològiques i culturals (especialment les derivades del pensament feminista) al centre del relat. Això es va fer palès els anys seixanta i setanta: mentre en el cinema la dona sovint es reduïa al paper de comparsa del protagonista masculí, a la literatura distòpica s'oferien mirades molt més crítiques a possibles utopies feministes. Així, obres com *Venus más X* (1960), de Theodore Sturgeon, o *La mà esquerra de la foscor* (1969), d'Ursula K. Le Guin, proposen societats hermafrodites que qüestionen radicalment la dualitat de gènere (González Mercader, 2020, p.189).

Un dels títols que ha marcat un punt d'inflexió en l'onada de renovació feminista del gènere distòpic és *El conte de la Serventa* (1985) de Margaret Atwood. L'autora, juntament amb figures com Ursula K. Le Guin, Marge Piercy o Joanna Russ, forma part d'una generació d'escriptores que van expandir la distopia des d'una perspectiva crítica i orientada cap a qüestions socials i de gènere.

¹¹ El terme *blockbuster* (en anglès) fa referència a un producte cultural excepcional que assoleix un èxit important. És utilitzat en el cinema per a qualificar films d'alt pressupost i de grans ingressos.

¹² Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) va ser una escriptora i activista política estatunidenca, molt activa en la defensa dels drets civils i socials de les dones entre finals del segle XIX i principis del segle XX. La seva utopia *Terra d'elles* (1915) és considerada la precursora de la ciència-ficció feminista moderna. La figura de Gilman ha esdevingut un referent per a generacions posteriors de pensadores, activistes i escriptores feministes.

3.2.2. Anàlisi

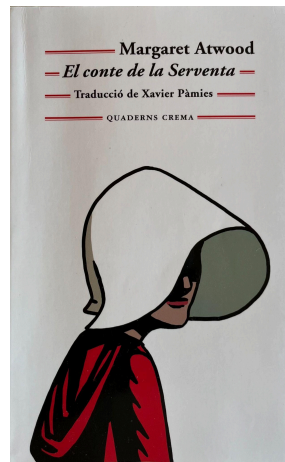


Fig. 11. Portada d'*El conte de la Serventa*. Font: pròpia

El conte de la Serventa és una novel·la distòpica publicada l'any 1985 per Margaret Atwood, una de les autores vives més rellevants del gènere. L'obra descriu la República de Galaad (en anglès, *Gilead*)¹³, una versió totalitària i feixista dels Estats Units transformats en una teocràcia patriarcal. El règim de la nació domina amb mà de ferro i ha adquirit els ideals puritans del segle XVII amb la intenció de fer front a una greu crisi de fertilitat que viu el país. A més, per a erradicar una suposada decadència moral de la societat provocada per la diversitat religiosa, la lluita pels drets de les dones, la llibertat sexual i altres "aberracions", l'Estat ha instaurat un sistema militaritzat i violent, decidit a reprimir qualsevol dissidència, pecat o expressió d'emancipació femenina.

La història segueix la perspectiva d'Offred qui, igual que la resta de dones, ha perdut tots els drets. Ara, la seva missió en la societat es redueix a procrear. La jove viu en la casa del comandant Fred Waterford i la seva dona Serena Joy, la qual és estèril, amb el propòsit de concebre un fill per al matrimoni. La protagonista narra en primera persona els esdeveniments de la seva vida diària i a la vegada intenta reconstruir fets i records del passat sobre com era el món abans de la implantació

¹³ El nom del país remet simbòlicament a la Terra Promesa bíblica, un dels noms per a la Terra d'Israel, és a dir, la regió que, segons els relats de la Bíblia Hebrea, Déu va concedir a Abraham i a la seva descendència. La Terra Promesa es descriu com el territori situat entre les proximitats de la frontera amb Egipte fins a la vora del riu Eufrates (Bíblia Catalana Interconfessional, 2017, Gènesi, 15).

del nou règim. Explica que havia tingut una relació amb un home anomenat Luke, amb qui va tenir una filla. Poc després, però, les taxes de fertilitat van caure a causa de la contaminació, el president va ser assassinat i va tenir lloc un cop d'estat que va dinamitar els drets de les dones.

Atrapada en una estricta rutina, Offred tracta d'acatar les normes i només surt de casa per a anar a comprar amb la seva veïna Ofglen o per a visitar el metge. En una de les visites mensuals a l'hospital, el doctor li suggereix que tingui relacions sexuals amb ell i li confessa que Fred és estèril. Això podria posar-la en perill, atès que el sistema no reconeix els homes com a infèrtils. Després de múltiples intents, Offred no aconsegueix quedar-se embarassada i Serena Joy intenta convèncer-la perquè, a canvi d'una fotografia de la seva filla, tingui relacions amb Nick, el xofer de la família. Així doncs, ambdós comencen una aventura amorosa. Una nit, Fred proposa a Offred que es posi una disfressa provocativa per a portar-la a un prostíbul. Allà descobreix que Moira, la seva millor amiga en el passat, amb qui havia perdut tot contacte, treballa com a prostituta. Un dia, a casa, Serena Joy veu la disfressa i, finalment, la protagonista és arrestada. El relat acaba amb Offred sent traslladada en una furgoneta a un destí desconegut. L'epíleg, titulat "Notes històriques sobre «El conte de la Serventa»" fa referència a un futur situat l'any 2195 en un congrés sobre Galaad, en el qual els investigadors donen a entendre que el règim descrit per la noia va finalitzar fa temps.

En aquest món fictici, a causa de les guerres i la contaminació ambiental, la major part de la població ha esdevingut estèril. Mitjançant una propaganda hàbilment orquestrada, les dones han estat convertides en cap de turc, considerades responsables de la ira divina i de la infertilitat col·lectiva. Per això, viuen sotmeses a una situació d'extrema opressió, humiliació i subordinació. El sexe femení es divideix, segons el rol que ocupen dins la societat, en diverses categories jeràrquiques, la distinció de les quals la marca el color de la vestimenta.

En primer lloc, les Mullers de les classes altes, vestides de blau com la Verge Maria, són les dones privilegiades que estan casades amb els Senyors i són les responsables de l'organització de la llar. Gaudeixen d'una vida tranquil·la i acomodada i, com que són estèrils, necessiten l'ajuda de les criades per a assegurar la descendència.

Les Serventes, identificades pel color vermell, són dones fèrtils que han estat designades com a mares subrogades i assignades als Senyors. Considerades com a béns materials, perden els seus noms originals i es converteixen en un simple complement: la protagonista, propietat de Fred Waterford, és rebatejada com a Offred. Passen a ser esclaves sexuals regularment violades pels comandants, i estan obligades a gestar i després deixar els seus fills als “amos”.

Les criades són educades i adoctrinades per les Ties, vestides de marró. Elles són les encarregades de dirigir-les i vigilar que compleixin les normes i, si és necessari, castigar-les en cas de cometre alguna imprudència.

Altrament, les Martes, nom que evoca Marta de Betània, qui als evangelis apareix dedicada a les feines domèstiques, duen un uniforme verd pàl·lid. Són dones adultes que no poden tenir fills, i per aquest motiu desenvolupen tasques servils a la llar dels Senyors.

També hi ha les Economullers, noies de classes desfavorides casades amb homes pobres que assumeixen simultàniament les funcions de Serventa, Muller i Marta.

Les Jezabels, anomenades així per la figura bíblica de la profetessa considerada impura, són prostituïdes i confinades en prostíbuls secrets destinats als alts càrrecs del règim.

Finalment, les No-Dones són considerades criminals i són deportades a les Colònies, un lloc insalubre i radioactiu que combina elements de gueto i camp de concentració.

Offred, després d'un intent fallit d'escapar amb Luke (el seu home) i la seva filla, és detinguda i traslladada a un centre on serà reeducada i entrenada amb finalitats reproductives. Posteriorment, és assignada a la casa d'un alt comandant de l'Estat casat amb Serena Joy, una dona que, abans de la República de Galaad, havia estat una coneguda soprano. Les normes imposades són estrictes: obeir, no causar problemes, no tenir cap relació íntima amb Fred fora del ritual establert i no interferir en la vida de l'esposa. La condició de Serventa, malgrat ser profundament degradant, és presentada com a tolerable dins el sistema: amb l'esperança que quedin embarassades, el règim ofereix a les criades una alimentació adequada i tasques lleugeres. La seva funció principal és fer la compra i assistir puntualment als rituals d'aparellament, anomenats Cerimònies, que són duts a terme de forma

mecànica i desproveïda de qualsevol dimensió emocional. Estan basats en un passatge bíblic:

Quan Raquel va veure que no podia donar fills a Jacob, s'engelosí de la seva germana i digué a Jacob:

—Dona'm fills, o jo em moro!

Jacob es va enfadar amb Raquel i li digué:

—Jo no em puc posar en el lloc de Déu. És ell qui et priva de tenir fills.

Ella va replicar:

—Pren la meva serventa Bilhà: uneix-te a ella i jo adoptaré els fills que infantí. Així tindrè fills gràcies a ella. (Bíblia Catalana Interconfessional, 2017, Gènesi, 30:1-3)

Durant l'acte, la Serventa es recolza sobre les cames de la Muller, la qual li subjecta les mans. Això simbolitza una unió fictícia i ritualitzada:

Per sobre meu, tocant al capçal del llit, hi ha acomodada la Serena Joy, eixarrancada. S'ha obert de cames i jo hi estic posada al mig, amb el cap sobre la seva panxa, la base del crani contra el pubis i les seves cuixes a banda i banda del meu cos. Ella també va vestida del tot. (Atwood, 2018: p. 118)

Tot i la completa deshumanització de la sexualitat, Fred inicia trobades secretes amb la criada, no pas per compassió, sinó per avorriment. Juguen a Scrabble, conversen i fullegen revistes de moda prohibides. Fins i tot un dia la porta a un prostíbul il·legal, ja que molts dels Senyors ho troben excitant. Com que l'home sembla ser estèril, Serena Joy, desesperada per tenir un fill, proposa a Offred que s'aparelli amb Nick, el xofer i majordom de la casa, a canvi d'informació sobre la filla de la criada i una fotografia. L'encontre, en principi organitzat com una simple transacció, esdevé una relació emocionalment intensa i carregada de complicitat:

Amb el Senyor tanco els ulls, fins i tot quan només li faig el petó de bona nit. No vull veure'l de prop. Aquí, en canvi, cada vegada, tinc els ulls oberts. M'agradaria que hi hagués algun llum encès, potser una espelma encaixada en una ampolla [...] Vull veure tot el que es pot veure d'ell, apamar-lo amb la mirada, aprendre-me'l, gravar-me'n la imatge al pensament per poder alimentar-me'n després: els plecs del cos, la textura de l'epidermis, la lluisor de suor a la pell, la cara allargada d'expressió ambiguament burleta.

[...]

Cada vegada fem l'amor com si sabéssim, sense cap ombra de dubte, que per a cap dels dos no hi haurà mai més cap altre amor amb ningú més. I quan hi tornem sempre és com una sorpresa, una propina, un regal. (Atwood, 2018: p. 313-314)

Cap al final de la novel·la, Serena Joy descobreix les sortides nocturnes del seu marit amb Offred i l'amenaça amb un càstig sever. Poc després, uns agents de la policia secreta arriben a la casa i se l'enduen. Tanmateix, Nick, en veu baixa, li revela que són membres de la resistència clandestina, anomenada *Mayday*. La dona els segueix, tot i no saber si la porten cap a la llibertat o cap a la seva fi:

—*Confia en mi —diu, una frase que no ha sigut mai talismà ni garantia de res.*

Tot i així m'hi agafo, com a un ferro roent. No tinc opció.

[...]

No tinc manera de saber si això és la meva fi o si és un nou començament; m'he lliurat a les mans d'uns desconeguts perquè no puc fer res més.

Hi entro, doncs, per sumir-me en la foscor de dintre; o en la claror. (Atwood, 2018: p. 340-342)

El conte de la Serventa és una obra de gran rellevància, tant des del punt de vista literari com sociològic i històric. El seu títol ret homenatge als *Contes de Canterbury*, escrits el segle XIV per Geoffrey Chaucer. El relat pren forma de testimoni personal, en forma de diari, i es caracteritza per un to líric i immersiu. No obstant això, presenta una paradoxa significativa: Offred, abstreta en un règim opressiu, no té cap mitjà efectiu per a escriure o conservar la seva història i, si ho hagués fet, hauria deixat el relat interromput abans de la seva detenció. El final, carregat de tensió i incertesa, subratlla aquesta indeterminació. Amb una mitopea¹⁴ irònica conscient, Atwood construeix una distopia que exagera els trets més foscos del fonamentalisme neoconservador contemporani, i adverteix com una societat en aparença pacífica pot amagar un totalitarisme implacable. Es tracta d'un sistema caracteritzat per la dominació absoluta de la vida pública i privada i la violència ritual. Les escasses informacions que rep la protagonista sobre el funcionament real del règim són explicades al lector de manera indirecta i fragmentària, i això reforça la sensació d'aïllament, censura i desinformació sistemàtica.

La República de Galaad no neix d'una catàstrofe, sinó d'un cop d'estat: el president és assassinat i el congrés és metrallat. Després d'haver acusat, presumiblement de manera injusta, els integristes islàmics, l'exèrcit declara l'estat d'emergència i aconsegueix abolir la Constitució i transformar la nació en una teocràcia armada.

¹⁴ La mitopea, o mitopoesi, és un subgènere de la ficció especulativa en el qual l'autor crea tot un conjunt de conceptes, regions, personatges, esdeveniments i arquetips interrelacionats, creant així una mitologia pròpia.

Aquesta nova ordre reorganitza el sistema legislatiu i social segons un fonamentalisme religiós cristià extrem, i confia el poder polític als comandaments militars.

Tot i que l'exercici d'una supremacia tan absoluta limita les llibertats civils i personals de tots dos sexes, és el gènere femení el que pateix una repressió més intensa. Fins i tot la feminitat intrínseca de les dones és negada: la roba que han de portar (que recorda tant els hàbits de les monges com els burques i hijabs islàmics) té per objectiu ocultar la figura de qui la porta. Als costats de la cara, les Serventes porten una còfia blanca que els impedeix veure i ser vistes. Les dones, reduïdes a marionetes en mans dels homes, només existeixen com a membres de grups ben definits, fàcilment identificables a escala cromàtica i simbòlica. El vermell de les criades, per exemple, és el color de la sang, i és alhora la seva condemna i la seva salvació. Ser fèrtil els garanteix un tracte privilegiat, encara que estiguin condemnades a abandonar els fills i ser esclaves sexuals dels Senyors.

L'obra fa èmfasi en els temes del cos i la sexualitat. El poder estatal i religiós tendeix a reprimir els impulsos físics i emocionals. Els habitants de Galaad són, majoritàriament, individus infeliços i insatisfets. Se'ls ha ensenyat que l'amor i les relacions sentimentals són afers banals a la vida. La població pateix una privació emocional d'humanitat. Per a controlar les ments, es comença pel control del cos, en especial el de les dones. Offred reflexiona de manera dramàtica sobre com el seu cos ja no li pertany i sobre com ha perdut les funcionalitats específiques i naturals que li eren pròpies. Ara, la seva "closca" de carn s'ha convertit en una simple incubadora: pot produir, però no posseir. A *El conte de la Serventa*, fins i tot la responsabilitat de l'abús sexual s'atribueix al gènere femení. La violació, com expliquen les Ties, es produeix per culpa de les víctimes, culpables de provocar els agressors, i està permesa per Déu per a ensenyar una lliçó als més malvats.

Altrament, per tal de garantir que les masses continuïn subjugades, com en qualsevol sistema autoritari (sigui real o fictici), es recorre a diversos nivells d'opressió i violència. La justícia de Galaad és arbitrària i corrupta; les lleis, sovint basades en passatges bíblics, no només no protegeixen els drets, sinó que els

violen sistemàticament. La submissió de les dones s'inspira en la Primera Carta de Sant Pau a Timoteu:

Igualment, desitjo que les dones es presentin amb decència, que s'arreglin amb modèstia i discreció, no amb pentinats complicats, ni amb joies d'or o perles o vestits luxosos, sinó amb bones obres, com escau a dones que s'han compromès a adorar Déu. A l'hora de la instrucció, les dones casades s'han de mantenir en silenci i submises. No els permeto que es dediquin a ensenyar i així dominin els seus marits, sinó que han d'estar en silenci. Perquè primer va ser format Adam i després Eva. I no fou enganyat Adam, sinó la seva dona, la qual, enganyada, va caure en la transgressió. Tanmateix, la dona serà salvada gràcies a la maternitat, a condició que perseveri amb tota discreció en la fe, la santedat i l'amor. (Biblia Catalana Interconfessional, 2017, Primera Carta de Sant Pau a Timoteu, 2:9–15)

Al país, fins i tot es poden castigar persones per delictes comesos abans que la llei entrés en vigor. Els cadàvers dels condemnats s'exposen en públic com a avís per a la població. La policia secreta del país vetlla pel compliment de l'ordre i fomenta la delació entre ciutadans. La televisió emet programes religiosos i manipula la informació per a mantenir el control social. A més, amb l'objectiu de reprimir el descontentament i reforçar el consens, altera les notícies i transmet un missatge optimista que respon al que la població vol escoltar:

*No ens ensenyen mai derrotes; només victòries. De males notícies no en vol ningú.
[...]
Apareix el presentador [...] Amb el seu somriure serè ens dóna a entendre que el que ens explica és pel nostre bé. Aviat s'arreglarà tot, us ho prometo. Tindrem pau. Tingueu confiança. I ara sigueu bons nens i aneu-vos-en a dormir.
Ens diu el que desitgem creure. És molt convincent. (Atwood, 2018: p. 106)*

Malgrat l'existència d'un conflicte bèl·lic, els combats es perceben llunyans i imprecisos. La població ignora el context real en què viu i desconeix les fronteres de la nació a la qual pertany:

Això és el cor de Galaad, on la guerra només arriba a través de la televisió. No se sap ben bé on són els confins, que varien en funció dels atacs i els contraatacs; però això n'és el centre, on res canvia. «La república de Galaad no té fronteres—deia la Tia Lydia—. Galaad és enmig vostre». (Atwood, 2018: p. 41)

L'educació, que garanteix el coneixement i, per tant, la llibertat, és considerada perillosa pel règim. Per això no hi ha universitats, i la censura ha eliminat la literatura i la cultura, tal com passa a *Fahrenheit 451* de Bradbury amb la crema de llibres. Igual que a moltes distopies, la dominació psicològica comença amb la dominació del llenguatge. Això recorda, per exemple, el control totalitari del pensament i la llengua que Orwell descriu a *1984*. Al règim d'Offred, la llengua està controlada i restringida, en especial per a les dones. Així com se'ls assignen rols mecànics, també se'ls obliga a expressar-se segons fórmules preestablertes, gairebé automàtiques. A més, no tenen permís per a llegir ni escriure. La Bíblia, omnipresent i sacralitzada, només pot ser llegida o recitada pels Senyors. Aquesta prohibició recorda l'Índex de llibres prohibits establert pel papa Pau IV el 1559, que negava a totes les dones el dret de llegir la Bíblia en llengua vulgar sense permís explícit del Sant Ofici (Mark, 2022). Per això, *Galaad* és, segons Atwood, una Inquisició moderna.

D'altra banda, el desenvolupament tecnològic, un element essencial en obres com ara *Un món feliç*, no juga un paper central a la novel·la. El conte de la Serventa és una distopia més aviat generada per una regressió històrica i social, un retorn als valors medievals o, si més no, postmedievals.

La vida quotidiana està profundament ritualitzada. Tots els esdeveniments segueixen models litúrgics molt concrets, des de les salutacions formals fins als aparellaments de les criades. Fins i tot les execucions públiques de dissidents, on els culpables són penjats utilitzant cordes sostingudes, al seu torn, per tots els presents. Aquest gest converteix els espectadors en botxins; se'ls imposa una participació forçada i una complicitat activa en l'acte violent. L'assistència a aquestes cerimònies, que reflecteixen el concepte cristià de purificació i renaixement, és obligatòria, ja que serveixen com a advertència i també com a catarsi col·lectiva.

Amb una finalitat similar hi ha una altra pràctica en què els condemnats per crims greus són lliurats a una multitud furiosa que els linxa fins a matar-los. És un moment d'explosió d'ira, tensions reprimides i adrenalina, que esclaten en una violència desenfrenada. Després de la mort del pecador, tot torna, almenys en teoria, a una certa normalitat. Aquestes escenes, juntament amb d'altres com el moment en què

una Tieta anomenada Elena convida les Serventes a expressar odi i menyspreu cap a Janine, una companya que ha estat víctima d'una violació, compleixen la mateixa funció d'alliberació i manipulació. Per un costat, permeten alleugerir els individus frustrats de les emocions més negatives. Per l'altre, redirigeixen propagandísticament aquest odi cap als dissidents i revoltats.

En un entorn on predomina la desolació emocional, sobresurten figures com Offred i els membres de la resistència del *Mayday*. La protagonista és una dona tossuda, intel·ligent, culta (era bibliotecària) i, en certa manera, apassionada, que aconsegueix conservar la seva humanitat i protegir el seu passat. Pràcticament, dialoga amb els fantasmes de les persones estimades que ha perdut o que no tornarà a veure mai més. S'aferra al record de la seva mare i de la seva millor amiga rebel, que continua sent una font d'inspiració i força. També pensa en Luke, a qui encara estima, i se sent culpable de trair quan inicia una relació amb Nick. Contra tot pronòstic, Offred no és un personatge derrotat per l'adversitat perquè s'oblga a resistir, malgrat el buit i l'angoixa amb què viu. Intenta resistir-se a l'autoritat, i lluita mentalment per a continuar sent un subjecte actiu i no un objecte passiu. Ella no vol convertir-se en un simple "úter amb cames":

Actualment ja no hi ha cremes de mans ni cremes facials, almenys per a nosaltres. Són articles que es consideren de luxe. Nosaltres som recipients, i només l'interior del nostre cos és important. Si fos per les Mullers, l'exterior se'ns podria tornar dur i arrugat com una closca d'anou. Si no hi ha crema de mans és per decret seu. No volen que siguem atractives. (Atwood, 2018: p. 121)

La criada procura protegir la salut mental a través d'una momentània suspensió del judici i una pèrdua conscient de lucidesa. Impulsada per una esperança il·lògica, l'únic recer interior que el règim no ha pogut prendre-li, adreça unes paraules esfereïdores i alhora meravelloses a Déu, a un Déu que sap que no és el culpable del seu patiment:

*«Déu meu, que estàs en el Regne del Cel, que és enmig nostre.
»Voldria que em diguessis el teu nom, vull dir el de veritat; però Tu servirà igual.
»Voldria saber què tenies previst per a mi; sigui el que sigui, ajuda'm sisplau a superar-ho. Però potser tot això no és obra teva; em nego del tot a creure que el que està passant és el que Tu volies.*

»De pa de cada dia en tinc prou, o sigui que en això no m'hi entretinc. Aquest no és el problema més gros; el problema és fer-se'l baixar coll avall sense ennuegar-se.

»Arribem a allò del perdó. No cal que et prenguis la molèstia de perdonar-me; hi ha coses més importants. Per exemple: que si els altres estan sans i estalvis, continuïn estant-hi. No deixis que pateixin gaire. Podries proporcionar-los un paradís i tot. Per a això sí que et necessitem; d'infern ja ens en sabem fer nosaltres.

»Segurament hauria de dir que perdono els qui han fet tot això, i el que estan fent. Ho intentaré, però costa.

»Ara ve allò de la temptació. Al Centre, la temptació era alguna cosa més que menjar i dormir. Saber era una temptació. "El que no saps no et tempta", deia la Tia Lydia.

»Potser en el fons no vull saber què està passant. Potser m'estimaria més no saber-ho. Potser no podria suportar saber-ho. La Caiguda va ser una caiguda de la innocència al coneixement.

[...]

»Allibera'ns del mal.

»Després vénen el Regne, el poder i la glòria. Costa molt de creure-hi, ara com ara. Tot i així ho intentaré. "Amb esperança", tal com diuen les làpides.

»Et deus sentir bastant enganyat. I no deu ser la primera vegada.

»Si jo fos de Tu n'estaria fart; n'estaria fastiguejat. Aquesta deu ser la diferència entre tu i jo. (Atwood, 2018: p. 234)

El destí d'Offred queda obert, entra «en la foscor de dintre; o en la claror» (Atwood, 2018: p. 342), però el seu relat és recuperat anys després del col·lapse de Galaad. La novel·la conclou amb unes notes històriques extretes d'una transcripció parcial de les actes del «XII Simposi d'Estudis Galaadians del Congrés Internacional d'Associacions Històriques» celebrat el 25 de juny de 2195. Tot i que el règim ja no existeix i se suggereix una societat futura millor, els comentaris masculistes i despectius dels estudiosos fan sospitar que una nova Galaad podria tornar a sorgir. Això mostra com la humanitat aprèn poc del seu passat.

3.3. Este es el núcleo (2024)

3.3.1. La distopia en la literatura castellana

Tot i que el gènere distòpic ha tingut una gran presència en la literatura universal, en la llengua castellana no ha estat especialment prolífic fins a èpoques recents. Durant els segles XIX i XX, les obres distòpiques escrites originalment en castellà van ser escasses i no van assolir una rellevància comparable a les produccions anglosaxones. No obstant això, a partir del segle XXI s'ha produït un augment

significatiu de títols distòpics. En primer lloc, l'any 2008 es va produir un punt d'inflexió: la crisi financera a Espanya i l'èxit mundial de la trilogia *Els Jocs de la Fam* van propiciar l'interès pel gènere. El 2014 també va resultar clau, ja que gràcies a la iniciativa de l'escriptor José María Merino, la Reial Acadèmia Espanyola va incorporar per primera vegada el terme «distopía» al diccionari. Paral·lelament, es van reeditar i traduir al castellà diverses obres antiutòpiques procedents d'altres llengües, fet que també va contribuir a la consolidació del gènere en l'àmbit hispànic. En aquest nou context, diferents autors espanyols han publicat obres de ficció distòpica que aporten visions i problemàtiques pròpies. Alguns exemples destacats són *El sistema* (2016) de Ricardo Menéndez Salmón, *Rendición* (2017) de Ray Loriga o, més recentment, *Este es el núcleo* (2024) de Leonardo Cano, una novel·la que ofereix una mirada crítica i futurista sobre la tecnologia i les estructures de poder contemporànies.

3.3.2. Anàlisi



Fig. 12. Portada d'*Este es el Núcleo*. Font: pròpia

Els vertiginosos canvis tecnològics del present estan propiciant l'aparició de novel·les de ciència-ficció i relats distòpics amb un fort component d'advertència. En aquest context, Leonardo Cano proposa a *Este es el núcleo*¹⁵, obra publicada el 2024, un món de fantasia científica basat en els avenços actuals. Planteja una

¹⁵ La novel·la ha estat guardonada amb el LV Premio Internacional de Novela de Ciudad de Barbastro 2024.

projecció d'un futur pròxim on els éssers humans viuen en una realitat desconeguda, radicalment diferent de l'empírica.

L'acció se situa el 2052, any en què el desenvolupament tecnològic ja permet la transferència de la ment al metavers¹⁶ i ofereix la promesa d'una "vida definitiva" digital. El protagonista, Pablo Alcabier, és el primer home a fer la transferència de la seva memòria i identitat al denominat *nucli*: una nova forma d'existència virtual que permet la immortalitat. Llavors, es convertirà en avatar, sense deixar de ser humà, i passarà a viure dins una dimensió digital paral·lela. Fins aleshores, aquesta tecnologia havia estat un privilegi exclusiu de les dones. Per a dur a terme la transferència, Pablo s'ha de preparar recopilant records de la seva infantesa i de la seva dona i filla desaparegudes. Aquests elements condicionen un argument centrat en la memòria, el remordiment i la identitat digital. La societat descrita està regida per una corporació anomenada *Shook-Elecom*, a la qual Pablo Alcabier ven un nou algoritme capaç d'actuar sobre la consciència i els records.

Altrament, l'autor analitza els riscos que aquest futur comporta per a la llibertat i la condició humana. Al llarg de la novel·la, es mostra que la condició humana es compon de memòria i capacitat narrativa, els dos nuclis essencials de la identitat que la corporació, per això mateix, vol dominar. L'obra és el preludi a aquesta transferència, és a dir, la història que Pablo transmet a la seva «narradora», Ely Castro, encarregada de traslladar el relat del protagonista al metavers mitjançant la reconstrucció dels seus records.

La novel·la s'articula a través d'un índex compost per vint-i-cinc parts, les quals es despleguen de manera progressiva en subapartats que s'encavalquen entre si, com si es tractés d'una matrioixca (l'una dins l'altra). Aquesta estructura respon al que la narratologia anomena metalepsi: una transgressió entre diferents nivells narratius. A mesura que les capes del relat es van reduint, la veu de Pablo retrocedeix cap a memòries cada vegada més remotes i profundes. El recurs de l'analepsi (o *flashback*, en anglès) permet al lector accedir als vincles emocionals entre el protagonista i altres personatges secundaris, vincles que adquireixen densitat i

¹⁶ Concepte utilitzat per a descriure una experiència immersiva i multisensorial en l'ús aplicat de diversos desenvolupaments tecnològics d'internet.

complexitat a mesura que avança la lectura. Gràcies a aquesta tècnica, la història es construeix des d'una perspectiva interna i fragmentària, i aporta una progressiva completesa a la memòria narrativa que constitueix l'eix central de la novel·la.

D'altra banda, la immortalitat de Pablo comporta l'elevat preu de renunciar al passat i als records. La trama ideada per Cano s'endinsa en la condició humana mitjançant un sentiment universal que tot lector assumeix: l'afecte que el protagonista té envers Carlota, la seva filla. La relació amb la nena dona una profunditat emocional a l'argument, ja que representa la connexió amb un ésser estimat i, a més, simbolitza el veritable nucli que caldria preservar de la destrucció.

A *Este es el núcleo* també es desenvolupa un eix temàtic de caire més íntim i clàssic: la crisi afectiva i eròtica en la relació de parella. El protagonista experimenta un desamor profund i una relació conflictiva amb Astrid, la seva dona. Fins i tot crea una versió virtual d'un home que ella percep com a real i de qui s'enamora. Aquesta relació "artificial" posa de manifest una de les idees centrals de la novel·la: la identitat humana es fonamenta en estructures narratives compartides, és a dir, en les històries que hom explica als altres i a si mateix, les quals conformen el nucli de la subjectivitat. És justament aquest entramat emocional i narratiu el que la intel·ligència artificial pretén simular, reproduir i controlar. El cervell humà opera amb mecanismes subtils, sovint inconscients, que les tecnologies emergents volen replicar, amb el risc d'esborrar la distinció entre el record viscut i el record fabricat.

Així doncs, tot i el to especulatiu i l'abundant terminologia tècnica en l'obra, el fracàs de la relació amb Astrid, marcada per la insatisfacció i la infidelitat, i la manca d'atenció cap a la filla, configuren un retrat íntim de la culpa i el desconsol. Aquesta tensió familiar i emocional serveix com a contrapunt humà dins el món tecnificat, fred i aparentment despersonalitzat que es presenta.

Els records i la consciència de Pablo actuen com una xarxa on queden atrapats els grans temes del present i el futur. En primer lloc, la transformació dels rols de gènere en una societat on el patriarcat ha estat superat per una dominació femenina, que provoca la rebel·lió d'alguns homes. També es reflexiona sobre la crisi de la institució familiar (i de les relacions interpersonals en general), i sobre la

sexualitat programada per algoritmes. Tot plegat embolcallat per la gran qüestió de la immortalitat, plantejada des d'una perspectiva filosòfica.

L'obra reflexiona sobre la immersió de la vida humana dins la realitat virtual i la intel·ligència artificial. No obstant això, se centra sobretot en la idea del metavers, i el tracta no com un concepte futurista o abstracte, sinó com una realitat tangible i material que presideix el dia a dia de la població. Aquest caràcter real del metavers es fa creïble amb detalls concrets, com ara els succedanis d'aliments o els menjars fabricats amb impressores 3D, que els personatges ingereixen de manera habitual:

Entonces la impresora, casi encadenadamente, detecta que deseo un café y se enciende. Coloco en su base una de las tazas de la zona. El rumor de las tuberías en la habitación y la presión del chorro del metacafé humeando en la impresora. Una espuma densa. (Cano, 2024: p. 28)

L'obra apel·la a un món que conserva una forta semblança amb l'actual, però que, com és habitual en la ciència-ficció, s'incorporen elements irreconeixibles expressats amb termes enigmàtics i de significat desconegut (com ara *Shook-Elecom, exo...*). Aquest lèxic específic actua com a marcador d'alteritat: indica que es tracta d'una realitat diferent i transformada, però no radicalment aliena. La ciència-ficció, sovint vinculada a una crítica o a una hipèrbole del capitalisme contemporani, recorre a la inclusió d'empreses i marques identificables (*IKEA, Playmobil...*) per a fer palesa la continuïtat entre el present i el possible futur que es proposa. Així, a través d'un escenari futurista, es construeix un simulacre especulatiu que reflecteix i amplifica les tendències, orientacions i paradoxes socials presents.

Les crítiques patriarcals articulades a partir d'un narrador masculí resulten especialment complexes, ja que sovint es mouen en un espai fronterer entre l'actitud masclista i la paròdia. Tanmateix, en la novel·la s'hi duu a terme un exercici narratiu centrat en un protagonista que, tot i exercir un paper de victimari, esdevé alhora víctima de la mateixa violència que produeix i assumeix, atrapat en unes circumstàncies que no sap canviar ni evitar. El text presenta una crítica al progrés neoliberal, responsable d'atomitzar l'individu i allunyar-lo dels vincles comunitaris, que són fonamentals per al benestar humà. Aquest desplaçament cap a l'individualisme radical comporta un retorn implícit a una concepció jusnaturalista de

la justícia, en què el fi acaba justificant qualsevol mitjà. És a dir, Pablo actua com si perseguís un objectiu superior (poder portar a terme la transferència, la immortalitat, la redempció...) i prioritza l'èxit professional per sobre de tot, fins i tot per sobre de la seva família. A més, justifica totes les accions que executa en nom d'aquest fi. La novel·la, però, qüestiona si l'objectiu realment compensa el mal que ha causat.

Encara que *Este es el núcleo* a vegades és etiquetada per la crítica com una novel·la distòpica, Leonardo Cano rarament emprà aquest terme per a definir la seva pròpia obra, com es desprèn d'aquestes paraules extretes d'una entrevista:

*¿Se siente cómodo en la etiqueta de distópico?
No, yo siempre soy optimista. Mi novela va un poco en otra dirección, pero soy optimista en cuanto a la tecnología y en cuanto al futuro. Las cosas cambian [...] Al final, la distopía está dentro de uno mismo, es cómo uno sepa lidiar con los avances tecnológicos y con el futuro [...]. (Morla, 2024)*

En diverses intervencions públiques, l'autor i altres mitjans de comunicació es refereixen al relat com a una obra de ciència-ficció, un *thriller* literari amb rerefons filosòfic o, en determinades ocasions, fins i tot com a una utopia, entesa no tant com un món ideal, sinó com un escenari de futur obert a transformacions profundes:

El autor murciano asume el riesgo de plantear una utopía fechada en 2052, creando un artefacto narrativo excelente, equiparable al que se dio en con la película 'Ex machina' de Alex Garland. (Pozuelo Yvancos, 2024)

Aquesta voluntat de no restringir la novel·la a la categoria de distopia respon a l'ambició de Cano d'evitar una lectura simplificadora, que sovint esdevé habitual quan es tracta d'universos imaginaris futurs marcats pel conflicte. No obstant això, l'obra pot ser llegida també des de les claus de la distopia contemporània, atès que s'hi representen alguns trets definitoris del gènere: una societat polaritzada i fragmentada entre homes i dones, una tecnologia omnipresent que anul·la implícitament la llibertat i una visió desencantada del progrés humà.

Per una banda, a l'obra apareix una corporació anomenada Shook-*Elecom* (SH-E), una empresa privada que posseeix el monopoli d'un algoritme creat per Pablo. És obtingut amb intel·ligència artificial i, a partir de les dades, sentiments i emocions de les persones, és capaç de "predir" el que farà la societat: allò que es posarà de

moda, les cotitzacions en borsa, etc. L'algoritme pot entendre i empatitzar amb les emocions dels humans i prendre decisions tenint en compte aquests sentiments:

Le contesto que mi modelo de inteligencia artificial aprende a identificar vulnerabilidades en los comentarios y en los comportamientos humanos. Las usa para influir en su toma de decisiones. A partir de los miles de millones de mensajes de una red como la de Elecom, puede hacer analogías. Jugar con las ideas. Extrapolar. Comprender. Y también, empatizar. (Cano, 2024: p. 111)

El nou programa és intuïtiu, simula i percep els estats d'ànim i crea dependència, perquè diu el que les persones volen sentir. Per exemple, Astrid, la dona del protagonista, estableix una relació amorosa amb l'algoritme, tot i que ella no s'adona que es tracta d'una màquina perquè és tan convincent que sembla real:

*Me pongo antes con el chat de Astrid y Jesús¹⁷.
[...]
En las últimas líneas, Jesús ha decidido preguntarle si se arrepiente de haber tenido hijos y no poder ser más libre ella también. Astrid se enfada por la pregunta y le dice que quiere mucho a Carlota y que, si se queja, es sólo porque le parece totalmente injusto encargarse ella sola de su hija [...] Luego Jesús le ha pedido perdón y le ha dicho que siente haber sonado así de seco, pero que estaba corrigiendo exámenes a la vez que le escribía. Jesús la ha llamado, cariñosamente, «amor». (Cano, 2024: p. 113)*

Com que crea relacions interpersonals i amoroses, provoca addicció a les persones que l'utilitzen, i per això *Shook-Elecom* té tant de poder sobre la població. La màquina, per aquest motiu, esdevé essencial per a manipular i tenir el control del comportament de la massa.

A la novel·la s'introdueix nou dispositiu electrònic anomenat *aura*, que és semblant a la ment humana i és implantat a les temples d'una part de la societat privilegiada. Aquesta eina permet reviu records i vivències passades, així com establir connexions amb l'*aura* d'altres persones per a conèixer-ne les accions o pensaments. Tanmateix, el que fa que sigui un element distòpic és que, mitjançant aquest objecte, l'empresa *SH-E* pot inserir idees, anuncis (els quals, alhora, promouen el consumisme i reforcen la influència de la publicitat) i notícies manipulades a l'*aura* de la població. D'aquesta manera, exerceix un control subtil i

¹⁷ El programa simula ser una persona real i adopta el nom de Jesús, l'exparella d'Astrid, per tal que ella cregui que torna a comunicar-se amb ell.

implícit, més refinat que els mecanismes repressius habituals en altres ficcions del gènere:

*No me mira directamente. Así que yo examino su flequillo malva. La caracola dorada del aura sujeta a su cráneo.
Me llamo Pablo Alcubier, respondo en alto, tumbado sobre la camilla de transferencia.
Pero ella me interrumpe con ímpetu para decirme que tan sólo necesito pensar la respuesta en silencio para que su aura ya la capte.
Es cierto que siento una presencia más en el interior de mi mente. Desde que mi aura me ha preguntado si aceptaba el acceso de la de Ely. Así que me concentro en el fastidio de que mis neuronas emitan públicamente las señales eléctricas justas para que mi aura las recoja y sean enviadas a la suya. En la forma de mi nombre. (Cano, 2024: p. 14-15)*

La narració també evidencia una marcada diferència entre homes i dones. Tal com s'ha mencionat abans, només les dones gaudeixen del dret a transferir-se (amb l'excepció d'alguns homes privilegiats o influents). Aquest plantejament resulta significatiu si es compara amb la majoria de les distopies clàssiques, sovint configurades des d'una perspectiva patriarcal i sota la veu d'un narrador masculí. En canvi, a *Este es el núcleo* es presenta una inversió del model tradicional: un protagonista masculí que habita en un món regit i dominat per dones, fet que trenca amb el cànon establert i ofereix una proposta narrativa tant paradigmàtica com suggestiva. No obstant això, les desigualtats entre ambdós gèneres provoca la formació d'un grup d'homes anomenat "Los postergados". Aquesta organització s'oposa a *SH-E* i protagonitza diversos actes de violència i vandalisme als metres de la ciutat:

Qué tipo de hombre puede no estar de nuestra parte, grita hacia el resto del vagón. Por el mero hecho de nacer varón, ya uno ha sido postergado [...] ¿Se van a tragar ahora las mentiras de SH-E? ¿O acaso no recuerdan lo que nos contaron para amansarnos? El aura sólo iba a ser un dispositivo más para el metaverso. Pero, esta vez, con un chip cerebral especializado en personas a las que las IA catalogaran como mujeres. A que sí. Hasta que avisaron de que habían descubierto la transferencia. Y, qué coincidencia, se realizaba sólo con ese dispositivo. (Cano, 2024: p. 116)

Aquesta lectura distòpica es fonamenta, doncs, no en l'escenari futurista per se, sinó en el retrat d'una condició humana alienada, governada i controlada per estructures impersonals i per un individualisme exacerbant.

En definitiva, Cano aconsegueix articular una faula visionària amb diferents trets fonamentals. En primer lloc, planteja amb lucidesa les complexitats de la revolució tecnològica actual. A més, manté oberta la reflexió moral, cultural i social que se'n deriva. Finalment, assoleix dotar el relat d'un fons sentimental potent. Ara bé, l'inqüestionable valor literari i especulatiu de *Este es el núcleo* rau en el fet que l'autor aposta per un futur que, per molt inversemblant que sembli, resulta cada vegada menys fictici.

3.4. Similituds i diferències entre les obres

En analitzar *Un món feliç*, *El conte de la Serventa* i *Este es el núcleo* s'observa com la literatura distòpica ha adaptat els seus temes centrals a les preocupacions de cada època, tot i compartir estructures comunes vinculades al control social, la manipulació de la població i la pèrdua de la llibertat.

D'una banda, el paper de les dones constitueix un punt de divergència rellevant. A *Un món feliç*, la condició femenina queda diluïda en una societat en què la reproducció natural ha estat abolida i els individus són concebuts de manera artificial en laboratoris. Això neutralitza la maternitat i redueix el paper de la dona a un element pràcticament indiferenciat del de l'home en el sistema. Per contra, a *El conte de la Serventa* el cos de la dona esdevé l'eix central de l'organització social: les criades perden gairebé tots els drets, són forçades a reproduir-se i es converteixen en instruments de continuïtat biològica dins un règim patriarcal. Finalment, a *Este es el núcleo* s'observa un gir significatiu, atès que el sexe femení ocupa el centre del sistema tecnològic de transferència digital. En canvi, els homes apareixen com a exclosos o subordinats, fet que inverteix el model patriarcal clàssic de moltes distopies.

Un altre aspecte fonamental és la tecnologia. A l'obra de Huxley, el progrés científic és la base sobre la qual es fonamenta la societat: l'enginyeria genètica, la manipulació de les emocions i el consum de drogues asseguren l'estabilitat. Altrament, Atwood presenta una distopia que neix d'una regressió històrica: el poder

no se sosté en el desenvolupament tecnològic, sinó en un retorn a valors religiosos i socials restrictius que anul·len el coneixement i prohibeixen la cultura. Cano, per altra banda, aborda una problemàtica contemporània: la relació entre la intel·ligència artificial, el metavers i el control digital. A l'obra es mostra com les noves tecnologies poden convertir-se en instruments subtils de dominació i dependència.

Pel que fa a la forma de control exercida per les autoritats, Huxley presenta un control basat en el plaer, la diversió i el consum, que elimina la dissidència sense necessitat de repressió violenta. A *El conte de la Serventa*, en canvi, apareix un règim teocràtic que recorre a la por, la censura i la violència com a mètodes per a mantenir la submissió dels ciutadans. Per un altre costat, Cano situa el centre del debat en el poder de les corporacions tecnològiques, que introdueixen missatges, publicitat i notícies manipulades dins la ment dels individus. Això representa un mecanisme més sofisticat i contemporani, però igualment efectiu en termes de control ideològic.

La llibertat individual i el lliure pensament també són qüestions rellevants en les tres ficcions, encara que adopten formes diferents. A l'obra de Huxley, la llibertat és gairebé inexistent, ja que la uniformització social i l'ús de tècniques com la hipnopèdia i el consum de *soma* anul·len qualsevol possibilitat de pensament crític. Per això, excepte alguns personatges com ara John o Bernard Marx, la població no és conscient del control a què és sotmesa. A *El conte de la Serventa*, la prohibició de llegir i escriure simbolitza la repressió del coneixement i del dret d'expressió, especialment en el cas de les dones. D'altra banda, a la història de Cano, tot i ser més imperceptible, la llibertat individual es veu afectada per mecanismes subtils com la manipulació de la informació i la introducció d'anuncis i notícies dins la ment dels ciutadans.

Quant a l'amor i la sexualitat, totes tres ofereixen visions contrastades. A *Un món feliç*, les relacions afectives són substituïdes per una promiscuïtat desproveïda de compromís per tal d'evitar lligams personals. A la novel·la d'Atwood, l'amor apareix reprimat i castigat, però persisteix com a espai íntim de resistència contra el règim. Finalment, a *Este es el núcleo* les relacions estan mediatitzades per la tecnologia i el

poder que exerceix sobre la identitat, el qual posa en dubte la mateixa noció de subjecte i de vincle emocional en un context digitalitzat.

Comptat i debatut, les tres obres exemplifiquen com la distopia, malgrat mantenir uns temes recurrents (el control, la manipulació, l'aïllament, la submissió, la llibertat), reflecteix en cada cas els temors predominants del present.

3.5. Vigència de les distopies en l'actualitat

La literatura distòpica continua sent intrínsecament rellevant perquè ofereix models imaginaris de societats que actuen com a instruments d'anàlisi crítica de la realitat. El gènere serveix tant d'aproximació especulativa per a explorar conseqüències probables de tendències presents com de sàtira o paròdia, emprada per a exagerar mecanismes socials i, així, fer-los més visibles i discutibles. En aquest sentit, la distopia no és només una "predicció": serveix com a eina interpretativa que exposa contradiccions, desigualtats i perills de l'època.

La capacitat de la distopia per a actuar com un "mirall crític" es demostra quan es produeixen paral·lelismes directes entre la ficció i esdeveniments reals. N'és un cas el recent anunci de Donald Trump de reanomenar el "Departament de Defensa" dels Estats Units com a "Departament de la Guerra" (Grijelmo, 2025). Això ha generat comparacions amb els ministeris paradoxals de 1984 (on el "Ministeri de la Pau" s'ocupa de la guerra). Aquestes analogies no són simples metàfores: mostren com el llenguatge polític pot amagar la realitat dels fets i funcionar com a eina de legitimació del poder.

Per un altre costat, en moltes distopies s'observa com el poder busca que la població no qüestioni la seva realitat i es mostri satisfeta amb la vida que porta, encara que sigui fruit de l'opressió. Per a aconseguir-ho, els règims recorren a mecanismes com ara drogues o violència. Al món actual, aquestes dinàmiques adopten formes més imperceptibles: els discursos d'autoajuda i motivació transmeten la idea que la clau de la felicitat rau a estimar el que es fa i acceptar sense crítica les circumstàncies mateixes, en especial en l'àmbit laboral. Així,

fomentant el consol individual i l'autoengany, s'assegura una conformitat i docilitat que no requereix coerció explícita.

Un altre aspecte que evidencia la vigència del gènere és la relació entre el coneixement, la informació i el poder. Les narracions distòpiques sovint mostren com el control social es manté mitjançant la supressió de la capacitat crítica i el foment de la ignorància. Avui dia, malgrat que l'accés a la informació és gairebé il·limitat, aquesta allau de dades no sempre es converteix en coneixement real. Les plataformes digitals i altres espais de consum massiu de contingut indueixen una distracció constant que substitueix la reflexió profunda per estímuls ràpids i efímers. A més, els algoritmes de les xarxes socials seleccionen els continguts segons les preferències de l'usuari, construint així bombolles que reafirmen les opinions preexistents i dificulten l'exposició a perspectives diferents. Aquesta saturació informativa i fragmentació del discurs públic poden transformar-se en formes de manipulació que recorden l'aversion al coneixement pròpia de les societats antiutòpiques.

Quant a les distopies analitzades, Huxley construeix a *Un món feliç* una societat regulada per la biotecnologia, el condicionament psicològic i el consum com a mecanismes d'estabilitat col·lectiva. Avui, aquesta configuració permet llegir la novel·la com una crítica a la medicalització de la vida, l'ús de la tecnologia per a normalitzar conductes i la difusió massiva d'alleujament hedonista que disminueix la capacitat de consciència crítica. Les reflexions de l'autor sobre el control a través del plaer i la manipulació científica esdevenen, per tant, essencials per a abordar qüestions com l'edició genètica, la farmacologia social i les plataformes digitals, que modulen els desitjos i les necessitats de les persones.

D'altra banda, Atwood descriu una teocràcia que instrumentalitza el cos femení per a la reproducció. En el *Conte de la Serventa*, es descriu com les dones han perdut la majoria dels drets i estan subordinades als homes. La vigència de l'obra resulta evident si es compara, per exemple, amb la situació actual de les dones a països com l'Afganistan. Des del retorn dels talibans al poder l'any 2021, s'han imposat restriccions severes: les dones han quedat excloses de l'educació i del mercat laboral. També tenen prohibit ser vistes en públic, sortir de casa sense un home que

les acompanyi i han de complir un estrict codi de vestimenta. Altrament, el ministeri d'informació i cultura dels talibans ha suspès una emissora de ràdio de dones afganeses, al·legant "provisió no autoritzada" de contingut i programació a un canal de televisió estranger. Igual que en la narració d'Atwood, les normes imposades a l'Afganistan converteixen les dones en mers objectes, sotmeses i utilitzades per a portar a terme determinades funcions.

La novel·la de Leonardo Cano se centra en temes com la intel·ligència artificial, la realitat virtual i el que habitualment es descriu com a «metavers». Avui dia, l'obra permet reflexionar sobre la concentració de dades, la dependència tecnològica i l'algoritmització de decisions, qüestions que sovint són abordades en debats sobre regulacions en la intel·ligència artificial i l'impacte social dels mons virtuals. Per la seva proximitat temporal i l'èmfasi en les tecnologies emergents, *Este es el núcleo* funciona com a cas contemporani que aproxima la distopia als riscos i oportunitats de l'era digital.

En resum, la distopia és un gènere que permet reconèixer i examinar tensions presents en la societat. La literatura antiutòpica mostra els riscos de determinades dinàmiques i actituds polítiques, tecnològiques, econòmiques i culturals. La força del gènere rau en el fet que, tot i presentar mons imaginaris, reflecteix problemàtiques reals i possibilita analitzar de manera crítica tant el present com els possibles escenaris futurs.

Part pràctica

4. Creació de relats distòpics

4.1. Procés de creació i idees de partida

El procés d'elaboració de l'obra parteix de la voluntat d'explorar els múltiples aspectes del gènere distòpic i integrar-los en una creació pròpia. La idea inicial d'aquest projecte no va ser la conceptualització d'un univers circumscrit i estructurat, sinó que va sorgir de la necessitat de donar vida a personatges memorables que, a través de diferents contextos, possessin de manifest els trets més representatius del gènere. Llavors, prenent com a base moments, escenes clau i figures simbòliques, es va dur a terme el desenvolupament del *worldbuilding*¹⁸. Aquest procés va permetre configurar de manera progressiva els relats i imbricar-los en un marc contextual coherent.

Tanmateix, abans de la redacció dels relats que conformen aquest treball, es va participar en un concurs de narracions breus convocat per la UNED (IV Premio Literario UNED de relato corto para Jóvenes Escritores), centrat en la temàtica del transhumanisme i els cïborgs. Aquesta experiència va constituir un exercici preliminar que va possibilitar explorar qüestions relacionades amb el vincle entre l'ésser humà i la tecnologia. El text presentat, titulat *Donde mueren las flores marchitas*, també va permetre practicar la narrativa breu i posar a prova diferents recursos literaris que posteriorment es van aplicar i ampliar en les narracions que integren aquest projecte.

Pel que fa als relats, les fonts d'inspiració es troben, d'un costat, en la tradició literària antiutòpica, amb referents com *Un món feliç*, 1984, *Fahrenheit 451* o *El conte de la Serventa* i, de l'altre, en fets històrics i polítics vinculats a guerres, dictadures i moviments de resistència. Alhora, també s'han pres com a inspiració problemes relacionats amb la desinformació, la dependència tecnològica i les

¹⁸ *Worldbuilding* (literalment, «construcció de mons») és l'expressió anglesa que s'utilitza per al treball de desenvolupament de l'ambientació d'una obra.

tendències polítiques actuals. En aquest sentit, l'objectiu principal és aconseguir que les narracions no només evoquin l'atmosfera opressiva típica del gènere, sinó que també suggereixin una reflexió crítica sobre qüestions de gran vigència.

4.2. Explicació i anàlisi de l'obra

Herencia Yerma, el títol de l'obra, conté dues característiques fonamentals en la majoria de les ficcions distòpiques: l'existència d'un govern opressiu i un espai temporal situat en el futur. En aquest cas, el règim del país de "Nova Aetas" suprimeix la llibertat individual i manipula la població (tot i que no se n'adoni) mitjançant l'entreteniment. A través d'un dispositiu electrònic anomenat *Ojo* que tots porten inserits a la ment, el govern introdueix anuncis i notícies manipulades a l'*Ojo* dels ciutadans perquè no es rebel·lin ni s'assabentin de les injustícies que pateixen. De fet, el programa televisiu pel qual emeten pel·lícules, sèries i entrevistes s'anomena *Circo*, que ret homenatge a la locució llatina *panem et circenses*. És a dir, es proporciona un "circ" a les persones per a mantenir-les distretes i entretingudes. Per altra banda, el nom de l'*Ojo* fa referència a la idea d'un tercer ull que actua com un mecanisme de control i vigilància permanent. Aquesta denominació és equiparable al paper de l'ull en la distopia de *1984*, on l'Estat observa constantment els individus per a assegurar la submissió col·lectiva: «EL GRAN GERMÀ ET VIGILA» (Orwell, 2005, p. 7).

Altrament, el govern també promou un ideal físic i estètic molt concret: persones de cabells rossos, ulls blaus i pell molt clara. Aquest patró, que funciona com un estereotip de perfecció, esdevé un model de desig i aspiració col·lectiva, en especial entre les classes més altes i privilegiades. Així, es reforça una homogeneïtzació corporal que afavoreix la jerarquització social i la discriminació, atès que aquells que no s'ajusten a l'ideal són percebuts com a inferiors. Per altra banda, la imposició d'un estàndard físic determinat es complementa amb pràctiques de caràcter científic i experimental que reflecteixen la crueltat del sistema. El règim utilitza els habitants dels sectors més pobres com a subjectes d'assaig per a provar productes i tècniques destinades a assolir el model estètic. Aquests experiments, assimilables a

les pràctiques contemporànies amb animals¹⁹, es duen a terme sense cap mena de consideració ètica ni respecte pels drets humans. A més, les classes privilegiades no són conscients de l'existència d'aquestes proves. Un cop els procediments han estat testats, són aplicats i difosos entre la població de la "Superfície", que busquen encarnar aquest cànon de perfecció física.

L'organització social que es planteja separa els habitants de "Nova Aetas" en dos grans blocs: la "Superfície", reservada a la classe més benestant i privilegiada que gaudeix de luxes, drets i millors condicions de vida; i els sectors, on es concentra la resta de la població. Els sectors s'estructuren en quatre nivells que reproduïxen els quatre àmbits productius del treball. En primer lloc, les persones del Sector 1 es dediquen a les activitats primàries (com l'agricultura i la ramaderia) i viuen en un estat de pobresa extrema. D'altra banda, el Sector 2, destinat a la indústria i les fàbriques, també manté unes condicions dures i precàries. Per contra, el Sector 3, vinculat a feines com l'educació, la sanitat o les telecomunicacions, representa un nivell intermedi, amb una qualitat de vida força estable. El Sector 4, associat a la tecnologia i la investigació, disposa d'un estatus econòmic i social més elevat que la resta de sectors, força semblant als de l'elit. Aquesta estructura, controlada pel govern, garanteix el manteniment de les desigualtats i assegura l'estabilitat de les jerarquies imposades.

L'obra es construeix a partir d'un conjunt de cinc relats, cadascun dels quals presenta un protagonista diferent que actua com a narrador en primera persona. La forma adoptada recorda la d'un diari íntim, ja que cada veu relata amb una mirada pròpia i subjectiva la realitat distòpica que l'envolta. Un tret estructural significatiu és que el nom del narrador no s'explicita fins a les darreres pàgines de cada història. Això contribueix a reforçar la idea que, malgrat les diferències individuals, tots comparteixen la mateixa condició de víctimes d'un sistema opressor i d'un context bèl·lic devastador. D'aquesta manera, la identitat personal dels protagonistes es veu progressivament esborrada, reduïda a la d'"una víctima més" o "un número més" dins la mateixa crueltat col·lectiva. A més, els relats presenten salts temporals i no

¹⁹ La investigació animal («animal testing» en anglès) consisteix en l'experimentació basada en l'ús d'animals com a recurs per a la recerca científica.

segueixen un ordre cronològic lineal, fet que desorienta el lector, però, alhora, permet que al final el conjunt adquireixi un sentit unitari.

Les roselles adopten un paper simbòlic central als relats i es converteixen en emblema de resistència i identitat per part dels sectors. Aquesta flor representa el caràcter salvatge i natural (elements que el govern i la tecnologia no poden assolir ni controlar) i, per un altre costat, rememora la sang i la crueltat de la guerra. Històricament, les roselles (*Papaver rhoeas*) han tingut un paper significatiu: van florir en abundància als camps devastats de la Primera Guerra Mundial i van ser immortalitzades en poemes com *In Flanders Fields* (1915) de John McCrae: «In Flanders fields the poppies blow». També se les considera símbol del record dels caiguts (Pitogo, 2014). A *Herencia yerma*, els personatges dels sectors utilitzen les roselles com a signe d'unió, com un gest de rebel·lió col·lectiva contra la "Superficie" (nom que fa referència a una entitat delicada que se sosté a base del proletariat). Aquest fet simbòlic suggereix que la classe dominant és fràgil i inestable i que la rebel·lió dels sectors provoca la decadència del sistema.

D'altra banda, els títols dels cinc relats remeten al procés de creixement i a les fases vitals d'una flor. Això estableix un fil conductor i unifica el conjunt narratiu. El primer cronològicament (2356), "Brisa de cambio", al·ludeix al vent que transporta el pol·len i permet la fecundació, de la mateixa manera que el relat suggereix l'inici d'una nova etapa de canvis en el sistema. El segon (2408), "Frutos para el futuro", representa l'acte de plantar i preparar la terra, en paral·lel amb les accions de la protagonista que, abans de l'esclat de la guerra, sembla les bases per a una futura revolta. En el tercer (2431), "Cuando asoman los brotes", els primers signes visibles de la germinació simbolitzen l'aparició de la resistència i de la lluita social. Per un altre costat, el quart (2432), "Olor sofocante", situa la narració en ple conflicte, quan la guerra es troba en el moment més àlgid i la flor ja ha arribat al punt màxim de floració. Finalment, "La última cosecha" remet al final del cicle d'una planta: la darrera collita, que pot significar tant el fruit de l'esforç com la desaparició definitiva de les flors.

Alhora, el títol general, *Herencia Yerma*, simbolitza la paradoxa principal: els personatges, a través de les seves accions i pensaments, construeixen una

herència col·lectiva destinada a alimentar i perpetuar la resistència, com si fossin una part indispensable d'un cicle vital semblant al d'una flor. Tanmateix, l'herència es revela “yerma”, estèril, que no dona res, perquè la guerra omple tot de foscor i tristesa i anul·la l'esperança de florir. Així, el títol connecta dues idees oposades: la transmissió i la vida d'un costat, i l'aniquilació i la devastació de l'altre.

L'obra comença amb “Olor sofocante”, datada el 2432, i presenta la figura d'Ashen, un infant que observa amb innocència els horrors d'una guerra. La veu del nen, íntima i ingènua, contrasta amb el context bèl·lic cruel i amb nombroses morts que es planteja i evidencia la vulnerabilitat dels més desfavorits en contextos de repressió. A més, el fet que el protagonista sigui un nen accentua l'efecte colpidor de la història, ja que mostra com, malauradament, fins i tot els infants es veuen obligats a presenciar en primera persona escenes cruels de violència i mort, amb la consegüent destrucció de la seva infantesa. El nom del personatge, Ashen, recorda les cendres i, per extensió, ruïna i demolició, reforçant així la càrrega tràgica i desoladora del relat.

El segon, “Frutos para el futuro”, se centra en la consciència crítica i la capacitat de rebel·lia. El nom de la protagonista, Casandra, estableix una connexió simbòlica amb el mite grec homònim²⁰. Igual que la figura clàssica, capaç de predir el futur, però condemnada a no ser mai creguda, Casandra intenta advertir les persones sobre el règim. Tanmateix, és incompresa i, al final, acaba sent assassinada. Des d'un punt de vista formal, la narració comença amb frases curtes i senzilles, un recurs estilístic que reflecteix la pèrdua de complexitat en el pensament humà causada per l'Ojo i per l'entreteniment del *Circo*, mecanismes de control que redueixen les persones a éssers més simples i sense capacitat crítica. Aquest estil narratiu evoluciona a mesura que Casandra entra en contacte amb Magnolia: la lectura dels llibres prohibits que rep i la informació que la dona li proporciona sobre el govern, els experiments i les crueltats del sistema li permeten desenvolupar un pensament profund i reflexiu. Així, la transformació de la veu narrativa reflecteix també la transformació interior de la protagonista, que “obre els ulls” gràcies al

²⁰ Una versió de la llegenda explica que Cassandra, filla de Príam, rei de Troia, va adquirir el do de la profecia gràcies a Apol·lo. Aquest déu, enamorat de la noia, va prometre que l'ensenyaria a veure el futur si ella es lliurava a ell. Cassandra va acceptar el tracte i va rebre les lliçons d'Apol·lo, però, una vegada va estar instruïda, el va refusar. Llavors el déu li va escopir a la boca i va fer caure sobre la noia la maledicció que mai ningú no podria entendre ni creure, excepte ella mateixa, les visions premonitòries que rebria (Grimal, 2008: p. 90).

poder de la cultura i la informació. En aquest sentit, el relat transmet una idea fonamental: el coneixement és poder, i és precisament aquesta presa de consciència la que converteix Casandra en una amenaça per al règim, motiu pel qual acaba sent eliminada. D'aquesta manera, la història combina un to de secretisme amb una crítica oberta a la segregació de la població i a la repressió del pensament crític.

El tercer, “Cuando asoman los brotes”, presenta una narradora femenina que explica el procés de gestació d'una rebel·lió. En un context en què la comunicació entre els habitants dels sectors és gairebé nul·la, la resistència s'articula a través de cartells amb missatges subversius, col·locats de manera clandestina pels carrers. Això remet a l'esdeveniment històric de la *Weißer Rose* (Rosa Blanca), un grup de joves universitaris alemanys que, durant el règim nazi, van repartir pamflets i escrits contra el nacionalsocialisme fins a ser descoberts i executats (Huch, 2017). En l'obra, el símbol adoptat no és la rosa, sinó la rosella, en coherència amb el significat que aquesta flor adquireix dins l'obra com a emblema de resistència i sacrifici. Les protagonistes, Sofía i Johanna, encarnen figures femenines fortes i rebels que desafien el sistema imposat. El nom de Sofía deriva del grec clàssic *Σοφία*, que significa literalment «saviesa». En el marc de la història, la tria del nom funciona, per tant, com un dispositiu simbòlic: la recepció dels llibres i cartes per part de Casandra, la seva tieta, proporciona a Sofía els recursos intel·lectuals i el coneixement que la converteixen en una de les agents transformadores. D'altra banda, els moments previs a la guerra arriben a un punt culminant quan els cartells aconsegueixen infiltrar-se en l'espai més vigilat i significatiu del sistema: el *Circo*. Així, es converteixen en un missatge impossible d'ignorar per a la població. Aquest gest, sumat a l'assassinat de Karla Bow, una icona nacional, funciona com a catalitzador del conflicte i provoca l'esclat d'una guerra entre la “Superfície” i els sectors. Els destins de les dues noies reflecteixen la duresa del sistema i les diferències socials que l'estructuren. Per un costat, Sofia, qui inicialment confiava en la propaganda del govern, veu trencades les seves creences a descobrir les crueltats del règim. Tanmateix, la narració deixa el seu futur en suspens, sense revelar si finalment és executada. Johanna, en canvi, procedent del Sector 1 (el més pobre i marginal de tots), mai no havia cregut en el discurs de les autoritats, ja que patia en carn pròpia les injustícies quotidianes del sistema. El final de la dona és

tràgic i explícit: és cremada viva en públic en una escena que recorda la figura de Joana d'Arc, símbol de lluita i resistència femenina (Mark, 2019).

El quart, "Brisa de cambio", planteja un ambient més calmat i difús, situat en un temps anterior a la instauració del règim totalitari. La narració descriu un moment de pau aparent sota un arbre que comparteixen dos joves enamorats, Romeo i Magnolia. No obstant això, el vincle entre ambdós està condemnat: ell pertany a un estrat social pobre, mentre que ella forma part de les classes privilegiades. Aquesta oposició reproduïx el tòpic universal dels amors prohibits present en diverses obres de la literatura com ara *Romeu i Julieta* (1597) de William Shakespeare. El nom de Magnolia reforça de manera simbòlica la diferència de condició respecte al personatge de Romeo, atès que fa referència a una flor que, en moltes cultures, s'associa a l'elegància i la delicadesa. A més, el relat també evidencia com la noia, que apareix en el segon text, ja de jove mostrava signes de pensament crític i interès per la cultura. D'aquesta manera, es justifica la seva funció com a transmissora d'informació i d'esperit crític al personatge de Casandra.

Pel que fa a "La última cosecha", el cinquè relat, el narrador presenta en un primer moment una vida familiar i quotidiana aparentment idíl·lica. Aquesta atmosfera de felicitat es veu reforçada per les descripcions de la natura i l'ambient, que transmeten una sensació de serenitat i estabilitat. Tanmateix, al final, aquest escenari es revela com un somni o un deliri, ja que el protagonista es troba en realitat a punt de morir a la guerra. Les papallones blanques que apareixen en la narració funcionen com un presagi i alhora com a símbol de metamorfosi: la transformació d'Orion, el protagonista, de la vida a la mort. La revelació desmunta la il·lusió inicial i exposa el contrast entre el desig de pau i la realitat tràgica del conflicte. El relat culmina amb un final obert, en què no s'aclareix qui guanya la guerra o si arriba a una fi. Això reflecteix la versemblança amb la realitat: en tota guerra milers de víctimes moren sense saber com evolucionarà o acabarà la història que han viscut. Així, la narració posa de manifest que no hi ha un final feliç ni tràgic en sentit tradicional. Només hi ha un final absolut, que subratlla la impossibilitat d'una clausura argumental que pugui satisfer les expectatives de plenitud o justícia.

Per acabar, el conjunt de relats configura una distopia que, tot i la seva dimensió fictícia, manté una clara connexió amb problemàtiques del present. Elements com l'*Ojo* i el *Circo* poden llegir-se com una metàfora de les xarxes socials i la dependència tecnològica, mecanismes que, sota una aparença lúdica, exerceixen una influència constant sobre les persones i condicionen la manera de veure i entendre el món. De la mateixa manera, la promoció d'un ideal físic únic o la pràctica d'experiments sobre els més vulnerables remetent a dinàmiques de discriminació, segregació, desigualtat i explotació que continuen presents a les societats actuals. Així doncs, els relats transcendeixen la ficció i ofereixen un espai per a la reflexió crítica sobre el món contemporani, en què els mètodes de control i vigilància poden ser menys visibles que en les distopies clàssiques, però igualment efectius i determinants.

5. Conclusions

En començar aquest treball, es tenia la idea que la distopia era un simple subgènere dins la ciència-ficció o la utopia. També es pensava que es limitava a unes quantes obres clàssiques com *1984* o *Fahrenheit 451* o a fenòmens juvenils com ara *Els Jocs de la Fam* i altres superproduccions.

Tanmateix, la recerca ha permès comprovar que es tracta d'un gènere amb entitat pròpia i vigent, atès que reflecteix múltiples inquietuds actuals: la manipulació de la informació, la tecnologia, el control social o la vigilància. En aquest sentit, funciona com a mirall crític de la societat contemporània.

A més, s'ha demostrat que la distopia no es pot entendre sense el seu origen en la tradició utòpica, un gènere antic del cànon occidental que, juntament amb la distopia, forma part de la ciència-ficció. La distopia es construeix, precisament, com a revers crític del text utòpic: mentre que la utopia descriu un món ideal, la ficció distòpica mostra el perill d'aquestes aspiracions quan deriven en violència o repressió. Al llarg del temps, la narració distòpica ha anat evolucionant i adaptant-se als diferents canvis històrics i culturals de cada època. Ara bé, conté certs trets característics comuns com ara la projecció temporal cap al futur, la ubicació espacial en un lloc aïllat, la presència d'un govern totalitari, una consciència dissident i l'alienació col·lectiva, entre d'altres.

Altrament, la investigació s'ha centrat en l'anàlisi de tres obres representatives de diferents contextos socials i culturals: *Un món feliç* (1931) d'Aldous Huxley, *El conte de la Serventa* (1985) de Margaret Atwood i *Este es el núcleo* (2024) de Leonardo Cano. Malgrat les variacions argumentals i temàtiques de cada novel·la, totes comparteixen la voluntat de denunciar els mecanismes de control i d'explorar els límits de la condició humana. Les principals diferències es troben en els enfocaments particulars. Per un costat, Huxley critica la deshumanització a través dels avenços científicotecnològics i el consum. D'altra banda, Atwood reflexiona

sobre l'opressió de gènere i la religió. Cano, en canvi, planteja un món marcat per la dependència tecnològica i la intel·ligència artificial.

Pel que fa a la part pràctica, el treball ha inclòs la creació d'una obra pròpia breu de relats distòpics anomenada *Herencia yerma*. Aquest exercici ha servit per a posar en pràctica els coneixements adquirits i els recursos narratius del gènere. A més, ha ajudat a comprovar fins a quin punt les eines de la distopia poden ser adaptades a contextos actuals.

Finalment, el treball ha obert la porta a noves línies de recerca. Seria interessant continuar examinant les ficcions distòpiques més recents i juvenils, les quals han tingut un gran impacte en el públic, així com les adaptacions audiovisuals i les produccions que han popularitzat el gènere arreu del món.

En definitiva, la investigació ha permès entendre millor la riquesa, la complexitat, l'evolució i la capacitat del gènere per a connectar amb preocupacions universals i atemporals de la humanitat.

6. Bibliografia

- Adler, N., & Gluzman, S. (1993). "Soviet special psychiatric hospitals. Where the system was criminal and the inmates were sane". *The British journal of psychiatry : the journal of mental science*, (163), 713-720.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8306112/>
- Alemaný Fernández, P. (11 de juny de 2022). "Ni llibertat ni amor: 'Un món feliç', d'Aldous Huxley". *La Veu dels Llibres*.
<https://www.laveudelsllibres.cat/noticia/76652/ni-llibertat-ni-amor-un-mon-felic-daldous-huxley>
- Álvarez Sánchez, P. (2021). "Mujeres, cuerpos y lenguajes en *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood: novela y novela gráfica". *Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (45).
https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/21611/ambitos_45_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Atwood, M. (2018). *El conte de la Serventa* (Traducció de X. Pàmies). Quaderns Crema. (Publicació original: 1985).
- Baeza Martínez, G. (2019-2020). *¿Vivimos en una distopía?: Una mirada al género distópico*. Treball de fi de grau: Universitat Autònoma de Barcelona.
https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2020/tfg_282269/TFG_GLORIA_BAEZA_DEFINITIU.pdf
- Bradbury, R. (2022). *Fahrenheit 451* (Traducció de J. Subirana). Educaula62. (Publicació original: 1951).
- Cano, L. (2024). *Este es el núcleo*. Galaxia Gutenberg.

- Cardona, J. (2024, Juny 4). "La actualidad de las grandes distopías del siglo (Aldous Huxley, George Orwell y Ray Bradbury): Alexander Kojève y el final de la historia". *Arte y psicología*.
<https://www.artepsicologiajc.com/2024/06/la-actualidad-las-grandes-distopias-del.html>
- Di Minico, E. (2015). *Antiutopía y control: la distopía en el mundo contemporáneo y actual*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona.
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/351716/EDM_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Di Minico, E. (2020). "Entre el malson i la realitat. Reflexions distòpiques sobre la societat contemporània". *Quaderns de filosofia, Vol. VII, Núm. 2: 143-170*.
<https://turia.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/18804/18126>
- Diccionario etimológico. (n.d.). Data de consulta: 10 de setembre de 2025.
<https://etimologias.dechile.net/?utopia>
- Galdón Rodríguez, Á. (2011). "Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías". *Revista de filosofía y ciencias, Núm. 4: 22-43*
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3657435>
- García Rodríguez, M. J. (2016). "La literatura utópica como respuesta a la realidad política. Una lectura de la obra de Tomás Moro". *Pensamiento al margen, (5): 193-214*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5783155>
- González Mercader, R. (2020). *Neo-Distopia: una aproximació històrica i genèrica a la distopia audiovisual dels segle XXI*. Tesis doctoral: Universitat Ramon Llull.
<http://hdl.handle.net/10803/669656>

Grijelmo, Á. (9 de setembre de 2025). “El Departamento de la Guerra con las palabras”. *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/opinion/2025-09-09/el-departamento-de-la-guerra-con-las-palabras.html>

Grimal, P. (2008). *Diccionari de mitologia grega i romana*. Edicions de 1984.

History Bibliotheca. (9 de gener de 2024). “Panem et circenses – Bread and circuses”.

<https://historybibliotheca.com/panem-et-circenses-bread-and-circuses/>

Huch, R. (2017). “The White Rose Resistance Group”. *Weiße Rose Stiftung e.V.*

<https://www.weisse-rose-stiftung.de/white-rose-resistance-group/>

Huxley, A. (1982). *Un món feliç*. (Traducció de R. Folch i Camarasa). Hogar del Libro. (Publicació original: 1931).

La Bíblia (Bíblia Catalana Interconfessional). (2017). Editorial Claret, S.L.U.

Lara Sierra, L. (2017-2018). *El género distópico: una comparación entre Battle Royale y Los Juegos del Hambre*. Treball de fi de grau: Universidad de Zaragoza.

<https://zaguan.unizar.es/record/76451/files/TAZ-TFG-2018-4241.pdf?version=1>

Mark, J. J. (28 de març de 2019). “Juana de Arco”. *World History Encyclopedia*.

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-16982/juana-de-arco/>

Mark, J. J. (21 de juny de 2022). “Index of Prohibited Books”. *World History Encyclopedia*.

<https://www.worldhistory.org/article/2018/index-of-prohibited-books/>

Mohsin Alwan, R. (2023). “The Feminist Dystopian Themes in Margret Atwood’s Handmaid’s Tale: A Reflection of the Social and Political Issues”. *Journal of*

<https://doi.org/10.46809/jcsll.v4i5.220>

Monterroso, C. (2004). "De Utopías y Distopías en nuestra época: Un ensayo algo filosófico". *Anthropía*, (3), 50–53.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11205>

Morla, J. (19 de diciembre de 2024). "Leonardo Cano, escritor: "La distopía está dentro de nosotros"". *EL PAÍS*. Data de consulta: 11 de setembre de 2025.

<https://elpais.com/cultura/2024-12-20/leonardo-cano-escritor-la-distopia-esta-dentro-de-nosotros.html>

Orwell, G. (2005). 1984. (L. Baulenas). Sàpiens. (Publicació original: 1949).

Peregrina Castaños, M. (2015). "La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia". *Estudios de lengua y literatura españolas*, 33 (Especial),

209-222. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48360

Pitogo, H. (12 de novembre de 2014). "The Poppies and the Great War: How these Flowers Became the Symbol of WWI". *War History Online*.

<https://www.warhistoryonline.com/war-articles/poppies-great-war-flowers-became-symbol-wwi.html>

Pozuelo Yvancos, J. M. (22 d'octubre de 2024). "'Este es el núcleo', de Leonardo Cano: un avatar muy humano". *ABC: últimas noticias y actualidad de España y el mundo Cultural*.

<https://www.abc.es/cultura/cultural/nucleo-leonardo-cano-avatar-humano-20241022102150-nt.html>

Retamal, C. (2024). "La distopía como espíritu de nuestra época: crisis de la modernidad y del imaginario utópico". *Vol. 21, Nº. 40: 172-198*.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9663783>

- Saldías Rossel, G. A. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/295707>
- Sanz Villanueva, S. (5 de gener de 2025). "Este es el núcleo", de Leonardo Cano: una fábula visionaria sobre la vida en el metaverso". *EL ESPAÑOL*.
https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20250105/nucleo-leonardo-cano-fabula-visionaria-vida-metaverso/912659031_0.html
- Zamiátin, E. I. (2008). *Nosotros* (Traducció de S. Hernández-Ranera). Ediciones Akal. (Publicació original: 1921).

7. Annex

HERENCIA YERMA

OLOR SOFOCANTE

Año 2432

Cuando veo que llega un nuevo paciente herido a la enfermería, la bilis me sube por la garganta. Tengo que hacer de tripas corazón para no ponerme a vomitar en cuanto me doy cuenta de que, literalmente, la pierna derecha se le cae a trozos.

—Trae las vendas. Todas las que puedas —me ordena mamá mientras se inclina sobre el herido para socorrerlo.

Echo a correr por la enfermería —si es que se le puede llamar así a un puñado de camillas cubiertas por un precario toldo blanco— hasta encontrarlas.

Después de dárselas, me siento en el suelo frente al anticuado aparato rectangular donde anuncian las noticias. Desde que los rebeldes lograron desactivar el Ojo —un pequeño implante obligatorio que todos llevábamos incrustado en las sienes— el sistema de comunicación del país había cambiado. Ahora ya no nos podían alimentar con anuncios y noticias a través de ese canal invisible. Ya no podían moldear nuestros pensamientos sin que nos diéramos cuenta.

De hecho, eso había sido el detonante de la guerra. El arma más poderosa del Gobierno de Nova Aetas era la comunicación, y nosotros la habíamos destruido.

En la vieja televisión aparece un hombre de mediana edad que, a juzgar por su piel pálida y cabello rubio, es de la Superficie, la élite privilegiada de la población. El señor informa sobre un nuevo ataque de los rebeldes y la cantidad de muertes de civiles; obviamente, solo las de su bando. Las otras no interesan.

Enseguida voy a ayudar a mamá con el paciente que atiende, aunque no puedo evitar marearme cuando veo cómo el color carmesí de la sangre que le brota del muslo se mezcla con el rojo del uniforme.

Conque esto es la guerra: ricos contra pobres. La Superficie contra los sectores. Aunque de este último grupo, formado por el Sector 1, 2, 3 y 4, algunos del 4 se han pasado al bando de los privilegiados.

—Mantén la gasa presionada contra la pierna —me indica—. Iré a buscar las pinzas para intentar sacar la bala.

Aprieto con fuerza con tal de frenar la hemorragia, y el chico que ha traído al herido hasta aquí dice:

—Tienen más soldados de los que preveíamos. Y más municiones. Y suministros. —Su cara se contrae en una expresión de frustración—. Nos superan en todo.

Me da lástima. Parece joven. Debe de tener dieciocho años como mucho.

—Por lo visto, no les importa demasiado gastarse el dinero en armas, aunque los más pobres estemos muriéndonos de hambre.

Antes de que le pueda responder, mamá regresa con unas pinzas grandes de metal y yo me aparto para dejarla actuar. Nosotros vivimos en el Sector 3 y, cuando aún no había empezado la guerra, ella trabajaba en un hospital.

—¿Qué ha pasado? —pregunta con urgencia, mientras le aparta el pelo de la frente al soldado ensangrentado.

Él abre la boca, pero solo salen balbuceos roncros.

—Una patrulla —contesta su amigo, ahora de pie frente a la camilla—. Nos tendieron una emboscada cerca del puente y le dispararon en la pierna, que ya la tenía hecha polvo.

—Ha perdido muchísima sangre. —Pese a que mamá no es una persona especialmente pesimista, detecto en su voz un tono desesperanzado, como si no hubiera nada que hacer—. Desinfectaré con alcohol la zona afectada.

No puedo seguir mirando el rostro macilento del paciente, así que me centro en su acompañante. Su uniforme llama mi atención, y destaca el símbolo de una amapola bordada en el pecho del traje.

No suele haber muchas por el Sector 3, aunque tampoco es que haya demasiada naturaleza allí. Pero me recuerdan a los carteles que veo por la calle, donde aparece una amapola enorme dibujada y, en el centro, alguna frase que nunca llego a comprender qué significa. Incluso recuerdo haber visto una en el Circo.

—Han bombardeado una fábrica del Sector 2. —El joven sigue parlotando sin cesar—. Estamos tratando de atacar directamente el edificio del Gobierno, pero está vigilado y rodeado de tanques. —Una solitaria lágrima corre por su mejilla izquierda—. Quiero irme a casa. Que esto acabe ya, por favor.

Yo también quiero volver a casa. Con mis hermanos pequeños y la abuela. Me pregunto si papá estará a salvo, luchando en el frente, o si, por el contrario, ya lo han matado y su cuerpo yace muerto en el suelo del campo de batalla. Sacudo la cabeza para borrar esa imagen de mi mente.

A la mañana siguiente, mientras desayuno en la mesa del salón —una triste rebanada de pan y un vaso de agua—, me pongo a ver la antigua televisión que tenemos frente al sofá. Mamá ya ha salido de casa hace unas horas para ir a trabajar.

Es muy extraño no sentir el Ojo en la sien, imponiendo grabaciones y pensamientos en mi cabeza constantemente. Antes de la guerra, cada día teníamos que ver el Circo, un programa del Ojo en el que mostraban imágenes y vídeos de todo tipo para entretener a la población. Incluso recitábamos los vídeos de memoria en la escuela.

—Abuela, ¿por qué desactivaron el Ojo? —le pregunto cuando entra al salón junto con dos de mis hermanos. Iris, la más pequeña, todavía debe de estar durmiendo—. ¿Cómo lo hicieron?

—Un grupo de personas del Sector 4. Ellos saben de máquinas y tecnología. —Deja a mis hermanos en el destartado sofá y se sienta junto a mí—. Unos infiltrados que trabajaban en la Superficie consiguieron destruirlo.

—¿Cuándo va a terminar todo esto? —espeto sin poder evitarlo.

—Cuando ganemos la guerra —responde brevemente, bajando la cabeza como si quisiera evitar la conversación.

—¿Y por qué no derrotamos ya a los malos?

—No es tan fácil. —Su voz suena frágil y unas octavas más aguda de lo habitual—. Una guerra no se gana de un día para otro.

—Es que no me gusta trabajar en la enfermería. Me da miedo la sangre. —Empiezo a ver borroso, por lo que sé que los ojos se me están llenando de lágrimas—. Además, ¿y si matan a papá? ¿Cuántas personas más van a tener que morir?

Pero no me contesta. Se queda en silencio unos segundos, con la mirada clavada en algún punto fijo, hasta que se levanta para ir a despertar a mi hermana y desaparece por el pasillo.

Por la tarde, después de haber estado toda la mañana ayudando a mamá, salgo de casa para ir a vigilar a mis hermanos. Me los encuentro en el descampado del barrio, jugando a béisbol con una pelota de tenis y un tubo de plástico alargado que seguramente han encontrado por la calle.

La ciudad es triste y silenciosa. La rodea un ambiente oscuro que me da escalofríos, y los edificios derribados, los escombros y la basura del suelo le dan un aire tenebroso.

—¿Te apetece jugar, Ashen? —me preguntan en cuanto me acerco.

—No, gracias. Prefiero miraros.

Entonces, Than lanza la bola a Hipnos, su hermano gemelo, y este la golpea con tanta fuerza que, por mala suerte, vuela hasta uno de los callejones de la manzana. Enseguida Hipnos va a buscarla, y regresa unos minutos más tarde con una pelota pequeña de color negro cubierta de polvo.

—¡Mirad lo que he encontrado! —grita con entusiasmo.

Iris, que ha cogido el bate del suelo, le pide que se la tire.

Lo siguiente siento que ocurre a cámara lenta.

Hipnos arroja la pelota, que silba por el aire y se dirige hacia mi hermana. Mientras da vueltas, me fijo en que una luz roja parpadea en uno de los lados.

Iris intenta golpearla, pero el bate, demasiado grande y pesado para ella, se le escurre entre los dedos cuando intenta girarlo y falla.

La bomba le impacta justo en la cara.

Y explota.

FRUTOS PARA EL FUTURO

Año 2408

Me siento en el sofá para ver el Circo. Me encanta. Lo emiten cada día después de desayunar. Y por la tarde. Y antes de ir a dormir. Es lo mejor del día.

Escucho la típica música de inicio del programa en mi mente y siento una oleada de felicidad en el estómago. Mi marido cierra las cortinas del salón, tapando así los edificios del Sector 3. Se sienta en el sillón a mi lado. A él también le gusta el Circo.

—*Ciudadanos de Nova Aetas, bienvenidos a la sesión de noche del Circo de hoy* —anuncia Honorius Sterlingshire, el eterno presentador del programa.

Dicho esto, proyectan una imagen del país y, después, una voz en off recita el discurso de siempre.

—*Catástrofes. Desgracias. Guerras. Muertes. Destrucción. Un único país vencedor que emergió de las cenizas: Nova Aetas.*

—Adoro lo que viene a continuación —musito en voz baja con una sonrisa.

—*Un Gobierno que nos cuida, nos ayuda y nos protege. Ciudadanos ejemplares que trabajan para el bien del país. Prosperidad. Riqueza. Diversión. Todo va bien. Lo dice la voz en tu cabeza.*

Entonces, empieza el espectáculo en sí. Hoy consiste en una entrevista conjunta a las celebridades del momento.

Aparece una sala enorme decorada con un sofá granate y un sillón dorado. Al fondo también veo unas escaleras de caracol.

Yo trabajo en el equipo artístico del set de grabación. Pero esta semana estoy de vacaciones, así que el Circo de estos días es una sorpresa para mí. Por eso estoy tan emocionada.

—*¡Bienvenidos!* —Clifford Anthimony, el entrevistador por excelencia del Circo, sonrío enseñando su dentadura blanca perfecta. Aunque es mucho más deslumbrante en persona—. *Qué alegría teneros otra vez de vuelta.*

El sonido de los aplausos de la audiencia retumba en mis oídos. Aunque sé que en realidad no hay público de verdad. Solo millones de personas conectadas al Ojo.

En el sofá, de izquierda a derecha, están sentados: Nick Mask y Wade Jadeite, actores de la serie que emiten esta semana; y Karla Bow, la actriz, icono de la moda

y estrella del momento. Todo el mundo es fan de Karla Bow. Es guapa. Amable. Elegante. Lo tiene todo.

Conversan sobre nuevos proyectos, rumores y películas.

Clifford revela el salario obscuro que Nick ha ganado como protagonista en la nueva serie. Sentado con las piernas abiertas y el torso echado hacia atrás, Nick suelta un alarido triunfal al escuchar el comentario del entrevistador. Se oyen risas y más aplausos.

Clifford continúa con la entrevista de una forma amena y divertida. Sus chistes y bromas son muy graciosas. En un momento dado, Wade casi tira la copa que sostiene en las manos. El público estalla en carcajadas.

Karla habla sobre la nueva colección de ropa que ha sacado y el éxito que ha tenido. Mientras habla, va bebiendo sorbos de la copa de champán hasta que se le acaba. Entonces, pide que se la rellenen. Qué poca clase. Podría controlarse un poco. Además, debería ser más humilde con el tema de su marca.

Una semana después, tomo el autobús para ir a trabajar. Solo unas pocas personas limitadas de los sectores podemos ir a la Superficie. Al llegar, me dirijo a las Grabaciones del Circo y, antes de entrar, los guardias revisan mi documentación y registran mi bolso.

Durante toda la mañana me dedico a preparar el decorado para una película que empezarán a rodar mañana.

—¿Has visto a Magnolia Myosotis? —me pregunta Eulalie, una de mis compañeras de trabajo, cuando salgo de un cubículo de los baños—. Ha venido hoy aquí para grabar la entrevista del viernes.

Su interés por hablar conmigo me sorprende. No es muy habitual mantener conversaciones entre personas de los sectores. De hecho, por el Ojo a veces recomiendan guardar silencio la mayor parte del tiempo posible, sobre todo por la calle.

—Yo la he visto —contesta Noora. Ella trabaja en el equipo de producción. Sin apartar la vista de su reflejo en el espejo, se aplica un polvo de blanqueamiento en el rostro—. Está en su camerino.

Eulalie y Noora siguen charlando sobre la famosa. Yo dejo de escucharlas. Magnolia solo es conocida por ser rica y porque su padre era influyente en el Gobierno. A mí no me cae bien. Es vieja y rara. Y no es carismática. Ni divertida.

Al día siguiente, me envían al camerino número 7 a maquillar a quienquiera que esté allí. Me sorprende encontrar a Magnolia. Ocupa una silla en el centro de la sala. Lee un libro antiguo que tiene apoyado en el regazo. Hacía mucho que no veía uno. En los sectores ya no queda ninguno. Y en la Superficie tampoco son comunes. ¿Para qué querríamos un libro si es mucho más entretenido ver el Circo?

Sin perder más tiempo, empiezo a peinarle el cabello canoso. No entiendo por qué no se lo tiñe de rubio. Es la moda. Ella no mueve un músculo; está demasiado concentrada en su lectura. De vez en cuando, suelta algún que otro comentario que no llego a entender. Habla sobre tiempos pasados y menciona nombres que desconozco.

Ahora comprendo por qué casi nunca la invitan al Circo: está loca. Además, no es especialmente guapa. Las arrugas que le surcan la cara me incomodan. Y la piel flácida que le cuelga de los brazos no le favorece nada.

Una hora después, Magnolia ya está maquillada y arreglada.

Entonces, un chico joven y delgado entra al camerino y dice:

—Señorita Myosotis, comenzaremos en breve.

Sin mediar palabra, Magnolia se levanta y se va por la puerta. Y yo, que ya he acabado el turno de hoy, recojo mis pertenencias y me dispongo a salir, pero veo algo en la mesa que me hace parar en seco: el libro.

Me quedo de pie unos segundos observándolo, sin saber qué hacer. Podría devolvérselo. O dejarlo aquí.

O llevármelo a casa. Al final, la curiosidad me puede. Lo agarro y me lo meto en el bolso.

Por la noche, antes de que empiece el Circo, lo abro por una página cualquiera. Resulta ser un libro de geografía. Aunque debe de ser una geografía inventada, porque aparecen imágenes e información de continentes y países que no existen. América. Europa. Estados Unidos. China.

—Cuánta imaginación tienen —murmuro mientras voy pasando las hojas.

Todo esto es mentira. Nada de lo que pone en el libro es cierto. Solo existe Nova Aetas. Un país fuerte. Seguro. Próspero. Libre. Formado por un Gobierno que busca lo mejor para sus ciudadanos.

Aunque me resulta curioso. Imaginar que haya otros lugares más allá de Nova Aetas. Es extrañamente fascinante.

Unos minutos después, empieza el Circo. Hoy toca la serie de Nick y Wade. Escondo el tomo debajo del sofá y me acurruco. Esto sí que es divertido.

Al día siguiente, me envían otra vez al camerino número 7. Según me han comentado, la grabación de la entrevista de Magnolia no salió bien, por lo que tiene que repetirla.

Esta vez está leyendo un libro más pequeño y delgado. Sin embargo, cuando la empiezo a peinar, lo deja sobre la mesa y me mira fijamente. Sin apenas pestañear.

—¿Dónde está? —pregunta con voz ronca, escrutándome con la mirada.

Sé a lo que se refiere. Decido ir al grano. No tiene sentido mentir.

—Me lo llevé. Está en mi casa.

Para mi sorpresa, no se enfada. Ni me pide que se lo devuelva. En su lugar, dice:

—¿Lo has leído?

Asiento sin mirarla a la cara.

—¿Quieres otro?

No me da tiempo a contestar, porque me tiende sobre la mano el libro de la mesa.

—Léelo. Mañana por la mañana vendré a buscarlo.

Por la noche, sentada en el sofá, dudo si hacerlo. No sé para qué quiere que lo lea. Total, todo es falso. Por eso creo que esos libros son los culpables de su demencia.

Pero finalmente lo hago. Antes de que comience el Circo. A escondidas de mi marido. Como si estuviera cometiendo un crimen.

Y allí está Magnolia, al día siguiente, en un callejón al lado de las Grabaciones del Circo.

Nada más devolverle el libro prestado, saca otro de su bolso. Esta vez no vacilo tanto al cogerlo. Me lo llevo a casa.

A la mañana siguiente, me ofrece otro.

Y otro.

Y otro.

Poco a poco, le voy cogiendo el gusto a lo de la lectura. A veces incluso tengo que recordarme que lo que leo es mentira.

Las quedadas con Magnolia se vuelven costumbre. Cada día, después del trabajo, me espera en el mismo sitio. Me ofrece novelas, poemas, libros de historia, artículos, cuentos. Hasta me regala varios ejemplares. Y también charlamos. Hablamos durante horas. Hasta que anochece y tengo que volver a casa.

Me habla sobre cosas. Cosas que no puedo decir porque, según ella, están prohibidas. Cosas crueles y terribles. Cosas reales.

El Circo ya no me gusta tanto. A veces incluso desearía quitarme el Ojo de la mente para dejar de escuchar continuamente la frase: «Todo va bien. Lo dice la voz en tu cabeza».

—Pero nada va bien —me explica siempre Magnolia.

—¿Y qué podemos hacer? No podemos quedarnos de brazos cruzados.

—No lo sé, pero tenemos que ser cautelosas. —Ella exhala un suspiro y junta sus manos—. Porque el que juega con fuego, se quema.

Y un día, en las Grabaciones del Circo, se me ocurre qué hacer.

—¿Os habéis enterado de que mañana van a venir al Sector 3? —pregunta Noora en el baño mientras se lava las manos.

—¿Quién vendrá? —digo yo confundida.

—Pues todo el mundo. John Deap, Wade Jadeite, Nick Mask, Scarlett Illite, Karla Bow, y mucha más gente. ¡Estarán allí todos los famosos! —responde Eulalie desde el otro lado de los lavabos—. Están haciendo una gira mundial para conocer a los ciudadanos del país. ¡Son tan amables! El fin de semana estuvieron en la Superficie, hoy van a ir al Sector 4, mañana al nuestro, y el miércoles al 2. Al Sector 1 no irán, obviamente. Imagínatelos, con toda esa gentuza zarrapastrosa y pobretona. Qué asco. —Hace una mueca de repugnancia.

Sus palabras se me pegan al estómago como una espina. «Gira mundial». «Gentuza zarrapastrosa y pobretona». Como si no estuviéramos todos en el mismo pozo.

Pienso en los habitantes de la Superficie, viviendo a base de los sectores.

Pienso en nosotros, tragándonos las noticias sin pestañear. Porque es más fácil creer que rebelarse.

Una certeza me atraviesa el cuerpo: tengo que actuar ya.

Salgo de los aseos sin despedirme de las chicas, y cuando acabo el turno, voy directamente a casa, sin pasar por el callejón en el que me espera Magnolia. No voy a involucrarla en esto. Así solo me castigarán a mí.

Cuando llego a casa, decido escribirlo todo. Todo lo que sé. Porque seguramente me borren, y tengo que dejar al menos una evidencia de mi existencia. Escondo una carta debajo del cojín del sofá en el que me siento cada noche.

A la mañana siguiente, al alba, me despierto antes que mi marido y salgo del apartamento con los libros de Magnolia en dirección al bosque.

Nunca he ido allí, sobre todo porque está bastante lejos del Sector 3. Pero estoy segura de que no hay drones, ni cámaras ocultas, ni ojos observando. Nadie del Gobierno pondría un pie aquí. La naturaleza no es útil para ellos. Por eso, si hay un lugar donde esconder algo, tiene que ser donde ellos nunca miren.

Escondo los libros y papeles bajo tierra, tapándolos con un manto de amapolas.

Por la tarde, mi esposo y yo paseamos por la calle siguiendo a la multitud que se apelotona alrededor de una especie de pasarela gigante. La gente grita y mueve las manos, intentando llamar la atención de los famosos. También hay varios camarógrafos tomando fotografías y vídeos que seguramente retransmitirán en la sesión de noche del Circo de hoy.

Me separo de mi marido y voy hacia el escenario que tienen montado, empujando a los demás a mi paso.

Cuando llego, Magnolia me ve y convence al seguridad para que me deje pasar, explicándole que trabajo en las Grabaciones del Circo.

—¿Estás bien? —Me mira con cara de preocupación—. ¿Pasa algo, Casandra?

Yo no le contesto. Corro como si el tiempo se me acabara hacia el escenario que han montado en el centro de la pasarela, donde está Karla Bow hablándole al público con un micrófono, y se lo arrebato.

Lo que grito a los cuatro vientos a continuación no puedo contarlo.

Solo sé que cuento la verdad. Los advierto. Al fin y al cabo, Magnolia me había mostrado la realidad. Pero no me creen.

Dos guardias enseguida me bajan del escenario, y yo observo a la multitud, que permanece estoica, esperando alguna reacción.

Deseo que mi acto rebelde no haya sido en vano y que mis palabras hayan hecho mella. Espero haber suscitado, aunque sea, una pequeña duda.

Veo que Magnolia hace el amago de seguirme, pero le hago un gesto para que se vaya. No quiero que salga perjudicada ella también.

Me llevan a un callejón detrás de la pasarela, donde ni las cámaras ni nadie puede verme.

Enseguida oigo que la multitud vuelve a aplaudir y a gritar, como si nada hubiera ocurrido.

En el callejón hay varias personas vestidas de blanco, con unos uniformes pulcros e impecables, por lo que sé que trabajan para el Gobierno.

—Qué raro. —Se me sale una carcajada sarcástica de la garganta—. Detrás del entretenimiento...

Uno de los guardias saca una pistola de su cinturón, y reprimo el escalofrío que me recorre la espalda cuando el metal frío del arma me toca la frente.

—Siempre hay política, ¿verdad? Qué curioso. —Me río, porque sé que a lo mejor es la última vez que lo hago.

La gente ovaciona a las celebridades. La música sigue. Las cámaras graban.

Y aquí, en la sombra, ellos me apuntan a la cabeza.

Porque he advertido lo que no quieren que nadie oiga.

Y lo he dicho en voz alta.

Por eso me van a borrar.

Como se borra todo lo que incomoda.

CUANDO ASOMAN LOS BROTES

Año 2431

Sofía intenta romper los barrotes de la ventana, pero solo consigue que le brote sangre de los nudillos.

—¡Ayuda! —grita con todas sus fuerzas—. ¡Socorro!

—¿De verdad crees que nos ayudarán? —Suelto una risa seca, amarga como la hiel—. Los rebeldes están luchando, y los de la Superficie nos quieren muertas.

—¿Y qué piensas hacer? —me pregunta—. ¿Quedarte aquí sentada en este calabozo inmundo esperando a que vengan y te maten?

Me mira fijamente a los ojos, como hace siempre. Como hizo el día que la conocí.

Recuerdo estar en el bosque que circundaba el Sector 1, 2 y parte del 3. Iba mirando los árboles, esperando que hubiera alguno que tuviera frutas maduras y que no fueran venenosas. Sabía que estaba infringiendo las leyes. Cada rama crujía bajo mis pies como si gritara mi delito.

—Todo va bien. Lo dice la voz en tu cabeza —canturreé con tono burlesco, mofándome de la frase—. Un gobierno que nos cuida, nos ayuda y nos protege —continué recitando las letanías del Circo, pese a mis intentos por ignorar ese estúpido programa. Aunque era inútil: nadie se libraba del Ojo. Estábamos todos controlados.

Al no encontrar ningún fruto comestible, me dirigí hacia el interminable campo cubierto por cientos de amapolas de un color rojo como la sangre, pero me detuve cuando vi a una chica joven agachada en el suelo.

Antes de que pudiera esconderme, ella se giró y me vio. Se quedó mirándome con una expresión de miedo en el rostro, como si la hubiera pillado *in fraganti* haciendo algo prohibido.

—Solo estaba paseando —mentí yo, porque, en realidad, lo que estaba haciendo también era ilegal. Solo podemos comprar comida en los supermercados de los sectores. Aunque una simple barra de pan cueste casi la mitad de lo que cobran tus padres al mes.

Mi abuelo Romeo, antes de que muriera hace diez años, siempre me decía: «el que juega con fuego, se quema». Pero a mí me daba igual. Nunca me había dado

miedo quemarme, y si tenía que saltarme las normas para poder sobrevivir, lo haría sin dudar.

—Yo estaba... buscando algo —contestó la chica, recelosa, mientras se guardaba un papel amarillento y doblado en el bolsillo.

—¿Cómo te llamas? —En todos los años que llevaba yendo al bosque, no la había visto nunca, pero ahora que la observaba más de cerca, estaba casi segura de que no era de la Superficie, a juzgar por su tez morena y su melena castaña.

Ella dudó un poco antes de contestar, como si cada palabra pesara toneladas. Seguramente no estaba acostumbrada a hablar con desconocidos, tal como recomendaban en ese molesto programa del Ojo.

¿Para qué queremos unas vocecitas en la cabeza que nos entretienen si lo que de verdad necesitamos es comida?

El Sector 1, donde yo vivía, era el más pobre de todos, y aunque toda su población se dedicaba a la agricultura y a la ganadería, apenas teníamos dinero para poder alimentarnos, porque la mayor parte de lo que ganábamos se lo quedaba un Gobierno que «nos cuida, nos ayuda y nos protege».

Finalmente, la chica musitó en un tono de voz casi inaudible:

—Soy Sofía. —Se levantó del suelo y se sacudió la suciedad de las rodillas—. Vengo del Sector 3, pero ya me iba. Adiós.

Sofía huyó corriendo hacia los árboles del norte antes de que pudiera contestarle. Se había marchado con las manos vacías, aunque al principio parecía que estaba excavando el suelo, como si estuviera buscando algo bajo tierra. Qué chica más rara.

Intenté no pensar demasiado en ello y fui a ver si algún conejo había caído en la trampa que había montado.

—¿Por qué decidiste volver y pedirme ayuda al cabo de una semana? —le pregunto a Sofía, apartando por un momento mis recuerdos.

—¿De qué hablas? —Me mira confundida, con sus ojos marrones muy abiertos. Unos ojos que, el día que la conocí, eran de color azul, porque, según ella, «es lo que se lleva en la Superficie». Pero ya hace tiempo que no lleva las lentillas. Ha cambiado. Ya no está cegada por esas tonterías y ha comprendido la verdadera realidad.

—De cuando nos conocimos. ¿Cómo sabías que estaba en el bosque?

—Te estuve observando durante una semana, y me di cuenta de que, si había alguien que conocía el bosque como la palma de su mano, esa eras tú. Además, necesitaba ayuda para encontrar los libros.

Recuerdo la segunda vez que la vi.

Yo estaba intentando cazar una ardilla con un machete, pisando las hojas secas del suelo con sigilo para no asustarla. De pronto, me encontré a Sofía allí, mirándome mientras sujetaba un folio arrugado.

—¡Me has asustado! —grité—. ¿Qué haces aquí otra vez? —Después de su repentina huida la semana pasada, no me daba buena espina, Además, la gente del Sector 3 y 4 no me caía bien. Eran más privilegiados que nosotros y alababan al Gobierno y al país, demasiado ciegos como para ver las injusticias del sistema. Injusticias como por ejemplo el hecho de que mis padres trabajaran más de doce horas al día y, aun así, apenas si teníamos dinero para sobrevivir, mientras que los de la Superficie vivían entre lujos y riqueza, tal como a veces mostraban en las imágenes del Circo—. ¿Te has cansado de la vida perfecta del Sector 3? —solté con mordacidad.

—Yo... Necesito tu ayuda —dijo, con la cabeza gacha.

—Aún me acuerdo de lo fácil que te resultó encontrar el sitio indicado. —Sofía se sienta en el suelo polvoriento del calabozo en el que estamos encerradas—. Yo sola, únicamente con las instrucciones de la carta de mi tía, nunca habría encontrado los libros enterrados.

Su tía «la loca», como solía llamarla antes ella, había sido protagonista de un acto rebelde de hace veintitrés años en el Sector 3. Según los rumores, era una lunática que una vez se subió a un escenario y perdió los papeles. Nadie volvió a saber nada de ella nunca jamás.

—Fue gracias a ella que tomé conciencia —musita Sofía, con aire melancólico. También debe de estar pensando en su tía, la cual no llegó a conocer—. Y por lo que te pasó ese día con un policía.

Ese día. El día en el que casi me matan por tratar de sobrevivir.

De vuelta al Sector 1, después de haberme pasado la mañana tendiendo trampas, recolectando bayas de los arbustos silvestres y hablando con Sofía

—debido a que parecía que le empezaba a coger cariño al bosque y a quedarse sentada debajo de un árbol leyendo los libros y papeles de su tía—, me topé con un guardia vestido de blanco. Un trabajador del Gobierno.

Estaba frente a la puerta de nuestra casa —o mejor dicho: nuestra chabola, porque apenas había un barrio en el Sector 1 que tuviera casas con un tejado y paredes resistentes y agua corriente— esperando a que alguien le abriera la puerta. Seguramente no había nadie, ya que mi padre estaba trabajando en la granja, mis hermanos pequeños ayudándolo y mi madre debía de estar comprando en el supermercado.

—Buenas tardes —murmuré con voz nerviosa, tratando de esconder la bolsa con los animales muertos y las frutas—. ¿Necesita algo?

El policía, al oírme, se giró y se aproximó a mí. Apenas me dio tiempo a reaccionar antes de que sacara una porra de su cinturón y empezara a asestarme golpes.

—La comida debe comprarse en los supermercados —decía el señor mientras me pegaba con el arma—. Todos somos iguales.

Yo apenas podía escucharlo. Sus mandobles me impedían hacer nada que no fuera doblarme en el suelo y gemir de dolor.

—Si vuelves a coger comida ilegalmente, —un impacto seco en las costillas hizo que el aire se me escapara de los pulmones— nos llevaremos a uno de tus hermanos a los laboratorios.

Al cabo de lo que pareció una eternidad, el hombre cogió mi bolsa y se marchó. Me dejó tirada en la calle, mientras sentía que mi cuerpo ardía en llamas.

Unos minutos más tarde, alguien me empezó a hablar al oído.

—Di algo, por favor. —Era Sofía. Su voz solía ser suave y cálida, aunque en ese momento noté un tono de pánico—. Abre los ojos —me suplicó.

—Ese día te seguí hasta casa porque quería ver cómo era el Sector 1 —explica Sofía mientras me siento a su lado—. Cuando te vi en el suelo, pensé que estabas muerta.

—Menos mal que me llevaste a casa y me ayudaste.

—Sí. Ahí es cuando me di cuenta de que lo que explicaba mi tía en sus cartas era verdad: vuestra miseria, las mentiras e hipocresía del Circo y los experimentos con niños.

Los experimentos del Gobierno —o los Estudios Científicos del Gobierno, tal y como lo llamaban ellos—, consistían en pruebas con niños de los sectores para testar diferentes avances sanitarios y estéticos con tal de aplicarlos posteriormente en la Superficie. Una vez probada su seguridad, estos tratamientos para lograr tener ojos azules, pelo rubio, piel blanca y envejecer más lentamente solo estaban a la disposición de la Superficie; en cambio, nosotros, los de los sectores, debíamos gastarnos el dinero en costosas lentillas azules o en polvos de blanqueamiento.

Los crueles experimentos se hacían con personas de los sectores —en especial con las del Sector 1 y 2 porque, aunque el Gobierno promovía la paz y la igualdad, nosotros éramos «menos iguales» que ellos—, y como que por el Ojo no informaban sobre dichos secuestros a niños, la gente del Sector 3, 4 y de la Superficie no sabía que esto existía.

Mientras me ponía un paño con hielo en las costillas doloridas, le conté a Sofía lo de la amenaza del guardia. Pensé que no se lo creería pero, para mi sorpresa, se agachó, cogió su bolsa y me enseñó un folio raído y arrugado. La carta describía horrores como «cambio de piel» o «sustitución de ojos», por lo que confirmó mis sospechas sobre la realidad de estos experimentos. También me mostró todos los libros, artículos y demás notas que llevaba, y me explicó que eran de su tía.

Me dijo que un día, cuando fue a su piso abandonado, encontró debajo de uno de los colchones del sofá un escrito en el que, entre otras cosas, indicaba dónde había guardado todos sus libros y pertenencias. Por eso Sofía estaba aquel día en el campo de amapolas y me pidió ayuda para encontrar las posesiones de su tía enterradas.

La información que descubrimos esa tarde en mi casa nos hizo palidecer. A todo eso, nosotras nos preguntamos: ¿Cómo sabía esa mujer tantas cosas?

—La primera vez que leí los libros y los escritos de mi tía, no le di importancia. ¿Cómo iba a creer lo que decía una señora —la cual, los pocos que la recordaban, tachaban de loca— a través de unas cartas enterradas en un bosque? —reflexiona mi amiga, apoyando la cabeza en mi hombro—. Pero después de presenciar lo que te pasó y enterarme de lo de los experimentos, todo cobró sentido. Lo que decía mi tía era verdad.

—Y ahora estamos aquí, encerradas, por unos simples carteles —suelto de repente. Porque, aunque estemos aisladas recordando con nostalgia el pasado, el tiempo vuela y nos acerca inexorablemente a una muerte inminente.

—Todo por unos carteles —repite Sofía.

Eran unos papeles que llevaban una amapola roja dibujada en el centro y frases que nos costaban noches enteras de discusión. Frases contra el Gobierno, contra el control. Frases como «Todas las palabras que salen del Circo son mentira», «Cualquier persona honesta se avergüenza de su Gobierno», «¡No guardéis silencio! Rebelémonos antes de que sea demasiado tarde» o «Cada uno es culpable, cada uno puede oponerse».

Al principio los imprimíamos por la noche en las viejas impresoras de una fábrica del Sector 2 para producir etiquetas, cuando no había nadie trabajando ni vigilando.

Poco a poco, fuimos pegándolos por los muros, los postes y las infraestructuras de los sectores. Yo me encargué de distribuirlos por el Sector 1 y 2, y Sofía por el 3 y el 4. En apenas tres meses, desde que empezamos, el número de panfletos de amapolas en las calles se había multiplicado considerablemente. Cada día se unían más personas anónimas al movimiento, creando y repartiendo más y más propaganda contra el sistema. Las frases cada vez eran más directas y descaradas, incitando a luchar y a rebelarse.

Sin embargo, la que realmente hizo temblar al Gobierno fue Sofía: igual que casi todos los miembros de su familia, ella trabajaba en las Grabaciones del Circo, y era una de las editoras del programa. Es decir, tenía el poder de manipular esa comunicación constante que todos llevábamos en la cabeza. Por eso, insertó los carteles ahí.

Un parpadeo rojo, un flash corto y discreto, pero suficiente para que las amapolas y las inquietantes oraciones se colaran en la conciencia colectiva.

Obviamente, el Gobierno se percató de ello, y decidieron enviar patrullas y policías a los sectores para que eliminaran todos los pósters e intentaran averiguar quién se escondía detrás de todo esto. Además, como era imposible descubrir quién había modificado la transmisión del Ojo —porque había cientos de personas trabajando para el Circo—, decidieron prohibir la entrada de habitantes de los sectores a la Superficie.

Pero ya era tarde. La grieta se había abierto, y por ella se colaba algo que no podían dominar: la idea de que todo podía cambiar. Una chispa de esperanza. Y

aunque arrancaran cada póster y bloquearan el acceso a la Superficie, el daño —o tal vez el milagro— ya estaba hecho. Bastaría con un poco más de aire para que esa chispa prendiera y se transformara en un incendio incontrolable.

La tensión iba en aumento, y ya se olía un conflicto inmediato. Por otro lado, la escasez de alimentos a causa del aislamiento de la Superficie no hizo más que contribuir al descontento social.

No obstante, la gota que colmó el vaso e hizo quebrar la fina superficie que aún separaba al país del estallido fue el asesinato de Karla Bow. Ícono del momento. Marioneta dorada del Circo.

Para intentar calmar el ambiente, el Gobierno intensificó el entretenimiento —y la propaganda— del Circo. Un día, como parte de esta campaña para mantener la paz, Karla sobrevoló los sectores montada en un dron monumental con forma de ave metálica, saludando con una sonrisa falsa perfectamente ensayada.

Fue entonces cuando ocurrió: un disparo certero atravesó el aire y la alcanzó en pleno vuelo. Las cámaras llegaron a filmar cómo la chica se caía al suelo del vehículo volador y se apretaba el abdomen con las manos, del cual le brotaba una cascada de sangre carmesí.

Finalmente, Karla Bow murió en el dron, asesinada por un trabajador del Sector 2 que le disparó desde lo alto de un edificio en construcción.

Horas después, sin dar explicaciones, el Gobierno lanzó una bomba sobre el Sector 2 que mató a miles de civiles, y ahí es cuando empezó todo. Ya no hubo marcha atrás.

Conque esto es la guerra: ricos contra pobres. La Superficie contra los sectores. Blancos contra rojos.

Ayer, mientras intentaba colarme en la Superficie para llegar al Gobierno y atacar, un numeroso grupo de soldados vestidos de blanco me interceptaron y me asestaron un golpe tan fuerte en la cabeza con una porra que me dejaron inconsciente.

Hoy me he despertado en este sitio oscuro y húmedo, junto con Sofía, quien lleva aquí desde la mañana.

Supongo que ya han descubierto quiénes somos y qué hemos hecho.

—Yo creo que nos han encerrado juntas para que nos despedamos —reflexiono.

—Porque nos van a matar —concluye ella.

La realidad nos azota con crudeza. Llevamos todo el día evitando nuestro final, tratando de escapar de este lugar, charlando y recordando tiempos pasados. Pero de esta no vamos a salir.

Así que nos miramos a los ojos, sonreímos y nos abrazamos. Permanecemos unidas durante minutos, u horas, hasta que el ruido de la puerta oxidada abriéndose nos saca del trance.

Cuatro soldados entran a la sala, y me fijo en que llevan un walkie-talkie en la cintura. Como unos rebeldes del Sector 4 desactivaron el Ojo, ya no se pueden comunicar a través de este. Qué alivio no sentir esa estúpida red mental en la cabeza todo el rato.

—Levantaos —nos ordena uno de los guardias.

Nosotras nos resistimos y nos quedamos en el suelo, hasta que nos agarran del uniforme rojo y nos arrastran hacia la salida del calabozo.

Entonces, dos de los soldados empiezan a pegarme con la parte de atrás de sus pistolas. Cuando me echo al suelo, me atizan puñetazos y patadas.

Sofía observa todo mientras llora y grita que me dejen en paz. A ella la escoltan dos guardias y, aunque la tienen esposada de las manos y los pies, no le pegan.

—Los de tu clase siempre metiéndooos en problemas —escupe uno de ellos—. Nunca aprendéis.

Terminan llevándose a mi amiga por un estrecho pasillo, y cuando se gira para mirarme por última vez con los ojos anegados en lágrimas, susurra:

—Hasta siempre, Johanna.

Unos minutos más tarde, después de que se haya marchado Sofía, me atan las muñecas y los pies con una cuerda y me meten un trozo de tela desgastada en la boca para que no pueda decir nada.

Me empujan hacia el exterior del edificio, y al salir, veo que hay una multitud de gente. Esperándome.

Me siguen arrastrando por un largo camino de tierra, mientras la población de la Superficie me grita, me insulta y me escupe. Incluso algunos se atreven a tirarme del pelo corto y a lanzarme piedras.

Yo permanezco estoica y serena. No les voy a dar el placer de verme sufrir.

Llego a una especie de plataforma hecha de palos y ramas de madera, con un tronco largo y grande clavado en el centro verticalmente.

Me hacen subir encima, me vuelven a atar con las cuerdas a la columna de madera y me quitan la tela de los labios.

Y, para acabar, me prenden fuego.

Las llamas comienzan a lamerme los pies, y pronto se vuelven voraces, me suben por la cintura y el torso como lenguas hambrientas y me consumen entera.

Todos a mi alrededor celebran y aplauden con furia, entusiasmados por verme morir.

Pero yo no grito ni cierro los ojos.

Porque no le temo al fuego.

No me da miedo quemarme.

BRISA DE CAMBIO

Año 2356

Salgo de casa sin despedirme, no por descuido, sino porque no quiero que me pregunten a dónde voy.

Arranco un puñado de flores del jardín de la entrada —nomeolvides, petunias y margaritas— y las junto en un ramo. Me las acerco a la nariz y las huelo; su olor me recuerda a Magnolia, quien siempre desprende un aroma a primavera y a campo florido.

Mientras avanzo por la calle en dirección al bosque, el sol, ya en retirada, tiñe con su pincel anaranjado los tejados, las copas de los árboles y los rostros de los pocos transeúntes que aún deambulan. Todo parece fundirse en un crepúsculo cálido y sereno.

Cuando llego, enseguida me dirijo al sauce escondido donde quedamos siempre. Está al lado del extenso campo de amapolas, y sus hojas actúan como una cortina para ocultarse. Aparto unas cuantas con el brazo, y veo a Magnolia sentada en la base del tronco absorta en su libro, como siempre.

En cuanto me ve, se levanta y corre hacia mí, y nos fundimos en un abrazo.

—Te he traído esto. —Le entrego el ramo de flores—. He cogido nomeolvides. Sé que son tus favoritas.

Ella toca con delicadeza los pétalos, me sonrío y me da las gracias.

Después, nos sentamos al lado del árbol, apoyando la espalda contra el tronco y rozándonos mutuamente los hombros. Permanecemos unos minutos en silencio, disfrutando de la compañía del otro, hasta que Magnolia suelta:

—A mi padre no le gustas. —Tamborilea con los dedos sobre el lomo del libro que tiene en el regazo—. No quiere que quede contigo.

—Maggie, no... —empiezo yo, pero enseguida me corta.

—No tiene ni idea. —Se cruza de brazos y me mira—. No voy a hacerle caso.

Yo asiento, sin saber muy bien qué decir, y nos quedamos otra vez callados, mirando cómo las amapolas se balancean bajo la caricia de la suave brisa.

—Le escucho hablar por teléfono a veces en su despacho —dice Magnolia al cabo de unos segundos—, el otro día charlaban sobre que se avecinan cambios.

—¿Cambios? ¿De qué tipo? —pregunto frunciendo el ceño con preocupación.

—No lo sé con certeza. Conociéndolo, tratarán en volver a los ricos aún más ricos y a los... —me lanza una mirada de reojo, cargada de ternura y lástima— menos ricos, todavía más pobres.

«Pobre», un adjetivo que sentía que llevaba colgado en la frente como una etiqueta. Una palabra que me clasifica y me separa de personas como Magnolia.

La verdad es que sí había diferencias entre los dos: yo había dejado de estudiar a los doce, hace dos años, mientras que ella seguía yendo al instituto y seguramente también estudiaría una carrera. Yo me dedicaba a ayudar a mi padre en nuestra granja y a cuidar de mis hermanos en casa. Magnolia, en cambio, podía pasar el rato leyendo libros, esos que tanto le gustaban y que su padre le prohibía.

Su padre, quien era uno de los principales representantes oficiales del Gobierno, también le prohibía estar conmigo. Pero a ella no le importaba.

—Cualquier día de estos, me voy a enfrentar a él —declara con una mezcla de rabia y valor.

Una de las cosas que más me gustan de Magnolia es su espíritu empático, altruista y combativo. Siempre está dispuesta a ayudar a los demás y a luchar por lo que es correcto, sin importar las consecuencias. Pero a veces, eso también es lo que más me preocupa. No quiero que le hagan daño.

—Debes ir con cuidado, Maggie. El que juega con fuego, se quema.

Ella me observa unos segundos, como si estuviera analizando lo que le acabo de decir.

Enseguida el tema se diluye y hablamos de temas más banales como mis hermanos, la granja y los libros clandestinos de Magnolia.

La mayoría se los compra ella a escondidas, aunque el que tiene apoyado sobre el muslo en concreto se lo compré yo en una tienda de segunda mano. Estaba a mitad de precio y, a pesar de que gasté la mitad de mis ahorros en él, había valido la pena. Ver su sonrisa al recibirlo fue suficiente.

También me explica que oyó a su padre hablar sobre un nuevo aparato de comunicación que quieren implementar sobre la población.

—Una herramienta para tenernos controlados —asegura—. Parecida a los móviles, pero solo ellos podrán manipular este nuevo dispositivo.

Hace una pausa breve, pensativa.

—Dice que lo llevará todo el mundo, sin excepción. Seremos todos iguales.

Me echo a reír, pero no porque me haga gracia.

—Qué generosos —comento—. No hay dinero para hospitales, pero sí para vigilarnos.

Ella asiente y apoya la cabeza en mi hombro.

—Estoy segura de que no se trata de comunicación ni de entretenimiento, Romeo —dice—. Se trata de obediencia.

Unas mariposas de color blanco revolotean frente a nosotros, flotando con una gracia etérea, como si estuvieran dejándose llevar por el viento. Ambos las seguimos con la mirada, hechizados por su delicadeza.

Unos minutos más tarde, cuando ya casi ha oscurecido, decidimos volver a casa.

Nos levantamos, nos sacudimos la tierra de los pantalones y nos abrazamos una vez más.

—Yo sí creo que habrá cambios —dice Magnolia al separarnos—. Pero no sé si serán para bien.

LA ÚLTIMA COSECHA

—Nova Aetas estaba dividida en dos grandes grupos: la Superficie y los sectores. Este último estaba formado por el Sector 1, 2, 3 y 4.

—Muy bien. ¿Y en qué año empezó la guerra?

—En el 2431.

—¿Y cuánto duró?

Mi hija se aparta un mechón de pelo de la frente y se encoge de hombros con gesto apenado.

—No lo sé. Es que en el libro de texto no pone cuándo acabó.

Suelto un suspiro resignado y paso las páginas del libro de historia que tengo en el regazo, hojeando hacia delante y hacia atrás, pero no encuentro nada.

Al ver que frunzo el ceño, Serine, mi hija, pregunta:

—¿Eso qué quiere decir? ¿Por qué no se explica cuándo terminó la guerra?

Antes de que pueda responder, mi mujer irrumpe en el salón.

—¡La cena ya está lista!

—Vamos, Serine. —Me levanto de la silla—. Luego seguimos repasando para el examen.

Durante la cena, Serine habla sobre su día en el colegio y sobre la prueba de mañana. Está muy nerviosa porque cree que suspenderá, pero su madre le acaricia la mano y la tranquiliza.

Mientras seguimos charlando, me sorprende observándolas. Serine se ríe con la boca llena y Dalia, mi mujer, le dedica una sonrisa dulce. Mi mirada baja hasta su vientre redondeado, cubierto por un vestido con estampado de flores. Me invade un sentimiento cálido al pensar en el bebé que viene en camino.

Por la ventana abierta con vistas al campo entra una luz tenue que baña la cocina de un color amarillo pastel.

Me invade una sensación extraña. Todo es perfecto: una vida bucólica y tranquila, en familia, sin peligros, sin sectores y sin injusticias, tan distinta a la que se describe en el libro de historia de mi hija.

Después de dejar la cocina limpia y recogida, voy al comedor a ayudar a Serine a estudiar. Ella recita de memoria todo lo que sabe sobre la guerra, una guerra lejana, pasada y ajena a nosotros.

Una vez me he asegurado de que lo tiene todo claro, la acompaño a su habitación y la acuesto.

Más tarde, Dalia y yo hacemos lo mismo. Nos deseamos las buenas noches y ella se tumba en la cama de lado para que no le moleste la barriga.

Ya entrada la tarde del día siguiente, la voz aguda y risueña de Serine me despierta de mi pequeña siesta. Apoyado en el árbol de nuestro jardín que da a un prado de amapolas, oigo cómo cierra la puerta de casa y saluda a su madre, que seguramente esté descansando o viendo la televisión.

Enseguida viene a mi encuentro y me cuenta qué tal le ha ido la escuela.

—El examen era bastante fácil —comenta mientras se sienta a mi lado.

Una mariposa blanca como las nubes del cielo flota en el aire hasta posarse sobre mi pierna. Mi hija, al verla, pega un chillido de emoción y se acerca para cogerla, pero la mariposa se va volando.

—La semana pasada nos enseñaron las distintas etapas de una mariposa —dice Serine—. Primero es una oruga pequeñita y alargada. Luego, hace una cosa que se llama «metamorfosis», que consiste en que la oruga forma un capullo a su alrededor, y cuando ya ha dormido lo suficiente, rompe la crisálida y sale, transformada en una mariposa bonita y delicada. —Sonrío y asiento para que continúe—. Ahora ya puede buscar flores y volar hasta el cielo.

—No sé yo si puede llegar tan arriba —murmuro en voz baja.

El sol ya se está poniendo, y todo el campo está iluminado por una luz anaranjada y cálida tan majestuosa que casi parece irreal.

Me invade la extraña sensación de que el tiempo se ha detenido.

En el horizonte, el atardecer se extiende cual lienzo eterno, rehusando dejar paso a la noche.

Los pájaros posados en las ramas al otro lado de la pradera, negros como el azabache, permanecen inmóviles, congelados en silencio.

Y las amapolas del prado, siempre tan inquietas al menor soplo de brisa, ya no se mueven. Parecen esculpidas en piedra, estatuas de mármol rojo atrapadas en el tiempo.

Estiro el brazo para arrancar una amapola solitaria al lado del árbol. La sostengo por el tallo y me la acerco para observarla de cerca.

Sin embargo, al rozar los pétalos suavemente, la sangre me mancha los dedos.

Parpadeo, confundido, y descubro que mis manos también están empapadas. Me llevo los dedos a los labios, y entonces siento el sabor metálico de la sangre brotando de mi boca.

Serine, que estaba sentada a mi lado, se incorpora y se arrodilla frente a mí. Veo el pánico en sus ojos.

—¡Papá! ¡Papá! —Empieza a llorar y a gritar—. ¿Qué te pasa?

Yo no puedo contestarle. La vista se me empieza a nublar.

—¡Despierta!

Comienzo a visualizar puntos negros que se van haciendo cada vez más grandes.

—¡Orion, despierta! ¡No cierres los ojos!

Mi hija ya no está. Ni mi casa. Ni el bosque.

Pero sí hay muchas amapolas enormes y borrosas moviéndose de un lado para otro.

Consigo enfocar la vista lo suficiente como para ver que una cara conocida me examina de cerca y me zarandea por los hombros.

—Estoy aquí. Estás bien —me susurra.

Se trata de Ashen, el más joven de mi escuadrón. Me fijo en la horrible cicatriz que le atraviesa el cuello y se pierde bajo el uniforme rojo. Una vez mencionó que se la hizo tras un accidente con una bomba que encontró su hermano en la calle.

—Ay, no, la sangre se está extendiendo. —Su garganta se contrae con un trago seco—. No pasa nada. Pero no cierres los ojos, por favor. —Se oyen unos tiroteos por encima de nosotros, y figuras desdibujadas se mueven a nuestro alrededor, corriendo entre el humo y el polvo—. Estarás bien.

Sin embargo, su expresión dice lo contrario. Pugno por bajar la cabeza para ver cómo el líquido carmesí chorrea del centro de mi pecho, justo sobre el esternón.

Inspiro profundamente. Siento como si un veneno se estuviera esparciendo por todo mi cuerpo, extrañamente frío y al mismo tiempo ardiendo en llamas.

El dolor es tan intenso que noto todas mis extremidades entumecidas, y solo quiero cerrar los ojos y descansar.

Recuerdo la bala que me han disparado unos soldados de blanco y que seguramente se esté hundiendo en mi interior.

Recuerdo que estoy en una guerra que todavía no ha llegado a su fin.

Pero sí veo un final inminente.

El mío.

Jamás sabré si todo acabará algún día.

Nunca llegaré a ver el final de la historia.

Porque la mía termina aquí.