



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Moreno Barreneche, Sebastián

**La construcción de futuros plausibles en la literatura distópica:
una aproximación teórica desde la semiótica social y de la cultura**

Anclajes, vol. 27, núm. 1, 2023, Enero-, pp. 59-77

Universidad Nacional de La Pampa

Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2023-2714>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22474613004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA CONSTRUCCIÓN DE FUTUROS PLAUSIBLES EN LA LITERATURA DISTÓPICA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA DESDE LA SEMIÓTICA SOCIAL Y DE LA CULTURA

Sebastián Moreno Barreneche

Facultad de Administración y Ciencias Sociales
Universidad ORT Uruguay
Uruguay
morenobarreneche@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3551-7117

Fecha de recepción: 02/03/2022 | Fecha de aceptación: 15/04/2022

Resumen: La ficción distópica es un género discursivo conformado por productos culturales (textos literarios, películas, series) orientados a producir un tipo particular de efectos de sentido en el lector modelo: idealmente, al consumirlos, los lectores serán capaces de realizar una evaluación crítica de sus circunstancias sociopolíticas. Por lo tanto, la ficción distópica, que es un discurso *ficcional*, pretende ser motor del cambio sociopolítico mediante la intervención en la esfera discursiva de lo *no ficcional*. Este artículo se aproxima al género de la ficción distópica en literatura desde una perspectiva semiótica. Específicamente, estudia el tipo de imaginación y de construcción de mundos posibles que lo definen. La tesis que presenta es que la ficción distópica se caracteriza por una construcción de futuros que son *plausibles*, esto es, que tienen un anclaje en la realidad tal cual es y que, por lo tanto, son viables, a diferencia de lo que ocurre en la ciencia ficción.

Palabras clave: Literatura; Distopía; Semiótica; Mundos posibles; Géneros literarios

The Construction of Plausible Futures in Dystopian Literature: A Theoretical Approach from Social and Cultural Semiotics

Abstract: Dystopian fiction is a discursive genre made up of cultural products (literary texts, movies, series) aimed at producing a particular type of effects of sense in the



model reader: ideally, in consuming them, readers will be capable of conducting a critical evaluation of their socio-political circumstances. Thus, dystopian fiction – which is a *fictional* discourse – aims at being the source of socio-political change through the intervention in the discursive sphere of the *non-fictional*. This article approaches the genre of dystopian fiction in literature from a semiotic perspective. Specifically, it focuses on studying the type of imagination and construction of possible worlds that define it. The thesis it presents is that dystopian fiction is characterised by a construction of futures that are *plausible*, that is, that have an anchorage in reality as it is and are therefore viable, unlike what happens in science fiction.

Keywords: Literature; Dystopia; Semiotics; Possible worlds; Literary genres

A Construção de Futuros Plausíveis na Literatura Distópica: Uma Abordagem Teórica da Semiótica Social e Cultural

Resumo: A ficção distópica é um gênero discursivo composto por produtos culturais (textos literários, filmes, series) destinados a produzir um tipo particular de efeitos de sentido no leitor modelo: idealmente, ao consumir esses produtos, os leitores serão capazes de fazer uma avaliação crítica das suas circunstâncias sociopolíticas. Assim, a ficção distópica, que é um discurso *ficcional*, pretende ser motor de mudança sócio-política mediante a intervenção na esfera discursiva do *não ficcional*. Este artigo aborda o gênero de ficção distópica em literatura a partir de uma perspectiva semiótica. Especificamente, concentra-se no estudo do tipo de imaginação e construção dos mundos possíveis que o definem. A tese que apresenta é que a ficção distópica é caracterizada por uma construção de futuros que são *plausíveis*, ou seja, que têm uma ancoragem na realidade tal como ela é e são portanto viáveis, ao contrário do que ocorre na ficção científica.

Palavras-chave: Literatura; Distopia; Semiótica; Mundos possíveis; Gêneros literários

Introducción

■ En el campo discursivo literario, escribir ficción implica un trabajo de construcción de mundos mediante el empleo de la palabra escrita (Goodman; Dolezel; Eco, “Possible Worlds”; Volli). En términos semióticos, la creación de universos ficcionales implica que un autor despliegue recursos lingüísticos que, presentados de manera articulada, coherente e inteligible, se orientan a generar determinados efectos de sentido en el lector modelo, que pueden ser estéticos, cognitivos, emocionales o de otro tipo. A partir del empleo de narraciones, descripciones, diálogos entre personajes, referencias espacio-temporales, intertextualidades y tantos otros juegos de lenguaje, los lectores deben decodificar el sentido vehiculado por el autor del texto. Esta decodificación supone una competencia enciclopédica compartida por el lector y el autor, ya que es a partir de ella que los contenidos temáticos del texto podrán ser interpretados y comprendidos¹.

1 Si bien esta premisa interpretativa aplica a cualquier tipo de creación textual (ficcional o no, verbal o no), en el caso de la literatura de ficción su centralidad es evidente, ya que, en cuanto que acto de significación/comunicación (Eco *Tratado* 55-79), la producción y el consumo de literatura requiere cierta inteligibilidad para lograr el cometido de este acto poético socialmente codificado.

La construcción de universos ficcionales a través de la escritura puede tomar distintas formas. Por ejemplo, puede oscilar entre lo posible y lo imposible o entre lo realista y lo fantástico. En el *continuum* que oscila entre lo realista y lo fantástico está en juego el grado de verosimilitud y mimesis que el texto literario presenta en relación con el mundo extratextual que es representado en dicho texto. La ficción realista del siglo XIX es considerada el paradigma de una concepción *especular* de la literatura precisamente porque se asume que su naturaleza como género discursivo consiste en representar al mundo *tal cual es* mediante el uso de la palabra. Por el contrario, los textos pertenecientes a los géneros de narrativa fantástica y de ciencia ficción se distancian de esa concepción: su identidad en cuanto que género discursivo culturalmente codificado se define *por oposición* al realismo. Con todo, parece innegable que, dentro de las condiciones que posibilitan la inteligibilidad de la ficción literaria, habrá siempre una mediación de lo que es conocido por el lector —sea en términos referenciales o no—, que será articulado por el autor en la forma de un texto como vehículo para la transmisión de un sentido.

Ubicada en algún punto entre los extremos realista y fantástico del *continuum*, la ficción distópica se presenta como un objeto de estudio interesante para la semiótica dado que, si bien el género construye discursivamente mundos que no son actuales —es decir, no se apoya en un pacto de lectura realista—, su esencia parece radicar en una relación fuerte con la realidad, que es deformada a partir de una evaluación crítica —y, en algunos casos, satírica— de algunos de sus aspectos que, por lo general, están vinculados con estructuras y prácticas de poder. Novelas como *1984* y *Animal Farm*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *Brave New World*, de Aldous Huxley y *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, entre tantas otras, son ejemplares prototípicos de un género literario anclado en una crítica de contextos sociopolíticos específicos.

Más que ejercicios de creación literaria en términos del arte por el arte o apoyados en una función expresiva del lenguaje, los textos pertenecientes al género de la ficción distópica funcionan como artefactos discursivos orientados a producir un impacto en sus lectores que no se satisface en el mero acto estético ligado a la fruición, sino que depende de cómo estos textos habilitan ciertas lecturas críticas de fenómenos sociales del presente sociohistórico del que tanto el autor como el lector modelo forman parte. La literatura distópica parece querer sacudir las mentes y los corazones de los lectores para promover ciertas actitudes de sospecha en relación con cuestiones vinculadas con las estructuras y prácticas de poder subyacentes a la vida en común de una colectividad. Así, contra toda pretensión formalista, la ficción distópica pareciera tener un marcado carácter instrumental, ya que sería un medio para realizar una crítica social (Booker).

Este artículo se propone pensar el género de la literatura distópica desde una perspectiva semiótica y, en particular, desde la semiótica social y de la cultura, esto es, las ramas de la disciplina interesadas por la producción, circulación y consumo de sentido en la esfera social (Lorusso; Landowski “Sociosemiótica”;

Verón *La semiosis social*). Dado que la ficción distópica funciona como un recurso más entre los tantos disponibles en la cultura que sirven para generar sentido en la esfera pública, esta es un medio más para la atribución de sentido a los hechos sociales y, en términos más amplios, a la realidad.

En lo que sigue, se presentará un argumento respecto a cómo este género literario contribuye a generar sentido en la esfera pública. A través de una discusión que pone en diálogo insumos teóricos y conceptuales provenientes de la semiótica, los estudios literarios y la filosofía de la práctica, en el artículo se reflexiona acerca de la dimensión *pragmática* de la ficción distópica, entendida como producto orientado a producir efectos de sentido que, idealmente, conducirán a una evaluación crítica de ciertos aspectos del presente espaciotemporal del lector. Desde la *intentio auctoris*, y gracias a la naturaleza del género, esta evaluación debería ser un disparador que motive acciones en el terreno de la vida práctica.

Específicamente, este trabajo se enfoca en estudiar el tipo de imaginación que está en juego en la literatura distópica. Su pregunta central es la siguiente: ¿qué rasgos particulares presenta la imaginación literaria que caracteriza a la ficción distópica? La tesis a defender consiste en que en este género literario se construyen futuros que son *plausibles*, esto es, estados posibles de cosas que tienen cierto anclaje en la realidad tal cual es y que, por lo tanto, son viables. Es decir que, más allá de ser *posibles* en términos lógicos y modales, estos futuros *pueden volverse realidad* de manera altamente plausible. Por lo tanto, la relación del futuro imaginado por el autor con el presente y con el pasado es un aspecto constitutivo del género distópico. Como afirma Lidia Yuknavitch (citada en Kehe), este género ficcional no solo trata del futuro, sino que pretende “infiltrar el tiempo presente en la imaginación para distinguirlo del *status quo*”. Esta es una de las diferencias centrales de la literatura distópica respecto al género de la ciencia ficción: mientras que la primera se caracteriza por el uso de un tipo de imaginación anclada en lo que es plausible —en lo que podría llegar a suceder dadas las circunstancias del mundo tal cual es (o ha sido)—, la segunda permite mayor espacio a la fantasía y a la imaginación.

Enfoque teórico: la perspectiva semiótica

Estudiar desde la semiótica el tipo de imaginación subyacente a la literatura distópica implica construir y delimitar a este género literario en cuanto que objeto de estudio. Esta sección presenta algunos de los desarrollos más recientes de la semiótica social y de la cultura, un campo de investigación que se ha ido abriendo al estudio de objetos no textuales en sentido estricto (es decir, articulaciones de palabras), tal como las prácticas sociales, las interacciones y las formas de vida.

Durante décadas, la semiótica fue considerada de manera simplista como una ‘ciencia de los signos’ de carácter esencialmente descriptivo. Sin embargo, a partir de una ampliación teórico-metodológica experimentada durante las últi-

mas cuatro décadas como resultado de la búsqueda por parte de la disciplina de su autonomía y especificidad, hoy en día su objeto de estudio se define ya no a partir del análisis de signos y conjuntos de signos ('textos', según la definición tradicional), sino a partir de múltiples y heterogéneos procesos de producción de sentido y significación que ocurren dentro de la esfera sociocultural (Verón *La semiosis social*; "Semiótica y teoría de la democracia"; Hénault; Lorusso; Landowski "Sociosemiótica"). Como afirma Eliseo Verón, "todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido" (*La semiosis social* 125).

Este enfoque incluye dentro del campo de interés de la semiótica no solamente el estudio de *corpus* textuales claramente delimitados, autónomos y empíricamente accesibles (como obras literarias, piezas audiovisuales, etc.), sino también dimensiones de corte más existencial, como las formas de vida (Fontanille *Formes de vie*; Perusset). Según Eric Landowski ("¿Habría que rehacer..."), el objetivo de la semiótica consiste en "comprender mejor cómo, en qué condiciones, por qué procedimientos nuestra presencia en el mundo llega a tener sentido" (129). Desde una perspectiva orientada a la construcción disciplinar, para Jean-Marie Floch la semiótica "se define por el campo de investigación que le pertenece: los lenguajes —todos los lenguajes— y las prácticas significantes, que son esencialmente prácticas sociales" (22). Para el autor, "su objetivo es la descripción de las condiciones de producción y de comprensión del sentido" (23).

La premisa subyacente a la semiótica en cuanto que proyecto teórico es una de carácter constructivista: la realidad social es en gran parte construida a partir de procesos intersubjetivos de significación y de negociación de sentido (Verón *La semiosis social*; Eco *Tratado*; Lorusso). Desde un enfoque con estas características, lo que interesa es estudiar el sentido *en acción* a partir de las múltiples y heterogéneas dinámicas de producción de significado que caracterizan la vida cotidiana.

La semiótica social y de la cultura se concibe como una rama de la semiótica general a partir de su foco de interés: los fenómenos socioculturales, principalmente en la forma de prácticas (Demuru "Prácticas de vida"; Floch; Fontanille *Pratiques*) y de interacciones (Landowski *Les interactions*; Bankov). Para Landowski ("Sociosemiótica" 10-1), la consolidación del área de investigación ocurrió "bajo la forma de un número continuamente creciente de investigaciones sobre dominios tan variados, que su enumeración puede parecer heteróclita", como los medios de comunicación, los discursos sociales, las prácticas políticas, los espacios y las relaciones entre sujetos y objetos. Se trata entonces de aprehender "la vida cotidiana en sus múltiples dimensiones" mientras esta se desarrolla, *in vivo* (Landowski "Sociosemiótica" 10). De este modo, actualmente la semiótica social y de la cultura se interesa cada vez más por estudiar fenómenos socioculturales con una materialización discursiva y articulados en la forma de una circulación de sentido a través de artefactos culturales que pueden ser leídos *como si fueran* textos (Demuru "De Greimas..."). Para Eliseo Verón ("Semiótica

y teoría...”), la mirada semiótica es, por lo tanto, una mirada *intersticial*, “que persigue la reconstrucción de la producción del sentido en el seno de las redes interdiscursivas de nuestras sociedades” (138).

¿Por qué la elección de la semiótica *sociocultural* para el estudio de la literatura distópica y no de la semiótica a secas? Si se piensa en la influencia que clásicos del género como *1984*, *Animal Farm*, *Fahrenheit 451* y *The Handmaid's Tale*, entre tantos otros, han ejercido en los discursos sociales y políticos del siglo XX (y lo que va del XXI), su relevancia en cuanto que vehículos para la generación de sentido en la esfera pública es indiscutible. A modo de ejemplo, algunos de los elementos presentes en la novela *The Handmaid's Tale* —personajes, trajes, nombres, etc.— han sido utilizados como recursos semióticos para producir sentido en la esfera pública de varios países en relación con cuestiones políticas, como la despenalización del aborto (Goñi). Así, estudiar cómo un determinado género literario —la ficción distópica— se puede volver un instrumento de intervención en realidades sociopolíticas —y, por lo tanto, extratextuales— resulta pertinente en el marco de la expansión de la disciplina y, así, para la semiótica sociocultural. Un estudio de esta naturaleza trasciende el interés de una semiótica de la literatura, interesada principalmente por los efectos de sentido vehiculizados por el texto lingüístico, sin mayor consideración por la circulación del sentido en el mundo externo a la obra.

La ficción distópica como género discursivo creador de mundos

Investigadores del campo de los estudios literarios coinciden al afirmar que el género de la distopía surge como una *inversión* del de la utopía (Booker; Babae et al.; Moylan y Baccolini; Walsh). Por lo tanto, identificar lo que es distintivo y característico del género utópico es crucial en el intento de comprender la variación que la distopía significa. Según Ruzbeh Babae et al., la literatura distópica es un fenómeno fuertemente asociado al siglo XX, mientras que la utópica existía ya en la Antigüedad (64)². Posteriormente, la idea de la utopía —esto es, una suerte de *no-lugar* que es idealizado y que funciona como un *tipo ideal* (Suvin “Theses on dystopia” 189)— se consolida con la idea del Paraíso popularizada por diversas religiones. Sin embargo, es recién en el siglo XVI, con el célebre texto homónimo de Thomas More —quien, por cierto, acuña el neologismo ‘*utopía*’ (Suvin *Defined by a Hollow* 17) que se definen los rasgos prototípicos de lo que, a partir de ese entonces, será un género literario.

Darko Suvin (*Defined by a Hollow* 17) propone que en la raíz de la utopía hay una duplicidad: por un lado, las utopías remiten a un *lugar* en términos

2 Concretamente, los autores señalan a *La República*, de Platón, como un precedente, ya que en ese texto el filósofo presenta lo que considera ser una sociedad ideal a partir de un cuestionamiento de su propio contexto histórico (64).

espaciales y, por otro, a un *estado de cosas*. Para el autor, la literatura utópica se caracteriza por construir una realidad que es representada como una *mejora* respecto del contexto en el que su autor está inmerso, lo que implica un cierto distanciamiento del aquí y ahora tanto del lector como del autor. Para Suvin (“Theses on dystopia”), la literatura utópica presenta una orientación hacia “horizontes radicalmente mejores” (187). Así, lo distintivo del género estaría en un tipo de imaginación creativa que, partiendo de una evaluación crítica del contexto histórico presente, realiza una serie de modificaciones y presenta un mundo considerado perfecto o una sociedad considerada ideal (Babae *et al.* 64). Para Ruth Levitas (*Utopia as Method* xi), la utopía sería un *método* que consiste en la “reconstitución imaginaria de la sociedad”.

Peter Seyferth (1) considera que la utopía es una “imaginación literaria de posibilidades y alternativas” e identifica cinco fases en la historia de la literatura utópica. La primera comienza con el texto de More y consiste mayoritariamente en descripciones de países alejados e idealizados –en su mayoría, islas–, aunque contemporáneos al aquí y ahora de sus autores, como forma de criticar, a partir de una imaginación mejorada y de cierta exhortación moralizante, la realidad social que los circunda. La segunda, influenciada por la Ilustración y sus deseos de emancipación, mantiene el espíritu de la primera, salvo que la utopía no es ya un *lugar otro*, sino un tiempo futuro, por lo que “la sociedad buena se vuelve algo que puede ocurrir aquí, si luchamos por ello” (Seyferth 2). La tercera fase consiste en una inversión de la perspectiva y la valoración de las utopías: es así que surge la distopía clásica. La cuarta, que se vincula con las revueltas sociales del año 1968, es una etapa de *utopía crítica* que, consciente de las limitaciones de la utopía clásica, ya no peca de perfeccionismo extremo, como lo hacían estas.

Finalmente, Seyferth identifica a las *distopías críticas* con la quinta fase en este desarrollo histórico, a las que considera similares a las utopías críticas, aunque “más oscuras y menos optimistas” (4). Así, para el autor, “la utopía continúa siendo una herramienta para la imaginación, un espejo de esperanza y una expresión de deseo” (8), aunque, dadas las circunstancias contextuales, tenga que “disfrazarse de distopía”. Peter Fitting, por su parte, relaciona esta quinta fase de proliferación de la distopía crítica con la transformación que la escritura utópica experimentó en la década de 1990 y agrega que el aspecto crítico consiste en que estas novelas contienen una explicación acerca de cómo se llegó a la situación distópica (“Unmasking the Real?” 155-6).

En este desarrollo gradual a través del tiempo, lo que parece mantenerse intacto es la construcción discursiva de un *mundo-otro* que se articula a partir de un salirse de la realidad tal cual es y evaluarla desde una determinada *axiología* –un sistema de valores subyacente–, ya que lo que es “mejor” (o “peor”, en el caso de las distopías) depende de determinados valores. En esta genealogía se puede apreciar cómo, con el paso del tiempo y como resultado de cierta crítica al –y revisión del– género de la utopía, comienzan a surgir algunos movimientos que lo reformulan, como el *anti-utopianismo*, que se nutre de una construcción

diegética fuertemente marcada por una afirmación del mundo tal y como es (Babae *et al.* 64-5). Entrado el siglo XX, las idealizaciones utópicas comienzan a transfigurarse como forma de reflejar el desencanto y el pesimismo asociados a las atrocidades que se vivieron durante las dos guerras mundiales y que han sido vinculados con el fin de la modernidad (Lyotard 29-32).

Así, el perfeccionamiento subyacente al género utópico sufre una *inversión* y comienzan a proliferar construcciones ficcionales ya no orientadas hacia un horizonte radicalmente mejor, sino todo lo contrario: dado que la utopía comienza a ser considerada no solo imposible, sino también indeseable (Booker 17), la imaginación literaria se centra en construir anti-ideales que son esencialmente distópicos que, en palabras de Margaret Atwood, son “más oscuros y espeluznantes” y se caracterizan generalmente por “el sufrimiento, la tiranía y todo tipo de opresiones” (*In Other Worlds* 81-3). Tom Moylan y Raffaella Baccolini ven en la llegada del año 1984 –anunciado en la novela homónima de Orwell– un punto de inflexión para el florecimiento del interés tanto de escritores como del público lector por la literatura distópica, que da lugar a un “giro distópico” (3).

La literatura distópica aparece, en primer término, como aquella en la que se (re)presentan universos radicalmente opuestos a las idealizaciones de las utopías: las representaciones mejoradas de las segundas son reemplazadas por unas que son empeoradas. A pesar de las dificultades de definición de este género literario (Babae *et al.* 65), el hecho de que existan listas como “The 60 Best Dystopian Fictions” (Doyle) deja en evidencia que distintos productos literarios son considerados como pasibles de una agrupación a partir de un determinado criterio. Ese criterio será lo que constituya el núcleo semiótico del género distópico, al que Babae *et al.* definen como “un género crítico que nos concientiza de la manipulación humana a través de los avances tecnológicos en los siglos XX y XXI” (65). Para los autores, estas obras parecen ser medios destinados a funcionar como *agentes de cambio*, ya que la crítica del *status quo* que es dominante en ellas sería algo más que una mera creación literaria y estética: las obras distópicas funcionan como punto de partida para una alteración de la realidad. En palabras de Babae *et al.* (66), “la esencia de la ficción distópica es advertir al lector sobre la verdad y la realidad de su vida, una llamada a despertar de las mentiras y los aspectos irreales de nuestras vidas”. Raffaella Baccolini, por su parte, propone que las distopías “invitan a sus lectores a movilizarse contra el presente y los riesgos de sus posibles resultados”. (“Hope isn’t stupid” D44)

La ficción distópica construye mundos alternativos fácilmente reconocibles por el lector como no-actuales, pero, aunque por lo general estas ficciones se ubican en tiempos y espacios que son lejanos de aquellos del autor, es claro que “los referentes reales de las ficciones distópicas son generalmente bastante concretos y cercanos”, como señala Booker (19). A partir de este aspecto, varios autores han intentado diferenciar el género distópico del de la ciencia ficción: si bien parece haber consenso respecto a que ambos comparten elementos y hasta se solapan, Booker propone que la diferencia radica en la especificidad de la atención que la

ficción distópica presta a la *crítica social y política* (19). Para Suvin (“Theses on dystopia” 188), el principio articulador del relato de ciencia ficción no es de corte sociopolítico, sino que por lo general pertenece a otro orden, como uno biológico o geológico, en el que se realizan construcciones diegéticas que no siempre son viables en el mundo tal como lo conocemos. Según Atwood (*Writing with Intent*), la ciencia ficción se caracteriza por contar hechos que todavía no son posibles en el mundo tal cual es, ya que dependen de avances tecnológicos que la humanidad aún no ha alcanzado.

Estas afirmaciones parecen apuntar a que lo característico del género distópico se relaciona con la referencia a cuestiones políticas, esto es, de organización de la vida social conjunta de una comunidad y, especialmente, aquellas vinculadas con el ejercicio del poder y su impacto en la esfera de las libertades individuales. Para Baccolini (“Hope isn’t stupid” D44), la vulnerabilidad y la precariedad son dos aspectos fundamentales del género distópico. Las novelas *1984*, *Fahrenheit 451* y *The Handmaid’s Tale*, tres célebres ejemplos del género, presentan historias relativas a estructuras de poder y agentes políticos que exceden sus funciones y limitan sustantivamente las esferas de acción individual de sus ciudadanos. No parece casual que Seyferth (2-3) subraye el rol que los sistemas totalitarios del siglo XX han desempeñado tanto en el pensamiento utópico como en el distópico, así como el rol que la utopía ha jugado en la implementación de sistemas políticos en el mundo real que, curiosamente, han terminado por parecerse más a los escenarios horrendos de las distopías: como propone Atwood (*In Other Worlds* 84) al reseñar la historia del género distópico, “¿por qué es que cuando apuntamos al paraíso –socialista, capitalista o incluso religioso– tan a menudo producimos el infierno?”.

En estas obras literarias, el anclaje de la creación de mundos ficcionales en el contexto sociocultural intersubjetivamente compartido por el autor y el lector es fundamental. Atwood prefiere la expresión *ficción especulativa* para referir a la literatura ficcional que, a diferencia de la ciencia ficción, “emplea los medios que ya más o menos están a mano y se desarrolla en el planeta Tierra” (“*The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Clarke*” 13), por lo que, como señala Slawomir Kuznicki, se trata de una ficción “fundada en hechos más sólidos” (17) que la ciencia ficción. Coral Ann Howells, por su parte, afirma que la ficción especulativa “ensaya futuros posibles a partir de evidencia histórica y contemporánea” (162). A partir de esta premisa, algunos autores contemporáneos que escriben ficción distópica prefieren referir a ella como “especulativa” (Kehe).

Atwood (*In Other Worlds*) ha contribuido al debate conceptual acerca de los géneros literarios con su neologismo *ustopía*, término con el que propone describir una creación que subraya el carácter inseparable de la utopía y la distopía, ya que, según argumenta la autora canadiense, hay “en cada utopía, una distopía escondida; en cada distopía, una utopía oculta” (85). Por eso, el término referiría al mismo tiempo a una sociedad que es “imaginada como perfecta y a su opuesto” (85). Según señala Atwood, la “ustopía” se desarrolla por lo general “en

otro lugar” (71), dado que, para ser creíble, es necesario que haya una *distancia* entre esa realidad y el lector, de modo tal que ésta forme parte de lo que para él aún es desconocido. Sin embargo, lo que se narra tiene que ser de algún modo creíble ya que, según la autora, “a no ser que los lectores seamos capaces de creer que la ustopía es un lugar potencialmente mapeable, no suspendemos voluntariamente nuestro recelo” (73). A partir de esa distancia que se presenta como necesaria, en las “ustopías” hay siempre un *doble viaje*: primero, del narrador hacia ese lugar-otro, para vivir su experiencia de testigo; luego, el que permite que esa historia sea leída, ya sea porque el narrador ha regresado y revela su testimonio, o en la forma de una transmisión textual de otro tipo. Hay en esta propuesta conceptual un juego que parece reconocer que la significación oscila siempre entre extremos opuestos y que, si bien la utopía y la distopía pueden ser construcciones fácilmente reconocibles como tipos ideales excluyentes el uno del otro, entre ambos hay infinitas posibilidades que, dada la complejidad de la realidad sociopolítica, no siempre son fáciles de distinguir unas de otras.

En síntesis, la ficción distópica puede ser concebida desde una perspectiva semiótica como un género discursivo culturalmente codificado que da pie a la creación de textos (literarios, pero también audiovisuales) que, si bien proponen un pacto de lectura ficcional que, por su propia naturaleza, no genera una expectativa por parte del lector de una correspondencia entre lo representado y la realidad, tienen una intencionalidad enunciativa que se apoya en una perspectiva crítica, que no es un mero ejercicio de imaginación, sino que pareciera aspirar a incidir en la realidad sociopolítica. Así, el texto literario gana una agencia pragmática en la esfera pública. Esta crítica está mediada por la axiología del autor del texto ficcional —es él quien evalúa cuáles son aquellos aspectos de la realidad actual que pueden devenir distópicos— y se articula textualmente sobre un doble eje, que es a la vez *cognitivo* y *afectivo*: mediante la lectura de la narración en forma de texto, el efecto de sentido esperado es tal que, luego de la lectura, el lector será capaz de detectar, en su circunstancia histórica, algunos signos alarmantes e, idealmente, tomará cartas en el asunto para, a través de la acción —que será una acción *política*—, intervenir en esa circunstancia. En este sentido, la ficción distópica se presenta como un estímulo en el nivel de la imaginación que fomenta la reflexión crítica y, con ella, busca fomentar la autonomía intelectual de los individuos.

La construcción de futuros plausibles en la ficción distópica

Esta sección discute desde una perspectiva semiótica el tipo de imaginación que está en juego en la construcción de mundos que caracteriza a la ficción distópica. Como se señaló, este género literario no solo tiene un fuerte componente sociopolítico que refleja un anclaje de la construcción diegética en una circunstancia sociohistórica específica, sino que se trata, además, de un género marcado por una axiología subyacente: a diferencia de lo que ocurre con la utopía, la

distopía está moldeada por valores considerados negativos, lo que resulta en la construcción de mundos que son en algún sentido *peores* que el contexto del que los autores forman parte.

El género distópico manifiesta un compromiso sociopolítico más allá de lo meramente literario, formal y estético. Para una perspectiva sociosemiótica interesada por la circulación del sentido en la esfera social, resulta de particular interés estudiar qué es lo que los actores sociales individuales y colectivos hacen y, más importante aún, pueden hacer con los contenidos imaginarios que son presentados en las distopías. De lo que se trataría, entonces, sería de delinear una *pragmática de la distopía*, interesada por los usos que se hacen de ella para generar sentido en el mundo extra-textual. Moylan y Baccolini proponen la categoría de *imaginación distópica*: la distopía ha sido desde sus orígenes un “vehículo profético”, una suerte de “canario en una jaula” que autores con “preocupaciones éticas y políticas” (2) han utilizado como forma de advertir sobre ciertas tendencias sociopolíticas que, si continúan su desarrollo, podrían desembocar en las situaciones que se describen en estas novelas (Baccolini “The Persistence of Hope” 520). Para Howells, la función primaria de la distopía es “enviar señales de peligro a sus lectores” (161). Así, el carácter pragmático de la ficción distópica como práctica discursiva orientada a producir determinados efectos de sentido parece indiscutible.

Por tratarse de una suerte de advertencia, entran en juego dos aspectos que son relevantes para la semiótica. En primer lugar, el carácter *mediador* que estas ficciones desempeñan como medio para generar sentido respecto a los potenciales riesgos de ciertas situaciones sociopolíticas que ocurren en el presente: el mundo ficcional se vuelve, entonces, algo así como un *índice* de lo que puede ocurrir, del mismo modo en que una nube oscura funciona como índice de la posibilidad de que llueva. Los índices pueden ser previos o posteriores al evento representado: mientras que la nube anticipa de manera indicial la lluvia, el humo evidencia, también de manera indicial, pero posteriormente en la secuencia eventiva, la presencia de fuego. Así, la ficción distópica se vuelve en sí misma un género indicial complejo que se mueve en los dos dominios: por un lado, al presentar realidades sociopolíticas alejadas del aquí y ahora del lector, pero que tienen base en ella, esos mundos cumplen la misma función semiótica que el humo; por el otro, la ficción distópica en sí es un género discursivo que pretende funcionar como anticipación de lo que vendrá, tal como la nube anuncia la posibilidad de lluvia. La creación diegética y textual sería el humo que busca transformar ciertos signos del presente sociopolítico, extra-textual, en nubes.

En segundo lugar, dado que la materia de las construcciones diegéticas de la literatura distópica está fundada en una crítica del presente, parte de su esencia radica en la construcción imaginaria de futuros sociopolíticos (Moreno Barreneche “The Imaginary Construction”) que, si bien son imaginarios por tratarse de universos ficcionales, tienen cierta relación con una historicidad específica: el aquí y el ahora del autor, así como su subjetividad en cuanto que sujeto con una

biografía y una vida por fuera de su rol de escritor. La combinación de ambos aspectos es relevante para un estudio semiótico de los usos de la distopía, especialmente en relación con el tipo de mundos que se construyen en novelas que pertenecen a este género literario.

Existen diversas posibilidades a la hora de construir mundos ficcionales. Estas oscilan entre el realismo, con su concepción especular de la literatura como reflejo del mundo “tal cual es” (a lo que se podría agregar “percibido por el autor”), y la fantasía, por lo general definida negativamente como una ausencia de la premisa especular-realista. Si bien tiene un necesario componente fantasioso (se trata de *ficción*), la ficción distópica tiene un anclaje en la realidad contextual de sus autores, ya que es esa realidad la que se toma como punto de partida para la crítica que, en términos sociopolíticos, dará lugar a la creación de mundos distópicos. Por lo tanto, se podría afirmar que la ficción distópica construye mundos que, además de posibles, son *plausibles*, esto es, que tal como es el mundo de hecho, *podrían suceder con cierto grado de probabilidad*. Como propone Atwood, “el negocio del autor no es tanto la verdad factual como la plausibilidad” (“*The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake*” 516).

Gustavo Pereira considera la imaginación, la autonomía y la capacidad de reflexión los tres pilares básicos de la vida práctica, que el autor define como “el conjunto de acciones que las personas llevan adelante en contextos relacionales, mediados por la intersubjetividad, bajo un trasfondo de libertad” (1). La imaginación, que de esos tres pilares es el de mayor interés para los objetivos de este trabajo, ha sido considerada como un componente fundamental del tipo de deliberación moral, ya que es a partir de la proyección de estados de cosas posibles basada en una crítica de los estados de cosas actuales que pueden ser imaginados escenarios alternativos a lo que de hecho es (Pereira; Appadurai; Geuss). Como se propuso en la sección anterior, la ficción distópica puede caracterizarse como género discursivo precisamente por su tipo de imaginación poética anclada en un contexto sociohistórico dado.

A diferencia de la imaginación puramente creativa que, por lo general, se asocia con los ámbitos artístico y científico (Byrne), la que se desarrolla en el contexto de la vida práctica tiene un anclaje en lo que es posible y plausible, es decir, en ciertas proyecciones de estados de cosas que dependen de cómo las cosas de hecho son y, según las leyes que rigen la vida natural y social, pueden ser. Así, en la imaginación asociada a la *praxis*, el pasado y el presente limitan el campo de posibilidades a la hora de imaginar, por lo que, como propone el historiador Reinhart Koselleck, la imaginación práctica puede concebirse como una *prognosis racional*, es decir, como guiada por la razón (28-30). Por su parte, también subrayando el condicionamiento de la realidad tal cual es, Arjun Appadurai sostiene que la imaginación práctica puede ser concebida como una “capacidad de navegación nutrida por la posibilidad de conjeturas y refutaciones asociadas al mundo real” (189), mientras que, para Pereira, lo que distingue a este tipo de imaginación es “la primacía del rasgo contrafáctico articulado con

nuestra historia vital y su proyección en el futuro” (6). El argumento pareciera ser que la imaginación de estados de cosas futuras –un artificio semiótico de naturaleza discursiva y, por ello, intangible, que funcionará como una suerte de brújula respecto a qué estados de cosas se desean tanto a nivel individual como colectivo– depende fuertemente de cómo se perciba y conciba el presente, dado que la proyección contrafáctica que implica la imaginación práctica debe ser, ante todo, pasible de implementación.

Por esta característica, este tipo de imaginación depende en gran parte de *la razón*, por lo que será posible a partir de una modificación especulativa y racional de ciertos recursos que constituyen la materia del pensamiento: la imaginación es una actividad mental que depende de ciertos conocimientos, representaciones e imágenes. Según Pereira,

La anticipación de posibles estados de cosas por parte de la imaginación práctica se encuentra fuertemente determinada por nuestra experiencia pasada, en la que alteramos contrafácticamente algunos aspectos de los hechos y situaciones que hemos vivido, de tal forma de realizar una representación mental de cómo tales hechos y situaciones podrían haber sido diferentes, y de esa forma la imaginación práctica oficia como un elemento dinamizador de nuestro aprendizaje práctico. (6)

La idea de *representación mental* también está presente en el planteo de la psicóloga Ruth Byrne sobre la imaginación contrafáctica, lo que apuntaría claramente a una naturaleza semiótica de esta actividad mental. Este componente semiótico se vuelve evidente cuando Pereira escribe que la imaginación es “la capacidad humana para crear imágenes en ausencia de lo representado, es decir, para representarnos objetos o estados de cosas que están ausentes, y la capacidad para crear imágenes a partir de otras que ya se poseen” (5). En otras palabras, en cuanto que proceso semiótico, la imaginación necesita operar con determinada *materia*, que es provista por las representaciones e imágenes, tanto reales como virtuales, apoyadas en la experiencia previa del sujeto que imagina. El caso de la literatura distópica no parece ser la excepción a este principio general: es sabido que Orwell construyó sus relatos inspirándose en el estalinismo, mientras que Atwood ha repetido hasta el cansancio que, en *The Handmaid’s Tale*, no sucede nada que no haya ocurrido en la historia de la humanidad. En la esfera del lector, el universo diegético provee los recursos semióticos que servirán como insumo para imaginar futuros alternativos. Como señala Andrew Ross (citado en Booker 143), mientras que la utopía “está basada en una crítica de las ‘deficiencias del presente’”, la ficción distópica se apoya en una crítica de las “deficiencias en el futuro”.

Desde una perspectiva semiótica, lo que está en juego es la concepción que se tiene sobre la realidad social. Esta es concebida por la semiótica social como un consenso comunitario (Verón *La semiosis social*), es decir, construida a partir de las interacciones y los encuentros intersubjetivos que se dan en la esfera social. Así, los imaginarios sociales y las comprensiones colectivas compartidas por los miembros de una esfera pública en términos de *materia* (el lenguaje, las repre-

sentaciones y las imágenes utilizados como vehículos del sentido) desempeñan un rol central en el proceso de moldear la construcción discursiva del futuro. Parece indiscutible que, más allá de ser una categoría analítica para referir a un segmento de tiempo que aún no ha llegado (y que, por necesidad lógica, nunca llegará), el futuro es, como propone Appadurai, un hecho *cultural* y, por ello, discursivo. En virtud de ello, precisamente, la literatura, como producto cultural articulado en la forma de textos escritos que pueden circular (en distintos formatos, medios e idiomas), interviene como artefacto que vehiculiza determinado sentido: a partir de los estados de cosas que se presentan en las novelas (distópicas), los individuos disponen no solo de recursos semióticos para generar sentido de manera intersubjetiva –basta estudiar los usos políticos del uniforme de las *handmaids* de Atwood para luchas feministas–, sino además de mundos posibles que, quizá, nunca habrían imaginado sin la ayuda del texto ficcional y de su autor.

La relación de la ficción distópica con la realidad contextual parece ser, entonces, un aspecto crucial del género. Como afirma Maria Varsam, “la experiencia de la realidad distópica ‘presente’ da pie a la reflexión acerca de los procesos de la historia y la relación entre el pasado, el presente y el futuro” (210). Booker, por su parte, sostiene que “el tratamiento de sociedades imaginarias en la mejor ficción distópica es siempre altamente relevante de manera más o menos directa respecto a sociedades y temas ‘del mundo real’” (19). En este sentido, algunos investigadores han señalado que el efecto de sentido característico de la ficción distópica es la *desfamiliarización* (Booker; Suvin “Defined by a Hollow”), concepto acuñado por Viktor Shklovski a comienzos del siglo XX para sostener su tesis sobre la especificidad de lo literario.

Para Shklovski, este proceso consiste en una suerte de *desnaturalización* –o también, *desautomatización*– de la percepción humana, entendido como un procedimiento en el cual el acceso por parte del lector al referente literario es más “poético” y menos “prosaico”, esto es, que la distancia entre lo representado y la representación es mayor. Será a partir del ‘extrañamiento’ [*ostranienie*] generado por la obra artística que el lector comenzará a pensar en el acto de percepción como uno que media la relación entre el sujeto y lo conocido. En esta línea argumental, Booker afirma que, “al focalizar sus críticas de la sociedad en contextos distantes espacial o temporalmente, las ficciones distópicas proveen perspectivas frescas sobre prácticas sociales y políticas problemáticas, que de otro modo pueden asumirse como dadas o consideradas naturales e inevitables” (19). Suvin, por su parte, ha preferido el concepto de *extrañamiento cognitivo* [*cognitive estrangement*] para referir a este efecto de sentido en términos perceptivos, tanto de la utopía como de la distopía y, en términos más generales, de la ciencia ficción.

A diferencia de lo que proponían los formalistas rusos –interesados en estudiar lo específico de la “literaturidad”–, la desfamiliarización no aparece en la literatura distópica como articulada en torno a una premisa formalista interesada en el arte como un fin en sí mismo, sino que tendría un claro fin de intervención

en la vida práctica: se trata de desautomatizar y desnaturalizar la percepción como forma de generar un estado de alarma en el lector a partir del examen de su contexto sociopolítico. Como propone Baccolini, “es solo a través de considerar a la distopía como un aviso que los lectores podemos tener esperanza de escapar de un futuro oscuro” (“The Persistence of Hope” 520). Para Patrick Parrinder, se trataría de lograr cierto grado de aprendizaje a través del sumergirse en esos ‘mundos-otros’ que son construidos en la literatura (14-5). Así, la desfamiliarización se vuelve un instrumento más para el ejercicio de la crítica y, con ella, de la autonomía, mediante la intervención en el plano de las subjetividades.

Conclusiones

En la introducción, se señaló que el objetivo de este artículo consistía en pensar la ficción distópica desde la perspectiva de la semiótica social y de la cultura, con especial atención a la pregunta sobre cuáles son los rasgos distintivos del tipo de imaginación involucrado en este género literario. La tesis a defender era que lo que lo caracteriza es que en él se presentan futuros *plausibles*, es decir, que tienen cierto anclaje en la realidad tal cual es en el presente y que, por lo tanto, son de algún modo viables en el futuro. En las páginas precedentes, a partir de una perspectiva semiótica en diálogo con los estudios literarios, la filosofía de la práctica y la psicología, se intentó construir un argumento para defender esa tesis.

A modo de conclusión, tres aspectos merecen un comentario: el primero se vincula con la función social de la literatura; el segundo, con la centralidad de las narrativas en los procesos cognitivos y, el tercero, con la apropiación de las ficciones distópicas como medios para producir sentido en la esfera social. Respecto al primer punto, vale la pena recuperar el argumento que Martha Nussbaum presenta en *Justicia poética*. Allí, la autora sostiene no solo que la imaginación literaria forma parte de la racionalidad pública, sino que además esta tiene una estrecha relación con la justicia social. Nussbaum propone que una novela es “una forma moralmente controvertida que expresa, con su forma y estilo, en sus modalidades de interacción con los lectores, un sentido normativo de la vida” (26). Si bien la autora refiere a las novelas en general —y, específicamente, a las de corte realista—, esta normatividad es visible en el caso de la distopía, un género que, como se argumentó aquí, se apoya en una axiología detectable en la esfera de la enunciación. Esa axiología es la que dará lugar a la crítica de los aspectos sociopolíticos contextuales que luego será plasmada, a través de la mediación de la imaginación contrafáctica, en el universo ficcional creado. Dado que no puede haber crítica si no hay un examen desde una constelación axiológica determinada de lo que de hecho es, el aspecto normativo de la ficción distópica es indiscutible.

El segundo aspecto, de mayor interés para la semiótica, se relaciona con la centralidad del sentido en el proceso de cognición: como se ha argumentado desde la semiótica cognitiva, la percepción y el conocimiento se articulan según un “principio de narratividad” (Fabbri; Paolucci), que permite articular lo que

es percibido según ciertas estructuras profundas subyacentes y que le otorga un sentido a la materia que se percibe. Como se argumentó en estas páginas, la narración de la ficción distópica no busca un mero placer estético en el acto de lectura, sino que parece orientarse a generar un *nuevo tipo de conocimiento* en los lectores. Ese conocimiento tiene una dimensión cognitiva —vinculada con cómo podría llegar a ser el mundo—, pero también una afectiva, disparada por la axiología subyacente (ese estado de cosas plausible en el futuro no es conveniente). Así, el universo ficcional que se presenta en estas novelas servirá no solo como medio para un fin vinculado con el ejercicio crítico de la razón y, con ella, de la autonomía moral, sino que, además, servirá como repositorio de recursos que serán empleados para generar sentido en el presente. A modo de ejemplo, el traje rojo y blanco de las *handmaids* de la novela de Atwood se ha vuelto icónico en las luchas feministas, un “símbolo notable de la resistencia femenina” (Mahdawi).

En tercer lugar, resulta pertinente señalar ciertos usos equivocados o inadecuados de los contenidos de las ficciones distópicas en el contexto mediático, de espectacularización e hipermediatizado en el que vivimos actualmente. Como propone Baccolini (“Hope isn’t stupid”), hoy en día existen signos de una *mercantilización* de la distopía. Este fenómeno implica un uso de los contenidos que fueron creados en el marco de la ficción distópica con fines de motivar un cambio sociopolítico como medio para generar contenidos banales y atractivos, por ejemplo, en redes sociales. Así, en un fuerte contexto de mediatización (Moreno Barreneche “¿Es la mediatización”; “La mediatización de la política”) y espectacularización (Vargas Llosa), los usos que se le da en la esfera pública a la imaginación distópica pueden estar atentando contra su propia esencia en cuanto género discursivo culturalmente codificado.

En síntesis, son fenómenos de naturaleza socio-discursiva como estos tres, vinculados con la circulación y los usos de los contenidos de la ficción distópica en la red intersubjetiva de sentido llamada *cultura*, los que vuelven a la literatura (y también a la ficción audiovisual, por ejemplo, en series como *Black Mirror*) distópica un objeto de interés para la semiótica social y de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact*. Londres, Verso, 2013.
- Atwood, Margaret. “*The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake* ‘In Context’”. *PMLA*, vol. 119, n.º 3, 2004, pp. 513-17, <https://doi.org/10.1632/003081204X20578>
- Atwood, Margaret. *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983–2005*. Nueva York, Carroll & Graf, 2005.
- Atwood, Margaret. *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. Londres, Virago, 2011.

- Babae, Ruzbeth *et al.* "Critical Review on the Idea of Dystopia". *Review of European Studies*, vol. 7, n.º 11, 2015, pp. 64-76, 10.5539/res.v7n11p64
- Baccolini, Raffaella. "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction". *PMLA*, vol. 119, n.º 3, 2004, pp. 518-21, <https://doi.org/10.1632/003081204X20587>
- Baccolini, Raffaella. "'Hope isn't stupid': The Appropriation of Dystopia". *medi-Azioni*, vol. 27, 2020, D39-D49.
- Bankov, Kristian. "From text to interaction". *Digital Age in Semiotics & Communication*, vol. 1, n.º 1, 2018, pp. 7-15.
- Booker, Michael K. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Greenwood Press, 1994.
- Byrne, Ruth M. J. *The Rational Imagination. How People Create Alternatives to Reality*. Cambridge, The MIT Press, 2005.
- Demuru, Paolo. "Práticas de vida. Entre semiótica, comunicação e política". *Estudos semióticos*, vol. 13, n.º 1, 2017, pp. 28-39.
- Demuru, Paolo. "De Greimas a Eric Landowski. A experiência do sentido, o sentido da experiência: semiótica, interação e processos sócio-comunicacionais". *Galáxia*, Especial 2, 2019, pp. 85-113, <https://doi.org/10.1590/1982-25532019545630>
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.
- Doyle, Jessica. "The 60 Best Dystopian Books". *ABEBooks.com*, 2018, <https://www.abebooks.com/books/best-dystopia-books/>
- Eco, Umberto. "Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un drame bien parisien'". *Versus*, vol. 19/20, 1978, pp. 4-72.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- Fitting, Peter. "Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Films". *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por T. Moylan y R. Baccolini, Londres/Nueva York, Routledge, 2003.
- Floch, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. París, Presses Universitaires de France, 1990.
- Fontanille, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. París, Presses Universitaires de France, 2008.
- Fontanille, Jacques. *Formes de vie*. Lieja, Presses Universitaires de Liège, 2015.
- Gofi, U. "Argentina holds historic abortion vote as 1m women rally to demand change". *The Guardian*, 8 ago. 2018, <https://www.theguardian.com/global-development/2018/aug/07/argentina-abortion-vote-legalisation-senate-mass-rally>

- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Londres, Hackett, 1978.
- Hénault, Anne. *Les enjeux de la sémiotique*. París, Presses Universitaires de France, 2012.
- Howells, Coral A. “Margaret Atwood’s dystopian visions: The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake”. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, editado por C. A. Howells, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Kehe, Jason. “‘Sci-Fi,’ Dystopia, and Hope in the Age of Trump: a Fiction Roundtable”. *Wired*, 4 jul. 2017, https://www.wired.com/story/dystopia-trump-science-fiction-roundtable/?mbid=email_onsiteshare
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
- Kuznicki, Slawomir. *Margaret Atwood’s Dystopian Fiction. Fire Is Being Eaten*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Landowski, Eric. *Les interactions risquées*. París, Presses Universitaires de France, 1997.
- Landowski, Eric. “¿Habría que rehacer la semiótica?”. *Contratexto*, n.º 20, 2012, pp. 127-155, <https://doi.org/10.26439/contratexto2012.n020.176>
- Landowski, Eric. “Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido”. *Galáxia*, n.º 27, 2014, pp. 10-20, <https://doi.org/10.1590/1982-25542014119609>
- Levitas, Ruth. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Lorusso, Anna Maria. *Semiotica della cultura*. Bari/Roma, Laterza, 2010
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- Mahdawi, Arwa. “Trump-supporting protesters are wearing handmaid’s outfits – do they not see the irony?”. *The Guardian*, 25 abr. 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/apr/25/trump-handmaids-tale-coronavirus>
- Moreno Barreneche, Sebastián. “¿Es la mediatización una patología social?”. *Revista Chilena de Semiótica*, n.º 13, 2020, pp. 152-63.
- Moreno Barreneche. “La mediatización de la política como amenaza al sistema democrático: una aproximación crítica basada en el estado actual de la investigación”. *Argumentos*, n.º 25, 2022, pp. 65-95.
- Moreno Barreneche. “The Imaginary Construction of the Political Future”. *Versus*, vol. 1, n.º 134, 2022, pp. 143-64, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/104505>
- Moylan, Tom y Raffaella Baccolini, editores. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Londres/Nueva York, Routledge, 2003.

- Nussbaum, Martha. *Justicia poética*. Barcelona, Andrés Bello, 1995.
- Paolucci, Claudio. “Sens et cognition: La narrativité entre sémiotique et sciences cognitives”. *Signata*, vol. 3, 2012, pp. 299-316, <https://doi.org/10.4000/signata.948>
- Parrinder, Patrick, editor. *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- Pereira, Gustavo. *El asedio a la imaginación*. Granada, Colmares, 2018.
- Perusset, Alain. *Sémiotique des formes de vie*. Lovaina la Nueva, De Boeck, 2020.
- Seyferth, Peter. “A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias”. *ILCEA*, vol. 30, 2018, <https://doi.org/10.4000/ilcea.4454>
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por T. Todorov, Buenos Aires, Siglo XXI, 1965.
- Suvín, Darko. “Theses on Dystopia 2001”. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por T. Moylan y R. Baccolini, Londres/Nueva York, Routledge, 2003.
- Suvín, Darko. *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford, Peter Lang, 2010.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid, Alfaguara, 2012.
- Varsam, Maria. “Concrete Dystopia: Slavery and Its Others”. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, editado por T. Moylan y R. Baccolini, Londres/Nueva York, Routledge, 2003.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- Verón, Eliseo. “Semiótica y teoría de la democracia”. *Revista de Occidente*, vol. 92, 1989, pp. 130-42.
- Volli, Ugo. “Mondi possibili, logica, semiotica”. *Versus*, vol. 19/20, 1978, pp. 123-48.
- Walsh, C. *From Utopia to Nightmare*. Nueva York, Harper Collins, 1962.