

CINE SOCIAL: ESPARTACOS Y OTROS REBELDES CON CAUSA (Un estudio sobre sociedades distópicas)

Ramón Ignacio Correa García
Universidad de Huelva

El futuro como amenaza: el cine y la gente peligrosa

Hoy tenemos asumido que el cine es una poderosa industria cuyos hilos financieros son movidos por multinacionales de la sociedad del espectáculo. Sin embargo, tampoco debemos olvidar que el cine es también reflejo de la vida cotidiana (así fueron sus orígenes con los Hermanos Lumière), arte, ciencia, técnica, ilusión, sueños, magia... en una misma cosa que quizás tiene sus ancestros antropológicos en el mito de la caverna platónico y su *gadget* premonitorio en las linternas mágicas del siglo XVII.

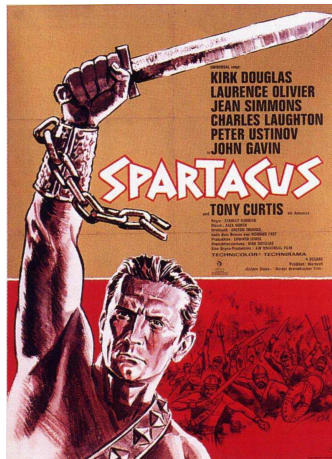
El lenguaje del cine es un esperanto natural y su increíble capacidad para engendrar mitos habla sobre su propia naturaleza y cómo esta se entronca y adentra en el terreno de lo onírico y en el mundo de las emociones. Sólo así se explica cómo podemos llegar a estremecernos ante una escena aún sabiendo racionalmente que se trata de una ficción. En *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), la brutal carga del ejército zarista en las escaleras de Odessa, machacando al pueblo soberano, y que culmina con el fusilamiento sin piedad de una madre y su hijo malherido (gente peligrosa para el sistema, sin duda), nos sobrecoge por su realismo mágico, la crudeza de su narración fílmica o el lirismo de los primeros planos de una madre en el paroxismo de la angustia. Lo importante no es la imagen en sí, sino, como sostenía el director francés Abel Gance, “el alma de la imagen”, indefinible esencia desde el punto de vista cinematográfico, pero que se identifica con la misma trascendencia del ser humano.

Habría que esperar, de todos modos, a la reconversión mítica del lenguaje fílmico para pasar de una copia analógica de la realidad a una fantasía de la imaginación. Y en este paso, el cine tiene una deuda impagable con Georges Méliès ya que fue el creador y el innovador de un nuevo lenguaje icónico que carecía de referentes semióticos traspasando las meras fronteras de lo cotidiano que los Hermanos Lumière, Edison y los primeros cineastas habían fijado (“imprimir la vida”, se decía de aquella nueva curiosidad científica y técnica que era, por el momento, un espectáculo de barraca de ferias).

A lo largo de su corta historia, el cine ha representado, como también lo ha hecho la Literatura, a la gente peligrosa.

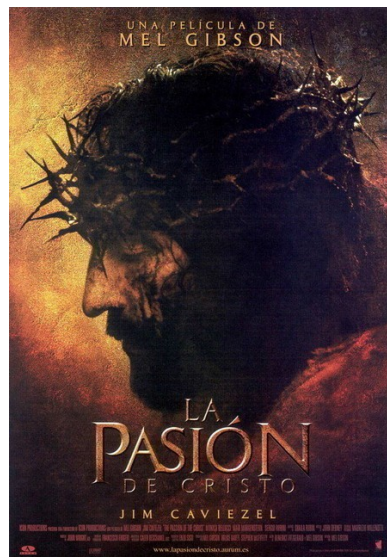
Rebeldes con causa que fueron verdades incómodas para un sistema que siempre trata por todos los medios de fagocitarlos para eliminar una alternativa de poder o un cuestionamiento a ese poder.

Por nuestras retinas de espectador han desfilado numerosos ejemplos, pero nosotros nos vamos a detener brevemente en tres de ellos por su singularidad y repercusión, tanto histórica y social como fílmica.



Espartaco (Stanley Kubrick, 1960)

- Espartaco, la historia documentada del esclavo tracio que se convirtió en gladiador y se enfrentó al mismísimo Imperio Romano durante el siglo I a.C. (*Espartaco*, de Stanley Kubrick, 1960 y basada en la novela histórica homónima de Howard Fast). El sueño de libertad de Espartaco puso en jaque a una de las maquinarias militares más perfecta y demoledora que se ha conocido jamás pero, tras las disensiones internas en la propia rebelión de los esclavos guerreros, Roma acabó con ese sueño crucificando a miles de Espartacos en la Vía Appia en el trayecto que unía Capua con la metrópolis, la forma de morir más vergonzosa y humillante, reservada a esclavos y asesinos, que era impuesta por el poder romano.



La Pasión de Cristo (Mel Gibson, 2004)

- Jesús de Nazaret, profeta judío e hijo de un carpintero que desafió el poder divino de la religión hebraica y el poder terrenal del Imperio Romano. La versión que hizo Mel Gibson en 2004 ha sido una de las más aceptadas por la Iglesia por cuanto se exponía un sufrimiento cruento de Jesucristo hasta lo inhumano y que culmina en el Gólgota recogiendo lo fundamental del mensaje cristiano (no fue bien recibida, en cambio,

por sectores sociales y religiosos judíos). La historia del cine ha registrado en numerosas ocasiones una figura tan controvertida como la Jesús de Nazaret, desde las versiones más ortodoxas con las directrices y censura vaticana hasta las que han erigido como miradas alternativas a la doctrina católica y, por tanto, objeto de contestación por parte de la Iglesia de Roma. Entre las primeras tenemos, entre otras, a la pionera en este sentido, *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1905) pasando por *Rey de Reyes* (Nicholas Ray, 1961), *La Historia más Grande jamás contada* (George Steven, 1964), *Jesús de Nazaret* (Franco Zefirelli, 1977). Y entre las segundas podemos citar como ejemplos emblemáticos a *El Evangelio según San Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Jesucristo Superstar* (Norman Jewinson, 1973) y *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1983).



Alguien voló sobre el nido del cuco (Milos Forman, 1975)

- Mc Murphy, el delincuente que se hace pasar por loco y cuando es trasladado de la prisión a un centro psiquiátrico, levanta sus barricadas ante la Gran Enfermera y su poder omnímodo en el manicomio (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, de Milos Forman, 1975). Su rebeldía era una metáfora de la lucha por la libertad en una sociedad enfermiza que dicta e impone normas y castigos para domesticar las conciencias y esclavizar las almas con el abyecto fin de someternos. La osadía de Mc Murphy le valió una extirpación de la parte más racional de su cerebro y quedó convertido en un vegetal humano que ya no levantaría más barricadas. Aún así, su sueño de libertad ya había germinado entre sus compañeros del manicomio (*Alguien voló sobre el nido del cuco* estaba basada en la novela homónima de Ken Kesey).

Espartaco y Jesucristo tienen referentes históricos más o menos controvertidos. También Kesey escribió *Alguien voló sobre el nido del cuco* basándose en su propia experiencia como cobaya humano en la experimentación con drogas en los Estados Unidos y, en cierta forma, Mc Murphy forma parte de sus vivencias. Las tres historias de vida de estos personajes en el cine han sido historias de causas perdidas y rebeliones pendientes.

Cine y sociedades distópicas: un estudio de cinco casos

Tomás Moro dio forma literaria en *Utopía* (1516) a un concepto que ya existía anteriormente en la sociedad perfecta socrática de *La República* de Platón. Utopía (lugar que no existe en una traducción del sentido etimológico griego), desde entonces, designa una sociedad idealizada donde se han diluido los problemas más comunes y las necesidades más acuciantes que afectan a la convivencia humana.

Por distopía se entiende el antónimo de utopía, es decir, una sociedad perversa que ha anulado la capacidad del librepensamiento y cercenado las libertades más fundamentales de las personas desde el ejercicio de un sistema de gobierno totalitario omnímodo, omnipresente y omnipotente.

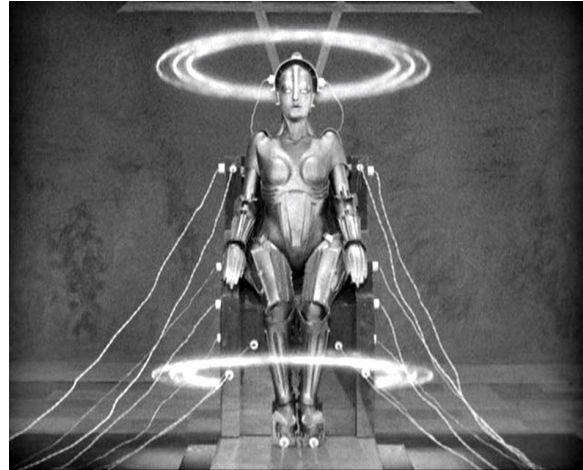
Vamos a centrarnos en cinco casos de películas que han abordado el futuro de una sociedad distópica y la presencia en ellos de personajes que el sistema no puede tolerar porque son una fuente de rebeldía, gente peligrosa, a la que es necesario reconducir al interior de las fronteras del discurso autoritario o, en su defecto, eliminar como sea para extirpar las raíces de un peligro contestatario. Estos cinco casos son, en orden cronológico): *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927); *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966); *THX 1138* (George Lucas, 1970); *Blade Runner* (Ridely Scott, 1982) y *1984* (Michael Radford, 1984).

El lenguaje cinematográfico ha plasmado en imágenes obras literarias y no siempre con resultados aceptables. Traducir a un guión cinematográfico el contenido de una novela, por ejemplo, es siempre un riesgo que implica dejarse en el camino infinidad de matices que el lenguaje escrito puede aportar y, por el contrario, cualquier párrafo anodino puede tener una reconversión magistral en la escena fílmica. En los ejemplos que citamos, sólo *THX 1138* y *La Pasión de Cristo*, las película de George Lucas y Mel Gibson no poseían sus antecedentes en una obra literaria. En una novela, las palabras escritas reconstruyen una película en nuestra imaginación a razón de tantas películas como lectores y cuando esa novela se lleva a las pantallas hay una imaginación, la del guionista y la del director las que nos ofrecen una interpretación cerrada y universalizada de unas ideas plasmadas en la escritura. También en la obra literaria el proceso de comprensión, interpretación e imaginación es más profundo que en la obra cinematográfica que es, a su vez, más intuitiva, directa, global y conectada, vía retina-nervio óptico, con las zonas emotivas de nuestro cerebro.

Metrópolis

El futuro, más como amenaza que como promesa, siempre ha estado presente en el cine de ciencia-ficción, o de fantasía científica, si se prefiere por hacer mención a las ambiguas fronteras que han acompañado la historia del cine. *Viaje a la Luna* (Georges Méliès, 1902) marca un hito en este género cinematográfico y supone una estrecha colaboración entre la literatura de ciencia ficción y las producciones cinematográficas como apuntábamos antes (Julio Verne, R.L. Stevenson, H.G. Wells, Aldous Huxley, Georges Orwell, Ray Bradbury, Isaac Asimos, Philip K. Dick...).

Metrópolis es una de las primeras narraciones fílmicas donde se habla de una sociedad futurista opresora y represora. Fue dirigida por Fritz Lang en 1927 y el guión cinematográfico fue realizado por el mismo Lang en colaboración con su esposa Thea Von Harbou sobre una novela homónima de ésta de 1926.



Cartel anunciador de Metrópolis (Fritz Lang, 1927) y fotograma de la película donde aparece el robot femenino María.

La acción se desarrolla en una supuesta megalópolis del 2026 donde la sociedad está dividida en dos partes: una, oprimida, compuesta por los obreros que viven y trabajan en el gueto subterráneo de la ciudad y otra, opresora, que habita en la ciudad exterior, donde están los ciudadanos y ciudadanas libres, una elite de propietarios y pensadores, que se dedican a cultivar el cuerpo y el espíritu en un ocio perpetuo. Esa visión marxista y antagónica de la sociedad pretende ser redimida por la figura carismática de María, defensora de la causa de los trabajadores a través del diálogo pacífico. El hijo del director-presidente de Metrópolis, Freder, conoce y sigue a María, enamorándose de ella. Al visitar el submundo se da cuenta de cuáles son las verdaderas condiciones de trabajo y vida de los trabajadores y decide unirse a su causa.

Entonces, el científico Rotwang, a petición de Fredersen, el director-presidente de Metrópolis conocedor de la situación, crea un robot antropomorfo que suplanta a María y lanza discursos incendiarios entre la clase trabajadora con el fin de impulsarles a una revuelta que debería ser sofocada con extrema violencia. Así sucede, pero no con las consecuencias previstas: los trabajadores inician una revuelta y destruyen la máquina que proporciona energía a la ciudad y que hace funcionar todas las demás máquinas de Metrópolis y eso empeora gravemente las condiciones de vida de las dos clases sociales pero, sobre todo, la de los propios trabajadores porque el submundo se ha visto inundado de agua y pone en peligro sus vidas y la de sus hijos. Mientras, el robot María, manipulado por Rotwang quien tiene una antigua deuda pendiente con Frederer, se transforma en una bailarina exótica promoviendo la discordia y al decadencia entre los jóvenes de la clase dirigente.

La muchedumbre enloquecida sale a la superficie tras darse cuenta de las consecuencias de sus actos y prenden a la falsa María que es quemada en una hoguera. Rotwang muere tras precipitarse desde los tejados de la Catedral perseguido por Freder y entonces, María y Freder se reúnen con los líderes de los intelectuales y de los trabajadores como anuncio de una nueva sociedad.

Metrópolis, pese a ser una de las diez o veinte mejores películas de todos los tiempos, tuvo un escaso éxito comercial. Quizás se debió a la visión apocalíptica y nefasta de un futuro probable que Fritz Lang dio en su cinta y muy opuesto a la idea de progreso

que se tenía entonces, apoyado en la fe casi ciega en las máquinas como su indicador más válido y fiable.

Fahrenheit 451

Fahrenheit 451 es la temperatura a la que arde el papel de los libros. Guy Montag, un disciplinado bombero encargado de quemar los libros prohibidos por el gobierno, conoce a una revolucionaria maestra que se atreve a leer. De pronto, se encuentra transformado en un fugitivo, obligado a escoger no sólo entre dos mujeres (su esposa o la maestra rebelde), sino entre su seguridad personal y su libertad intelectual.

Montag logra escapar al bosque, dando con un grupo vagabundos que resultan ser académicos dirigidos por un hombre llamado Granger. Éste le cuenta que la misión de ellos es vagar por los bosques y ciudades, teniendo conocimiento de los libros y memorizarlos para transmitirlos oralmente y así, un día, poder imprimirlos. Mientras caminaban por las afueras de la ciudad, se oyen venir a los aviones, y caer bombas, destruyendo la ciudad por completo. La historia termina, con Montag vagando con aquellos hombres, dejando al lector con la esperanza de que algún día el conocimiento supere a la ignorancia.



Fahrenheit 451 François Truffaut, 1966) y el escuadrón de bomberos encargados de la sutil tarea de quemar libros.

François Truffaut dirigió *Fahrenheit 451* en 1966 tras basarse en la novela homónima de Ray Bradbury escrita en 1953 para criticar la censura de libros impuesta en los Estados Unidos por el senador Mc Carthy.

La sociedad futurista y alucinante que se describe en la novela y en la película descansaba en la idea de que la ausencia de libros ayudaría a la gente a ser más feliz, pues la ignorancia era considerada un valor y el conocimiento una fuente de problemas.

Sin embargo, en ese negro túnel que es agorero de una sociedad alienante, absurda y represora, se atisba una débil llama de esperanza. La persona-libro que regurgita

enfáticamente como en una letanía de cultura, ciencia y literatura es la promesa de un mundo mejor y que aún sobrevive, a pesar de las brigadas del sistema que devoran los libros en piras de estulticia colectiva como si eso fuera una mejor forma de someter la voluntad y el pensamiento de un pueblo (hay que tener en cuenta, reiteramos, el propósito que llevó a Bradbury a escribir su novela distópica).

THX 1138

THX 1138 fue la ópera prima de George Lucas. Estrenada en 1970 presenta una sociedad futura muy avanzada pero de marcado carácter orwelliano (1984 fue una influencia decisiva en la película de Lucas).



Cartel de THX 1138 (George Lucas, 1970) y fotograma de la película con la acción represora de la policía del sistema contra el protagonista.

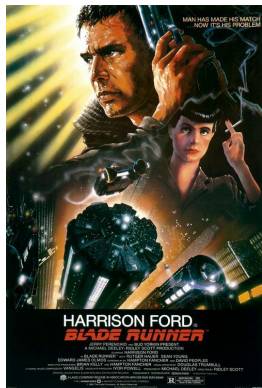
La Humanidad ha evolucionado de forma que ha creado sociedades subterráneas donde el control y la dominación que se ejerce sobre los individuos es total. El sistema se mantiene por la tan eficaz como brutal represión policial y por una serie de fármacos que los ciudadanos y ciudadanas se autoadministran para inhibir ciertos tipos de conductas y dedicarse por completo al trabajo y a la producción.

El Estado es la religión: una imagen que se asemeja a la Jesucristo y que se denomina Om, actúa como control moral de la población. Todo lo atípico y que no esté dictaminado por el sistema es objeto de represión inmediata. En el mundo de THX 1138 (ésta es toda su identidad) hasta los sentimientos están prohibidos y, el más noble de ellos, es el que desencadena la trama de la película y convierte a THX 1138 en gente peligrosa, junto con LUH, la mujer de la que se ha enamorado. Mantienen relaciones sexuales, prohibidas, y ambos son condenados por separado. THX 1138 conoce a un compañero de celda con el que se fuga de la misma y tras intentar encontrar infructuosamente a LUH, roba un vehículo y sale a la superficie. Entonces contempla por primera vez un atardecer.

Blade Runner

Blade Runner (Ridley Scott, 1982) fue una adaptación muy libre de la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Su estreno coincidió con el de E.T. (Steven Spielberg, 1982) y eso, unido a la complejidad temática que planteaba donde se esperaba una simple película de acción, le valió una escasa consideración en las taquillas. Sin embargo, con el paso del tiempo, *Blade Runner* se ha consagrado como una película de culto en el género de la ciencia ficción y está considerada como una de las más importantes en su terreno.

La acción discurre en la ciudad de Los Ángeles de 2019. En ese futuro posible la ingeniería genética ha conseguido una síntesis perfecta de seres, los replicantes, con mayor fuerza y habilidad que los humanos, y que son encargados de trabajos muy especializados y enviados a colonias exteriores de la Tierra.



Cartel de Blade Runner (Ridley Scott, 1982) y una de las escenas antológicas del film cuando el replicante Roy Batt pronuncia sus últimas palabras y el blade runner Rick Deckhard contempla su muerte tras una sangrienta pelea entre ambos.

De todos los replicantes, hay una serie de ellos –Nexus 6– que son los más perfectos, pero están programados para una vida de cuatro años y carecen de recuerdos y empatía. Estos replicantes toman conciencia de lo que realmente son e inician una rebelión contra el sistema bajo las órdenes del Nexus-6, Roy Batt. Entonces una brigada especial de la policía denominada los Blade Runners se encargan de perseguirlos y Rick Deckhard, un antiguo miembro de esa elite policial, es avisado para que se encargue de “retirar” a los replicantes amontados cuando un Blade Runner fue asesinado por uno de aquellos.

La Tyrrel Corporation es la sociedad de ingeniería genética responsable de la fabricación de los Nexus-6. Deckhard conoce allí a Rachael, quien cree que es humana pero en realidad es una replicante con memoria implantada.

Roy Batt acude a uno de los ingenieros de la Tyrrell con el propósito de que le alargue su vida y pida perdón por todo el daño emocional que le ha hecho a los replicantes. Ante la negativa, Batt acaba con la vida del ingeniero y del propio Tyrrell. Mientras tanto, Deckhard consigue eliminar los Nexus-6 amotinados y se enfrenta a los dos últimos que restan: Pris (una replicante programada para el placer sexual) y Roy Batt. Aunque Pris le prepara una emboscada, cae muerta ante los disparos de Deckhard, pero la lucha con Batt es muy desigual (Roy Batt era un comando de guerra). Se produce un duro enfrentamiento entre los dos y cuando Deckhard está suspendido en el vacío y a punto de morir, Batt le tiende una mano y lo salva. Batt sabe que la hora de su muerte está muy cercana y, mientras Deckhard yace en el suelo, exhausto,

asiste atónito a las últimas palabras del replicante: “Yo he visto cosas que vosotros no creeríais: he visto atacar naves en llamas más allá de Orión; he visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser... Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia... Es hora de morir...”. Luego, Deckhard y Rachael se reúnen y parten hacia un futuro incierto.

Los Nexus-6, liderados por Roy Batt, se convirtieron en gente peligrosa porque comenzaron a cuestionarse el sentido profundo de sus vidas, reducida a una existencia cruel y esclavizada. Ridley Scott supo exprimir la novela de Philip K. Dick ofreciendo mucho más, como hemos apuntado antes, que lo que el gran público y la crítica esperaba: una película de acción. En *Blade Runner* hay implicaciones profundas de varios temas que hacen que el film tenga varias lecturas: el alcance y las consecuencias de la ingeniería genética; los aspectos éticos de crear seres más perfectos que los humanos pero dotarles de una corta vida y cercenarles el mundo de las emociones y de los recuerdos; la ciudad futurista, con la presencia compulsiva de multinacionales (sobre todo niponas) y en donde contrasta la alta tecnología con lugares viejos y decadentes; el control sobre el ambiente, hasta en el detalle de los animales que son programados y creados genéticamente como meros artículos de consumo... *Blade Runner* es, en última instancia, un planteamiento sobre la esencia misma del ser humano.

1984

Entre la sociedades distópicas descritas en la literatura, la de Georges Orwell, *1984* (publicada en 1949), ocupa un lugar de referencia fundamental y forma junto con *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, la trilogía antológica de las antiutopías. Desde entonces, el concepto de “sociedad orwelliana” designa un tipo de control social totalitario y represor donde se diluye y desaparece el yo así como los derechos y libertades del ser humano.

En *1984* encontramos el ubicuo y omnipresente del Gran Hermano que todo lo vigila y que todo lo controla. Es una evocación religiosa del Ojo divino de Yavé que todo lo ve o la más pagana del gigante Argos, el de los cien ojos, servidor de la diosa Hera y gran vigilante y guardián, pues mientras algunos de sus ojos dormían, otros siempre permanecían alerta.



Cartel de *1984* (Michael Radford) y fotograma donde se nos muestra la enigmática imagen del Gran Hermano en una reunión del partido.

Winston Smith trabaja en el Ministerio de la Verdad en un Londres de un futuro 1984 y durante años se dedica a manipular o destruir documentos históricos para hacer creíble la verdad oficial.

El Gran Hermano es el dios pagano, el juez absoluto, el comandante en jefe, el guardián de una sociedad dividida en dos grupos: los miembros del partido que viven un control exhaustivo de sus vidas y una feroz represión en caso de atentar contra el sistema y, por otro lado, una masa amorfa de gente muy pobre que vive atemorizada y alejada de la política, sin derechos ni vigilancia por parte de la Policía del Pensamiento porque consideran que no tienen intelecto y nunca podrán representar un peligro para el propio sistema.

El mundo de 1984 está dividido en tres grandes superpotencias enfrentadas entre sí por el control mundial y en la ficción Orwell hacía una extrapolación de las prácticas opresoras de la Unión Soviética (el Gran Hermano casi era una copia de los rasgos físicos de Stalin) y de la Alemania nazi

Winston Smith toma conciencia de la gran farsa en que se basa su gobierno y encuentra el amor de una joven rebelde y los dos se convierten en gente peligrosa a la que la policía del pensamiento persigue y tortura de forma inhumana. Tras presentar una gran resistencia, Winston Smith acepta interiormente que la verdad es sólo lo que el partido dice y no o que libremente pueda pensar cada persona.

En cierta forma, 1984 es una obra de anticipación ya que muchos de sus postulados aparecen, velada o explícitamente, en algunos aspectos históricos de la sociedad del siglo XX y XXI: la guerra como negocio o con intereses mercantiles o expansionistas, iniciadas para la supervivencia del sistema pero en nombre de la libertad y la justicia; la persecución y muerte de los disidentes; la desinformación de los medios a través de la ingente cantidad de información que nos hacen llegar (la neo censura postindustrial); la demagogia de los discursos oficiales que establecen los límites del discurso y la política general de la verdad; la supresión de las garantías y derechos individuales; la visceralidad cainita de los enfrentamientos partidistas...

Conclusiones arriesgadas pero siempre provisionales

El verdadero tema que subyace en la mayoría de películas de ciencia ficción no es el enfrentamiento entre imperios galácticos o las invenciones tecnológicas que pudieran alimentar el síndrome de Frankenstein, sino la amenaza a la propia condición humana. Esto es lo que subyace en las cinco películas que hemos comentado.

También es común a todas ellas la aparición en un futuro de una sociedad distópica que funciona a manera de un panóptico universal y se convierte en una sociedad de la vigilancia, autoritaria, dominante y cruelmente represora.

Los protagonistas de estas películas se convierten en gente peligrosa porque en algún momento de sus vidas se cuestionan el sentido que éstas tienen y son conscientes de la manipulación a la que son sometidos. Sin embargo, en el hilo conductor de la trama argumental siempre aparece el sentimiento amoroso como redentor de la situación de opresión y desencadenante de la disidencia en contra del sistema: María y Freder en *Metrópolis*; Guy Montag y la maestra rebelde en *Fahrenheit 451*; THX 1138 y LUH en *THX 1138*; Rick Deckhard y la replicante Rachael en *Blade Runner* y Winston Smith y

la joven rebelde en *1984*.

Igualmente, ninguna de las cinco películas se resuelve a modo de *happy end*. En el mejor de los casos, el final deja entrever una nueva sociedad quizás más justa que la que se ha dejado atrás (*Metrópolis*), los protagonistas ponen rumbo a un mañana desconocido (*Blade Runner*) o bien se forma un foco de resistencia rebelde a la espera de derrocar el sistema (*Fahrenheit 451*). Pero el sistema es muy poderoso y aunque se pueda ver una puesta de sol el protagonista sabe que será muy difícil soñar con una sociedad libre (*THX 1138*). Y puede llegar a ser tan poderoso que convierta de nuevo en sumisión, obediencia y fe ciega en el poder a quien fue gente peligrosa: es el caso extremo de Winston Smith (*1984*) que vuelve a admitir que la verdad no está en su libre pensamiento ni su libertad en los actos que le dicten su voluntad ya que su pensamiento y su libertad pertenecen al partido y es éste quien únicamente dice lo que es verdad o no.

Si comparamos nuestra sociedad con estas sociedades distópicas futuristas que nos plantean las cinco películas comentadas encontraríamos puntos de convergencia o similitudes más o menos manifiestas o latentes. En las democracias occidentales, ésas que supuestamente han alcanzado cotas muy altas de derechos y libertades de la ciudadanía así como de progreso económico y social, no existe la represión brutal con las voces disidentes con el sistema como ocurre en los sistemas totalitarios. Pero es exactamente igual, porque el ejercicio del poder en las democracias occidentales es fabricar artificialmente el consenso, edulcorar la sumisión mediante la propaganda política o mantener vivo el sistema económico instruyendo personas adictas a un consumismo compulsivo. Se acepta un nivel tolerable de disidencia y de discrepancia, pero a partir de cierto umbral el sistema no lo soporta.

El sistema ya no utiliza grilletes, ni cadenas, ni mazmorras, ni otros medios coercitivos y agresivos físicamente para controlar a la gente peligrosa, sólo se limita a ejercer un control social preventivo e inadvertido sobre lo que la gente piensa.

Es en este punto donde es posible afirmar que las democracias occidentales se han vuelto sutiles totalitarismos.