



Jacques Lacan
Escritos, 1 y 2
Buenos Aires
Siglo XXI
1999
900 páginas

PALABRAS CLAVE: LACAN— DISTOPIAS— LITERATURA
KEYWORDS: LACAN— DYSTOPIAS— LITERATURE

Los *Escritos* de Lacan, las distopías y otras opresiones en la literatura y el cine: una tipología literaria y un diálogo intelectual

Ignacio Iriarte¹

Los *Escritos* son una de las obras más influyentes del siglo XX. Esto se debe a muchas razones, pero todas son secundarias en relación con lo único que importa: el libro sirve, permite pensar en todos los campos de las ciencias humanas y sociales, más allá del psicoanálisis. Mi experiencia individual puede confundirse con la de cualquier lector. Compré los *Escritos* en 1999, los leí con fascinada intriga, los releí para tratar de entender, y eso hasta la actualidad. Fue parte de mi formación como estudiante de la carrera de Letras, estuvo en mis primeros proyectos de investigación, centrados en el neobarroco, que tiene una importante relación con Lacan, y en el actual, dedicado a pensar la paranoia en la literatura y la cultura contemporáneas.

Este trabajo busca mostrar la utilidad de Lacan estableciendo una relación de los *Escritos* con las distopías clásicas de los años '30 a '60 y algunos autores que, sin

¹ Doctor en Letras. CONICET/INHUS/UNMDP. Investigador Independiente (CONICET) y Profesor Adjunto del Departamento de Letras (UNMDP). Contacto: iriartelignacio@gmail.com

escribir distopías, se ocupan de pensar las relaciones perturbadoras del individuo con un mundo que se ha tornado incomprensible. Me voy a ocupar de los *Escritos* en relación con *Brave New World*, de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, *Alphaville*, de Jean-Luc Godard y dos cuentos breves de Franz Kafka y Jorge Luis Borges.

Existe una tradición crítica importante que se ha ocupado de las relaciones entre psicoanálisis y distopías. Merece destacarse, en esta línea, el libro de Keith Booker en *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Booker sostiene que las distopías de esta época —las de Orwell, Aldous Huxley y Yevgeny Zamyatin— están estrechamente vinculadas con *El malestar en la cultura*, de Sigmund Freud. Para Booker, Freud desarrolla una concepción profundamente pesimista de la vida social que lo aproxima a la sensibilidad distópica. Aunque los seres humanos persiguen de manera inevitable la felicidad, las condiciones mismas de la civilización hacen imposible su satisfacción plena. La cultura no aparece entonces como el camino hacia la realización individual, sino como una estructura que garantiza cierta seguridad a costa de una renuncia permanente al goce. Ese es el tema de las distopías clásicas: el desarrollo científico y/o el avance de la colectivización suponen la emergencia de un malestar individual. Las tramas distópicas pueden comprenderse a partir de la existencia de un individuo que se levanta porque siente algún tipo de malestar. Booker agrega que las observaciones de Freud sobre los líderes fuertes como encarnaciones de un superyó social anticipan algunos de los mecanismos de dominación que luego ocuparán un lugar central en la literatura distópica y, podemos agregar, los textos kafkianos sobre la burocracia.

En los *Escritos*, Lacan no hace muchas referencias explícitas a *El malestar en la cultura*. Sin embargo, esto no se explica por una desatención, sino por la reconceptualización profunda que propone en su retorno a Freud. En los *Escritos* retoma el malestar y las relaciones del sujeto con lo social a partir de la construcción del concepto del gran Otro. El gran Otro es el lugar de la palabra, el tesoro de los significantes. No es una persona real, sino un lugar en la estructura, aunque ocasionalmente el padre o la madre se sitúen ahí. Por ese motivo, el gran Otro también puede estar ocupado por el Partido, el Estado o las Instituciones. El sujeto se sostiene a partir de ser reconocido desde ese lugar: tener un carnet de afiliación, poseer una identidad nacional u ocupar un cargo en una jerarquía institucional.

El propósito de este trabajo es construir una tipología de este tipo de narraciones por medio de un diálogo con Lacan. *Brave New World* y *Alphaville* representan una distopía tecnocrática en la que el individuo está absorbido por el Otro (el sistema de gobernanza del Estado); *Nineteen Eighty-Four*, muestra, en cambio, que el Partido busca introducirse hasta en el último rincón de la mente de los ciudadanos. A esto le voy a agregar algunos textos de Franz Kafka y Jorge Luis

Borges. Ninguno de estos autores escribió distopías en un sentido estricto. Para tomar como referencia un trabajo de David W. Sisk (1997), la ficción distópica proyecta en el futuro las tendencias sociales presentes hasta convertirlas en formas extremas de dominación. Las distopías se organizan en torno al conflicto entre el individuo y las estructuras de poder que restringen su autonomía, otorgando a las disputas por el sentido, la comunicación y la palabra un lugar decisivo dentro de esos mecanismos de control.² A partir de esta definición, queda claro que ni Kafka ni Borges escribieron distopías. Aun así, en varios de sus textos podemos leer algunos de los rasgos recién mencionados. Sin ser una distopía, *El proceso* muestra la forma en que el poder total y parcelado de la burocracia devora al individuo y muchos de los textos de *Ficciones* proponen mundos de pesadilla, aparte de que "Tlön Uqbar Orbis Tertius" tiene elementos muy cercanos a las distopías. Pero lo más importante es, como veremos, que Kafka inaugura un giro: en sus obras, el Poder sigue siendo dominante, pero no se corporiza en ninguna figura y su centro no se encuentra en ningún lado. Borges resumió esto en "La esfera de Pascal".

Leídas desde Lacan, estas obras permiten situar una tercera línea de la tipología, estableciendo tres formas fundamentales de relación con el gran Otro: a la absorción tecnocrática del sujeto y la omnipotencia paranoica del poder se agrega la confrontación con un Otro inconsistente. A partir de ellas puede reconstruirse una genealogía de algunas de las principales figuras del malestar actual.

Configuración tecnocrática

En "Función y campo de la palabra", Lacan hace una de las pocas reflexiones sistemáticas y explícitas sobre la sociedad que se encuentran en los *Escritos*. Retoma el concepto hegeliano del "alma bella" y lo identifica con el "yo del hombre moderno [...] que no reconoce la razón misma de su ser en el desorden que denuncia en el mundo" (1999: 270-271). Son sujetos que denuncian el desorden de la realidad, el engaño y el caos, pero evitan involucrarse, de modo que no reconocerían que son también responsables de esa situación. El burócrata que critica la alienación, el maestro que despotrica contra la crisis educativa, el trabajador que se queja del arreglo salarial aunque no está afiliado al sindicato: todos representan este tipo de almas bellas. Para Lacan, ese sujeto tiene una "coartada": olvidar su propia

² Una presentación similar hace Claeys: "literary distopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action. Privileged groups may benefit from this. Others may escape it, either to a condition of previous (preferable) normality or to something better" (2017: 290). Notemos, sin embargo, que esta definición está cerca de ciertos relatos de Kafka como "La construcción de la muralla china", al que volveremos más adelante.

subjetividad, desplazando su rechazo del entorno social, para abismarse en la maquinaria social del consumo:

Colaborará eficazmente en la obra común en su trabajo cotidiano y llenará sus ocios con todos los atractivos de una cultura profusa que, desde la novela policiaca hasta las memorias históricas, desde las conferencias educativas hasta la ortopedia de las relaciones de grupo, le dará ocasión de olvidar su existencia y su muerte, al mismo tiempo que de desconocer en una falsa comunicación el sentido particular de su vida (1999: 271).

En este texto de los años '50 ya encontramos el peldaño inicial de la crítica al capitalismo que hará Lacan en el último tramo de su obra. Se trata de una mirada adversa a la sociedad de consumo, dominada por los medios de comunicación (en ese pasaje, Lacan se refiere específicamente a “los kilogramos de papel impreso”, “los kilómetros de surcos discográficos” y “las horas de emisión radiofónica que la susodicha cultura produce por cabeza de habitante en las zonas A, B y C de su área”; 1999: 271). En ese sistema, que podemos designar con el término de tecnocracia, la información está hecha para la decodificación instantánea. El alma bella se abisma en ese flujo porque nada se vuelve lo suficientemente opaco como para preguntarse por el sentido de lo que atraviesa sus ojos y oídos.

La alienación tecnocrática se encuentra representada en *Brave New World*. Publicada en 1932, Huxley imagina un mundo dominado por el placer, el consumo y la administración técnica de la vida. Bajo esa impronta, los sujetos han suprimido toda voluntad. El conflicto político ha desaparecido debido a una completa racionalización de la vida. Hay clases sociales, pero éstas están determinadas por las diferentes intervenciones eugenésicas que se realizan sobre los embriones, que se producen de manera artificial, siguiendo el "Proceso Bokanovsky". Desde antes de nacer se definen los que tendrán funciones intelectuales y directivas (los Alfa y los Beta) y los que serán destinados a trabajos mecánicos y repetitivos (los Gamma, Delta y Epsilon). Se desalienta el amor exclusivo, se destruye la familia, se elimina la maternidad, se evita la introspección y se promueve el entretenimiento constante.

El Estado Mundial imaginado por Huxley mantiene su hegemonía por medio de una administración del goce. El sistema de gobernanza, que rige a nivel mundial, exceptuando algunas zonas que permanecen en estado salvaje, reparte a los ciudadanos aquello que desean. Esto no significa que viven en un goce permanente: la administración del goce implica por el contrario que de manera constante reciben aquellos objetos que permiten obturar la falta que constituye el deseo. La novela narra esto por medio del salvaje, un hombre que ha nacido del vientre de una mujer fuera de la civilización, aunque de padres integrados al sistema, que sirve como

contraste para subrayar esa sociedad feliz. Casi al final del relato, presencia una escena en que los Deltas —hombres y mujeres genéticamente inferiores— están por recibir soma, una droga de la felicidad, que todos usan en momentos en que se enfrentan a algún tipo de vacío —la tristeza, la melancolía, un deseo no replicado—. Exigiendo a los gritos que se liberen de esa droga, tira las cajas en donde están las dosis y da comienzo a un momento de confusión que bordea la violencia, hasta que intervienen los agentes del orden con aspersores que tiran soma entre la multitud. El Salvaje, llamado John, junto con Bernard, el que lo trajo de "Malpaís", y Helmholtz, un amigo de este último, son llevados a la casa de Mustafá Mond, el Inspector Mundial de la Europa Occidental, quien recuerda los principios del orden en el que viven:

El mundo es estable ahora. Las gentes son felices; tienen cuanto desean, y no desean nunca lo que no pueden tener. Están a gusto; están seguras; nunca están enfermas; no tienen miedo a la muerte; viven en una bendita ignorancia de la pasión y la vejez; no están cargados de padres ni madres; no tienen esposas, ni amantes que les causen emociones violentas; están acondicionados de tal suerte que, prácticamente, no pueden dejar de comportarse como deben. Y si cualquier cosa no anda bien, ahí está el *soma* (1952: 185).³

La sociedad de *Brave New World* se asemeja en muchos aspectos a la sociedad de consumo que Lacan presenta en "Función y campo de la palabra". Como las almas bellas, los personajes han perdido todo rasgo de individualidad. Esto se debe a que el sistema impide que tengan algún tipo de relación con la falta. El deseo está constantemente satisfecho, sus físicos no envejecen, tienen prohibida la soledad y están "acondicionados", es decir, hiperadaptados, de modo que no sienten angustia alguna ante situaciones límite como la muerte propia o ajena. Para lograr esto, el Estado los provee de satisfacciones permanentes: "feelies" o "cine sensorial", la propaganda, el sexo libre y el *soma*.

Podemos afirmar que uno de los temas centrales de la novela es el modo en que los personajes evitan el vacío. Es un aspecto que atraviesa las escenas y se inscribe incluso en elecciones léxicas puntuales. En un momento, un grupo de personajes, entre ellos Lenina, va a casa de Bernard para ver a John. Pero el salvaje se niega a salir de la habitación de Bernard, donde se aloja. Lenina está encandilada con él, la atraviesan sentimientos que giran, esta vez sí, alrededor de la falta, pues busca ser correspondida por el salvaje: "Había venido a la reunión llena de un extraño sentimiento de ansioso alborozo" (1952: 146) ("She had come to the party filled with

³ Cito esta novela y la de George Orwell en castellano y solo repongo las versiones en inglés cuando es necesario dar precisiones puntuales sobre la lengua.

a strange feeling of anxious exultation"; 1965: 133). Cuando Bernard anuncia que John no saldrá a verlos, siente "todas las sensaciones que se experimentan normalmente al comienzo de un tratamiento de sucedáneo de Pasión Violenta: una sensación de horrible vacío, una aprensión anhelante, náuseas. Parecía que su corazón cesaba de latir" (1952: 146). El texto en inglés es más nítido: tiene las sensaciones de una "Violent Passion Surrogate treatment" (1965: 133), es decir, una de las intervenciones del estado para que los ciudadanos tengan pasiones violentas. Cuando se retira con el Arch-Community-Songster, toma un par de gramos de soma antes de acostarse con él.

En otro momento, John y Lenina viven una escena intensa sobre los signos del amor. El salvaje está enamorado de ella y quiere demostrárselo por medio de señales concretas. Entonces tienen el siguiente diálogo:

—Haría cualquier cosa —prosiguió cada vez más incoherentemente—. Cualquier cosa que tú me mandarás. Hay deportes penosos, bien lo sabes. Esto es lo que me pasa. Limpiaría los suelos si tú lo desearas.

—Pero si tenemos aspiradoras —dijo Lenina, casi en extravío—; no es necesario.

—No, ya sé que no es *necesario*. Pero *cosas serviles hay que se soportan noblemente*. Y yo querría soportar algo noblemente. ¿No comprendes lo que quiero decir?

—Pero puesto que hay aspiradoras...

—No es eso (1952: 160).

El diálogo sigue en este tono cómico. El nudo del desacuerdo se encuentra en que John está acostumbrado a pensar las cosas en términos de su capacidad de significación. Se mueve en el ámbito de la metáfora y la metonimia, está separado del lenguaje, y cita *La tempestad* de Shakespeare (son las palabras en cursiva), mientras que Lenina tiene una lectura literal, pues nada pareciera abrir para ella la significación. Todo está atado para la satisfacción inmediata y utilitaria. El diálogo gira alrededor de las aspiradoras, como se capta en inglés. John le dice "I'd sweep the floor if you wanted" y Lenina le contesta "But we've got vacuum cleaners here" (1965: 146). "Vaccum cleaner" significa literalmente "limpiadora por vacío". El detalle es revelador: el vacío está repartido por toda la sociedad, pero los sujetos funcionan como aspiradoras conectadas al Estado, absorbiendo sin cesar el flujo de satisfacciones destinado a colmar el deseo.

La novela es interesante en un sentido proyectivo. Keith Booker la ha calificado como una "distopía burguesa": "a text I read primarily as a warning against runaway capitalism and as an anticipation of coming developments in Western consumer society" (1994: 20). Lacan permite acentuar esta cuestión. No solo porque conceptualiza la sociedad tecnocrática de consumo, sino también porque anticipa lo

que va a desarrollar en el último tramo de su enseñanza alrededor del capitalismo como un sistema en el que el superyó ya no se basa en la prohibición puritana, sino que ordena el goce. Como dice en *Aun*: "Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!" (2001: 11). Esta fórmula, retomada y extendida por Slavoj Žižek (2011), ya se encuentra implícita en "Función y campo de la palabra" si la comprendemos a la luz de *Brave New World*: en lugar de prohibir, fomenta el goce, por medio de un flujo de satisfacción.

Brave New World toca un tema caro a "Función y campo de la palabra": el de la verdad. Lacan rompe con la idea de que ésta equivale a un ajuste empírico con la realidad. Para él es, en cambio, la palabra que permite poner en palabras el síntoma. Esto se encuentra representado en la novela de Huxley. En ella, Mond rechaza la verdad señalando que "Nuestro Ford mismo hizo mucho por quitar prestigio a la verdad y la belleza y dárselo al confort y la felicidad" (191). Es decir, fundó una sociedad basada en palabras vacías e individuos abismados en el Otro. La novela de Huxley es, al respecto, pesimista: no hay salida de la tecnocracia, pues el Salvaje, el único que puede resistir ese abandono de la verdad, termina suicidándose. Una distopía muy cercana, esta vez del cine, permite ver el funcionamiento de la palabra plena: *Alphaville*, de Jean-Luc Godard.

Estrenada en 1965, la película presenta una ciudad futurista gobernada por Alpha 60, una supercomputadora que administra todos los aspectos de la vida social. En *Alphaville* han sido eliminados el amor, la poesía, la ambigüedad y las emociones, consideradas formas incompatibles con el orden técnico. Los habitantes hablan mediante fórmulas estandarizadas y viven sometidos a una racionalidad burocrática absoluta que organiza incluso los sentimientos y el lenguaje. Lemmy Caution, un detective proveniente de "los países exteriores", llega a la ciudad para investigar la desaparición de un científico y termina enfrentándose con el sistema⁴.

Como sucede con *Brave New World*, Alpha 60 no domina mediante la violencia física. Si en la novela de Huxley la hegemonía se impone a través del hedonismo, en la película de Godard lo hace a través de la reorganización del discurso y la eliminación de todo aquello que introduzca equívoco, deseo o singularidad. En ese sentido, la distopía de Godard está marcada por la eliminación de la ambigüedad del significante, produciendo por este medio un resultado equiparable: la completa integración de los individuos al sistema de Alpha 60. Pero

⁴ Es importante subrayar la extracción de Lemmy Caution, aunque sea de manera secundaria, porque es clave en la trama de las distopías. El que se levanta contra el sistema es alguien que viene de afuera, como en la película de Godard y el salvaje de Huxley, o bien son personajes que, estando dentro del sistema, tienen algo que los diferencia, como sucede *Nineteen Eighty-Four* y el Bernard de Huxley. Esto acerca las novelas distópicas a las novelas policíacas y las novelas de espías, en las que los héroes también son personajes que están a la vez adentro y afuera del sistema.

mientras que Huxley termina de manera pesimista, Godard muestra el modo en que el detective, que es el hombre que se sabe separado, vence la estructura tecnócrata. Lo hace haciéndole repetir a la computadora el final del ensayo de Jorge Luis Borges "Nueva refutación del tiempo".

En ese ensayo, Borges demuestra que el tiempo no existe por medio de una serie de recursos lógicos. Pero al final llega a la prueba existencial del tiempo, que es lo que Lemmy Caution le hace repetir a la máquina:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (1975: 240).

Godard introduce algunas variaciones (la más evidente es que cambia Borges por Alpha 60). Pero también transforma el sentido final, convirtiendo esa frase en una palabra verdadera frente a las palabras vacías que hace circular la computadora. Recordemos que, en "Función y campo de la palabra", Lacan se refiere a la palabra verdadera, en oposición a la palabra vacía, como aquella que revela una singularidad del sujeto y reordena el sentido de su historia. Es el síntoma toda vez que es articulado en el discurso. En *Alphaville*, esa palabra se apoya en la manifestación de la existencia, es decir, en la toma de conciencia de que el yo es irremediamente temporal. En Borges, la lógica refuta el tiempo; en la película, elimina el amor, los sentimientos, la muerte y la poesía queda invalidada por la intuición existencial. Sin embargo, no es por el contenido que Caution vence a Alpha 60, sino por el enigma de las palabras que introduce en ella. Si se trata de palabras verdaderas no es porque dicen la verdad de la existencia, sino porque ponen en juego una formulación enigmática. La frase de Borges funciona como una escritura en el sentido fuerte que Lacan dará posteriormente al término: un significante opaco, irreductible a una significación única. Alpha 60 no entra en crisis porque comprenda su contenido, sino porque la proliferación de sentidos descompone la lógica transparente sobre la que se sostiene. Al abrir este abismo entre el yo, la escritura y la significación el sistema que sostiene la computadora se desmorona: su representación visual se produce en los habitantes de la ciudad que, como abejas que perdieron la conciencia de enjambre, se tambalean aturridos.

Si volvemos a Lacan, los *Escritos* también se levantan contra la adaptación de la psicología y la alienación social. Propone un retorno a Freud, lo que significa también una búsqueda de la palabra verdadera del inconsciente. En este sentido, los *Escritos* quieren ser como el texto de Borges irrumpiendo en la ciudad de Alphaville.

Configuración paranoica

A diferencia de *Alphaville* y *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* propone una distopía estructurada alrededor de un Partido todopoderoso que lleva adelante una dictadura implacable sobre sus ciudadanos. Si las primeras están centradas en la alienación tecnócrata y anticipan la dominación por el goce de las sociedades contemporáneas, la novela de George Orwell es del orden del terror y la paranoia, como han visto autores diversos como George Steiner (2012) y Umberto Eco (2014). No es una novela que muestra el modo en que el sujeto se abisma en el Otro, sino una distopía en la que el Otro busca imponer y estabilizar todos los significados a través de la coerción y la violencia.

Como gran Otro, en la novela el Partido se impone por medio de una mirada y una voz persecutorias. En todas las habitaciones hay una telepantalla ("telescreen") que transmite programas y al mismo tiempo observa lo que hacen los ciudadanos. Esa mirada lleva el panóptico de Bentham, retomado por Foucault (2000), a una radicalidad extrema. Esta mirada también se inscribe en la imagen del Big Brother en todas las calles, habitaciones y hasta en los billetes y monedas, con la leyenda "Big Brother is watching you". En igual sentido, hay una voz constante que sale de las telepantallas y al mismo tiempo se inscribe en eslóganes irracionales. Vale recordar que en el caso de la voz podemos hablar del Superyó, ya que no es simplemente una prohibición interiorizada, sino que ésta tiene muchas veces un carácter excesivo, feroz, absurdo, repetitivo y cruel. Esto se resume en el siguiente pasaje:

[Winston Smith] Sacó del bolsillo una moneda de veinticinco céntimos. Ahí también con letra clara y minúscula estaban inscritos los tres eslóganes, y, en el reverso, el busto del Hermano Mayor. Incluso en las monedas parecía que sus ojos te siguieran. En las monedas, en los sellos de correos, en las cubiertas de los libros, en las banderas, en los carteles y en las envolturas de las cajetillas de tabaco... en todas partes. Siempre aquellos ojos y aquella voz que te envolvía. Dormido o despierto, trabajando o comiendo, en casa o en la calle, en el baño o en la cama... no había escapatoria. Lo único que te pertenecía eran los pocos centímetros cúbicos del interior de tu cráneo (2014: 40).

De manera usual, para Lacan el Superyó y la mirada del Otro desaparecen del campo perceptual del sujeto. Como destaca en "Observación sobre el informe de Daniel Lagache", funcionan para orientar identificaciones y crear formas de conducta. En cambio, en la novela de Orwell la voz y la mirada operan desde lo real como entidades que someten a los ciudadanos a una constante presión.

La clave estructural que vincula la novela con la paranoia es el Partido. Como subraya Lacan en "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la

psicosis", la paranoia se organiza alrededor de un Otro que adquiere una presencia invasiva y omnipotente. Esto es resultado de la forclusión del Nombre-del-Padre, es decir, del rechazo, por parte del sujeto, de un significante que está en condiciones de darle un ordenamiento simbólico al Otro de la madre, estableciendo una ley que circunscribe su deseo. La novela de Orwell no representa una estructura psicótica individual; sin embargo, la organización del poder reproduce rasgos que Lacan atribuye al funcionamiento paranoico del gran Otro: ominipotente, dictatorial y caprichoso, que no está sujeto a ninguna ley.

Winston Smith es un funcionario del Partido Externo —que se diferencia del Partido Interno, en donde se encuentra la burocracia privilegiada—. Trabaja en el Ministerio de la Verdad y se dedica a corregir los diarios del pasado en función de los cambios en el presente. Si Oceanía deja de estar en guerra con Esteasia para enfrentar a Eurasia —guerras que por lo demás no se sabe si existen o no—, la directiva del Partido es que los funcionarios reescriban los diarios para dejar asentado que siempre fue así. A pesar de esta presión permanente, Smith siente un malestar recurrente y trata de separarse con el propósito de evitar una completa sumisión al Partido. Comienza un diario íntimo e inicia un romance secreto con Julia, una joven que trabaja en el Departamento de Novelas (en inglés es el "Fiction Department"). También se contacta con O'Brien, un importante funcionario del Partido Interno, para integrarse a la Hermandad, una sociedad que supuestamente conspira para derrocar el gobierno.

El Partido no busca solamente que los ciudadanos obedezcan. De manera más profunda, se propone diseñar la subjetividad de modo que éstos sientan, y no solo muestren, una completa adhesión a él. El nudo de la novela se encuentra en el momento en que Smith es conducido al Ministerio del Amor, un lugar destinado a los rebeldes, en donde lo torturan para quebrarlo psicológicamente. O'Brien, que reaparece como torturador —antes había sido o había fingido ser su contacto con la resistencia—, le dice lo siguiente:

Incluso la víctima de las purgas rusas podía llevar la rebelión oculta en el interior del cráneo mientras recorría el pasillo esperando la bala. En cambio, nosotros hacemos que el cerebro sea perfecto antes de eliminarlo. El mandamiento de los antiguos despotismos era: 'No harás esto y lo otro'. El mandamiento de los totalitarios fue: 'Harás esto y aquello'. El nuestro es: 'Eres esto'. Nadie que llega a este lugar se rebela jamás. Todos acaban limpiando su conciencia (2014: 282-283).

El Big Brother es una representación de ese poder. No existe como tal, sino como encarnación imaginaria de ese nosotros (ese "we") desde el cual denuncia O'Brien. Es una mirada persecutoria, porque sus ojos siguen a todos, pero no deja de

ser un semblante del poder del partido. El Partido ni siquiera se atiene a la posibilidad de vida y muerte de una persona. Omnipotente, no está marcado por la falta ni limitado por leyes. Produce la realidad de los ciudadanos de una manera caprichosa, cambiando a su antojo el pasado y las reglas que la determinan. Además, no busca sólo ordenar a los individuos. Como dice en la cita anteriormente transcrita, lo que le importa es algo que es del orden del ser. No prohíbe ni ordena, sino que define el ser de los individuos: "Eres esto". Y es importante volver al texto original. Orwell no escribe "You are this", sino "Our command is: 'Thou art'" (2024: 215). El "Thou" es un pronombre arcaico que está reservado al ámbito religioso. Esto refuerza el lugar del gran Otro como omnipotencia. Lo único que busca es sumisión apuntando a algo que afecta al ser: no se trata de obedecer, sino de redefinir al sujeto para transformarlo en una célula de lo colectivo.

Esta adhesión no es a determinado tipo de ideales o convicciones. Si existiera un programa definido, el Partido dejaría de ser el gran Otro absoluto que lo equipara con la paranoia. Estaría marcado y condicionado por principios a los que se debería someter. O'Brien se lo dice a Smith mientras le introduce dolor directamente al cerebro: "el Partido ambiciona el poder en sí mismo. No nos interesa el bienestar ajeno, sino únicamente el poder. Ni la riqueza, ni el lujo, ni la longevidad, ni la felicidad: solo el poder en estado puro" (2014: 291). El Partido no busca la construcción de un determinado estado de cosas, sino una subordinación completa en tanto se vuelve la fuente que determina la realidad. O'Brien lo manifiesta de una manera cruda:

La realidad existe solo en la imaginación. Aunque no es la imaginación individual, que es falible y perecedera, sino en la del Partido, que es colectiva e inmortal. Lo que el Partido diga que es cierto es cierto. Es imposible ver la realidad si no es a través de los ojos del Partido. Eso es lo que tienes que volver a aprender, Winston (2014: 276).

Esto implica estar frente a un Otro sin límites. La prueba es la intervención que O'Brien realiza sobre las leyes matemáticas y naturales en la mesa de tortura. Levanta cuatro dedos y le pregunta cuántos hay. La respuesta es lógicamente cuatro. Pero si el Partido dijera que son cinco, agrega O'Brien, Smith debería responder de esa manera. El torturador aclara que no debe existir un razonamiento que medie entre lo visto y la orden del Partido. Esa es una separación del orden de lo simbólico en la medida en que interviene una estrategia que puede pasar por mentir. Lo que pide el Partido es que las órdenes se introduzcan directamente en el cerebro de manera que no exista otra convicción. El Otro es el que define la realidad al exigir que no haya mediaciones. Y el Partido enloquece esa realidad —la cambia a su antojo— con el propósito de que solo quede su poder. Por eso, opera sobre la lengua: las órdenes no

pueden ser ambiguas, no son significantes abiertos, que pueden ser discutidos, malinterpretados, desconocidos o aceptados; son (deben ser) intervenciones directas sobre la realidad: "¿Acaso crees que no podemos organizar un sistema de astronomía dual? Las estrellas pueden estar cerca o lejos, según sea necesario. ¿Te parece que eso supondría algún esfuerzo para nuestros matemáticos? ¿Has olvidado el doblepiensa?" (2014: 294).

El clímax de la novela se produce en la habitación 101. O'Brien ha despojado a Smith de toda convicción y orgullo. Le queda solo algo que es del orden de los sentimientos: el amor a Julia. La expresión de ese afecto es la voluntad de no traicionarla. Es la última barrera que le queda al protagonista contra el Partido. Se trata de un límite, ya que fue alrededor de ella, el amor que vivieron, que levantó todas las mediaciones posibles: había alquilado una habitación en el barrio de los "proles", en ella no había una telepantalla, y vivieron un fugaz oasis de vida privada, con sexo, café y azúcar de verdad. Hasta que los agarraron, vivieron de a ratos esa vida separada, que Smith aprendió de Julia, alguien que mantenía una doble vida, de plena obediencia al Partido en las manifestaciones públicas, para vivir luego una cierta libertad a través del amor y las compras en el mercado negro. En la mesa de torturas, O'Brien sabe que necesita arrancar esa última barrera. Un día, cuando la tortura afloja y recupera algo de peso, Winston tiene un sueño y despierta repitiendo a los gritos el nombre de Julia. O'Brien llega y le pregunta lo que siente sobre el Big Brother. Smith responde que lo odia y él dice que debe amarlo, no alcanza con obedecer: "It is not enough to obey him; you must love him" (2024: 237). Por eso lo traslada a la habitación 101.

O'Brien le adelanta que en esa habitación se encuentra "lo peor del mundo": "The thing that is in Room 101 is the worst thing in the world" (2024: 238). Agrega que lo peor del mundo varía según los individuos: ser enterrado vivo, ser quemado o empalado. Lo que hay ahí es el horror individual. Esto significa que en la habitación 101 está lo que define al individuo. No de manera positiva: no es el objeto del deseo, por ejemplo, sino que es algo mucho más perturbador, es el horror del cual uno constantemente se aleja. En el caso de Smith son las ratas. O'Brien lo expone a través de un sueño recurrente de Smith:

¿Recuerdas —preguntó O'Brien— el momento de pánico que se repetía tanto en tus sueños? Tenías delante una pared oscura y notabas un zumbido en los oídos. Había algo terrible al otro lado de la pared. Sabías lo que era pero no te atrevías a sacarlo a la luz. Eran ratas (312-313).

La imagen es de una enorme precisión. Smith está separado del horror por medio de una pared. Es lo que está absolutamente afuera —ni siquiera hay puertas o ventanas—, pero al mismo tiempo es una parte íntima suya. Winston construye su

subjetividad levantando una pared que lo separe del horror. La aventura individual que vive con Julia consiste también en levantar paredes. Escribe su diario — actividad prohibida— en un rincón presumiblemente inaccesible a la telepantalla. Vive su romance con Julia en una habitación a la que el Partido presuntamente no puede acceder. Cuando los descubren, encuentran que la telepantalla estaba detrás de un grabado. Todas son barreras y paredes para encubrir al Otro. En el sueño, eso aparece en ese elemento estructural de su subjetividad que es la separación de las ratas. El Partido llega hasta el fondo de su cerebro, pero hace más: le coloca una jaula de ratas en la cara y lo amenaza con liberarlas para que lo devoren. Le exponen al horror, incluso emulando el sueño, porque entre las ratas y él hay una puerta que se puede abrir, y lo hacen para romper las barreras que él levantaba contra el Partido. Frente a esto elige mantenerse fuera del alcance de las ratas, sacrificando la última barrera —la última pared— que contenía la penetración del Partido en su cerebro:

Empezó a gritar frenéticamente una y otra vez:

—¡Hacédsele a Julia! ¡Hacédsele a Julia! ¡A Julia! ¡A mí no! Me da igual lo que le hagáis. Arrancadle la cara, despellejadla. ¡A mí no! ¡A Julia! ¡A mí no! (2014: 316).

Julia deja de ser la barrera contra el Partido para convertirse en la barrera contra el horror. De esa forma, Winston queda vaciado. Al final comienza, ya sin mediaciones, a amar al Partido. En las distopías tecnocráticas el sujeto desaparece porque toda falta es obturada mediante objetos hedonistas; en la configuración paranoica desaparece porque el gran Otro elimina cualquier distancia o barrera que el individuo pueda interponer a su dominio. Allí donde una sociedad gobierna por el hedonismo, la otra lo hace por el terror.

Configuración kafkiana

Algunos relatos de Franz Kafka están cerca del poder orwelliano. En "La construcción de la muralla china", un narrador cuenta la historia de la edificación de esa obra de dimensiones desconocidas. Repone varios pormenores: el momento en que comenzaron los trabajos, el vuelco de la educación de los niños a ese propósito colectivo y el extraño procedimiento que sigue, pues la muralla no está programada como un todo, sino que cada grupo de trabajadores levanta por su cuenta una sección, sin conectarla con las otras secciones que se estarían levantando en otras partes de los vastos territorios del emperador. La obra no tiene una racionalidad visible: ese es el tema central del relato. Para comprender ese punto ciego, el narrador postula la existencia de una Conducción Suprema, un súper poder que, incluso por encima del Emperador, dirige y comprende la racionalidad de las operaciones que los trabajadores realizan.

El conocimiento de la Conducción Suprema va más allá de la arquitectura. Conoce todo, incluso los pensamientos de los ciudadanos:

Ella, que manipula las grandes cuestiones, sabe de nosotros, conoce nuestro pequeño taller, nos ve a todos sentados en la baja choza, y la oración que por la noche el padre recita rodeado de los suyos le es grata o desagradable. Y aunque yo pueda permitirme semejantes reflexiones [críticas] sobre la Conducción, también es cierto que debo decir que, en mi opinión, la Conducción existía ya antes [...]. La Conducción más bien existió desde siempre, y lo mismo la decisión de construir la muralla (2013: 454-455).

La Conducción Suprema es el gran Otro de las distopías paranoicas: un poder absoluto, penetrante, que se introduce incluso en los pensamientos de los subordinados. Sin embargo, Kafka aporta algo distinto: la Conducción Suprema no tiene una entidad visible y no hay pruebas empíricas de su existencia. En un momento, el narrador lo revela en una parentética: "En el recinto de la Conducción —dónde estaba y quiénes se sentaban allí, ninguno de cuantos interrogué sabe ni supo—, en este recinto giraban por cierto todos los pensamientos y deseos humanos, y en círculos contrarios todas las metas y realizaciones" (2013: 452). En *Nineteen Eighty-Four*, Orwell presenta a un individuo que levanta paredes para poner distancia respecto de la omnipotencia del gran Otro. En "La construcción de la muralla china" esto cambia: el gran Otro no tiene consistencia. Como dice Lacan en "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", el gran Otro está barrado, es decir, no tiene en sí las condiciones de su existencia, sino que es un lugar estructural en la organización simbólica. Esto mismo sucede en el cuento de Kafka: todos colaboran en la edificación de la muralla a pesar de que no saben bien lo que hacen. El personaje no enfrenta el horror de un poder omnipotente; su angustia aparece por otro lado: descubre que el mundo, a pesar de estar regido por algún tipo de poder, carece de una ley reconocible. Si Smith levanta paredes contra el Partido, el narrador de Kafka levanta paredes especulativas (la Conducción Suprema) para darle consistencia al Otro. Puede tratarse de un acierto o una pura especulación, pero esa imagen le permite soportar la falta de racionalidad del mundo en el que se encuentra.

Jorge Luis Borges continuó esta línea. En el prólogo a *La metamorfosis*, publicado en 1938, Borges dice que "Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas" (1998: 158). En esta línea, destaca "La construcción de la muralla china", diciendo que "el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio

infinito” (1998: 159). En estas palabras se encuentran los dos temas centrales: la existencia de una arquitectura infinita, ordenada por una ley incomprensible, y la subordinación a ella.

Borges retoma estas ideas en “La biblioteca de Babel”. No se trata de un mero eco o una influencia lejana: “La Biblioteca de Babel” propone una versión intelectualizada de “La construcción de la muralla china”. Como el relato de Kafka, el cuento de Borges está narrado por un personaje que vive dentro de un mundo de dimensiones infinitas, la biblioteca. Como sucede en Kafka, el tema no es el narrador, sino el edificio en el que vive (el cuento no se titula “El bibliotecario de Babel”, sino “La biblioteca de Babel”). Aunque muy conocido, transcribo el comienzo para reponer esta cuestión:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas (1987: 89).

Si en *Nineteen Eighty-Four* la narrativa se estructura alrededor de una forma omnipotente del Gran Otro, en “La biblioteca de Babel” el horror reside, por el contrario, en un universo infinito y rigurosamente ordenado que parece haber perdido el significante que permitiría descifrarlo: un catálogo capaz de revelar las razones, el sentido y la lógica que presiden la organización de los libros y del edificio mismo en donde se encuentran alojados. En el primer caso tenemos una dimensión absoluta del Otro, que no cede un palmo en su voluntad de subordinar la realidad insertándose en el cerebro de los sujetos; en la línea kafkiano-borgeana encontramos en cambio que el Otro está barrado. Al situar este abismo en la biblioteca, el escritor argentino hace más clara la radicalidad del problema. Todo mundo, y por lo tanto toda narración, necesita un foco desde el cual pensar o contar. La búsqueda del catálogo y la postulación de la Conducción Suprema son formas de tatar de ubicar un piso firme de racionalidad y por lo tanto un lugar de la verdad. El desconcertante miedo que recorre a los narradores es que eso finalmente no existe como tal.

Al hacer esto, la estructura paranoica se da vuelta. En la novela de Orwell, la psicosis aparece como un modelo para comprender el clima social, dominado por la mirada penetrante y la voz superyoica que ordena la realidad de una manera irracional. Para variar la frase de Luis XIV, el Partido de *Nineteen Eighty-Four* parece decir “la realidad soy yo”. Desde la vigilancia constante al gran Otro

omnipotente, la paranoia se estructura alrededor de esa falta de límites que tiene el poder. En la línea kafakiano-borgeana, en cambio, la paranoia y los fantasmas de complot son levantados por los narradores como una forma de obliterar la falta de racionalidad de la realidad. En Orwell, el sujeto vive perseguido porque el Otro parece demasiado consistente; en Kafka y Borges, por el contrario, necesita imaginar conspiraciones o fábulas de orden y origen porque el Otro aparece radicalmente inconsistente. Allí donde el totalitarismo produce paranoia mediante el exceso de ley, la imaginación kafkiana la produce como respuesta a su ausencia.

Conclusiones

Tal como las leí en este trabajo, las distopías no solo representan formas de pensar el poder y el gobierno; en un sentido estructural representan modos de relación del sujeto con el gran Otro. Esto permite comprender que hayamos incluido en este ensayo a Kafka y a Borges, que son autores que no escribieron distopías en un sentido estricto. Pero al colocarlos al lado de Orwell, Godard y Huxley, se advierte que pensaron el mismo problema de las relaciones del sujeto con el poder. La tipología que articulé se puede sintetizar de la siguiente manera:

1. En la configuración tecnocrática el sujeto queda absorbido por un Otro transparente que administra el goce.
2. En la configuración paranoica el sujeto se enfrenta a un Otro omnipotente que busca eliminar toda mediación.
3. En la configuración kafkiana el sujeto intenta sostener la consistencia de un Otro por medio de especulaciones, aunque en realidad está barrado, es decir, no existe.

Si bien está armada para la narrativa, esta tipología permite leer distintos momentos de la enseñanza de Lacan. La configuración tecnocrática ilumina la crítica de la alienación presente en "Función y campo de la palabra"; la configuración paranoica pone de relieve la problemática del Otro omnipotente que aparece en "De una cuestión preliminar"; la configuración kafkiana se vincula con "Subversión del sujeto": anticipa la tesis del Otro barrado, que más tarde llevará a la conclusión de Jacques Alain Miller y Eric Laurent (2005) de que el Otro no existe.

Esto tiene relevancia por dos motivos principales. En primer lugar, permite situar de una manera particular la publicación de los *Escritos*. Aunque Lacan tuvo una serie de anclajes intelectuales muy fuertes en su época —los cursos de Kojève sobre Hegel, la psiquiatría francesa y los surrealistas— el diálogo que propuse en este ensayo permite pensar los *Escritos* en relación con las literaturas centradas en la alienación de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, es importante retomar

la temática de la escritura que aparece en todas ellas. El salvaje de Huxley cita a Shakespeare, Lemmy Caution vence a la máquina citando a Borges, Winston Smith escribe un diario, el bibliotecario de Borges y el narrador de Kafka conjeturan sobre el orden de la muralla y la biblioteca. En todos los casos, la escritura funciona como un elemento que rompe la fusión con el poder o el saber. Son trazos opacos, abiertos, marcados por la lógica del significante. Podemos decir que esto mismo buscaba Lacan tanto en la práctica como en los *Escritos*.

En la práctica, Lacan puso toda su atención en las formaciones del inconsciente —lapsus, chiste, sueño, síntoma, palabra verdadera—, es decir, en palabras que exponen una fisura con el Otro. Y en los *Escritos*, porque funcionan, como la cita de Borges y el diario de Smith, como un libro opaco. En el seminario 11 Lacan lo dice abiertamente: el libro —los *Escritos*— "está hecho para que no se lea" (2005: 287). Con esto señala que los *Escritos* no guardan un significado que es necesario descubrir o descifrar. Los textos son deliberadamente opacos para marcar la apertura del significante y rechazar el cierre de la significación. El escrito, en el sentido fuerte que comienza a darle Lacan en los años '70, es una resistencia, algo interpretable pero inagotable, porque es algo que opera como síntoma. El libro está hecho para dialogar con él, poniendo parte de uno en lo que el texto dice. En contra de una psicología que busca una adaptación del paciente a la realidad, en contra de una sociedad de consumo que ya en los '50 se perfilaba alienante, Lacan reivindica el valor del resto que no se puede totalizar y el rol que juega la incompreensión como elemento clave para la subjetividad.

Si los *Escritos* van en contra de la sociedad de consumo, el poder absoluto, el saber total, la transparencia y la orden superyoica de la adaptación, Lacan queda cerca de las narrativas a las que me acabo de referir. Pero es necesario hacer una observación importante. Lacan nunca creyó en la libertad. No hay un afuera del juego de los espejos y los roles simbólicos en los que es atrapado el cuerpo del sujeto. Con la excepción del optimista Godard, los escritores tampoco creían en algo así. Una nube de pesimismo envuelve a esos autores que fueron testigos de dos guerras mundiales, de la emergencia del totalitarismo y del consumismo norteamericano. Esto se cifra en el suicidio del salvaje de Huxley. Ese hombre creyó en la libertad, en que si se lo proponía habría de conseguir una vida de esfuerzo y resignación por fuera de la sociedad. Pero, engañado, esto lo convirtió en un objeto de consumo: al final de la novela los ciudadanos del Estado Mundial van fascinados a ver las costumbres asombrosas de alguien que decide vivir sin confort. El punto de partida de Lacan no es otro. Solo que su obra está abocada a mostrar la posibilidad de que el sujeto recorra las marcas que quedaron escritas como fundamentos de su existencia.

La tipología permite resaltar una segunda cuestión en relación con Lacan. Con la excepción del "Seminario sobre *La carta robada*", los *Escritos* están ordenados cronológicamente. Aunque los ensayos tienen introducciones, comentarios y correcciones, el movimiento que sigue el libro es el de la construcción de un sistema de pensamiento. Los primeros textos, centrados en lo imaginario, reclaman ya la producción del registro de lo simbólico y el concepto del gran Otro. Cuando uno llega a "Subversión del sujeto" concluye con Lacan que necesariamente el Otro está barrado. El movimiento retrospectivo genera una articulación de todos los escritos a partir de este último elemento nodal. Lo mismo ocurre con el recorrido por las tipologías en relación con las narrativas que estuve trabajando. En rigor, los que descubren el soporte principal de la imaginación distópica son esos escritores que no escriben distopías: Kafka y Borges. El poder como tal, personificado en una persona o en un libro, situado en un edificio o en una ciudad, no existe. ¿No es eso lo que está en la base de las otras narraciones? En Orwell, el Partido está representado por O'Brien y tiene como semblante al Big Brother: el primero es insuficiente, el segundo es un mero reflejo. Lo mismo sucede en *Brave New World*: Mond maneja los hilos, pero el Estado es Mundial. En ambos casos, el poder es algo que en algún momento se puso en marcha y no se detuvo jamás. Los funcionarios levantan semblantes para que continúe su marcha, pero no tiene una fuente desde donde emana; en sentido inverso, la pesadilla de enfrentarse a un poder sin rostro o un saber sin lógica, como en Kafka y Borges, lleva a los narradores a levantar fantasías. Por este motivo, la tipología puede comprenderse, como en Lacan, como una topología de la reflexión: son tres pasos para analizar el poder en la literatura.

Combinadas de esta manera, las tres líneas que acabo de proponer permiten un acercamiento a la actualidad. Como en *Brave New World*, nos encontramos en un mundo hedonista marcado por la orden superyoica del goce; como en *Nineteen Eighty-Four*, la manipulación del lenguaje y de los archivos ha vuelto problemática la cuestión de la verdad. A su vez, se multiplicaron infinitamente las telepantallas en forma de teléfonos celulares y el poder ha invadido la vida privada por medio de la politización de hasta el más mínimo gesto que se realice en el interior de una casa. Sin embargo, como el bibliotecario de Borges y el narrador de Kafka, el poder no se encuentra por ningún lado. Si seguimos la propuesta que Nick Land hace en "Colapso", el capitalismo no es un sistema dirigido por seres humanos, sino un proceso autoacelerado de circuitos técnicos y económicos que ya opera como una dinámica sin centro de decisión, en la que la agencia humana aparece subordinada a su propia reproducción.

Posiblemente sea muy pronto para evaluar ese mundo al que vamos y en el que en parte ya estamos. No sabemos si será un sueño o una pesadilla; lo más probable es que sea una mezcla de ambos. En cualquier caso, los textos analizados

en este trabajo muestran que la literatura está en condiciones de producir un extrañamiento crítico que permite pensar la actualidad al desplazar el presente hacia un futuro posible o hacia un espacio que deforma la actualidad. En ese desplazamiento reside la *ostranenie* de la que habla Víktor Shklovski: lo familiar deja de percibirse como natural y se vuelve nuevamente visible, volviendo pensable aquello que la percepción automatizada había naturalizado. En un campo cercano se sitúa la obra de Lacan. Su lectura de las formaciones del inconsciente constituye también una práctica de extrañamiento: al hacer visibles las fisuras del lenguaje y la inconsistencia del gran Otro, suspende la evidencia de la realidad y la vuelve interpretable. En este sentido, la literatura y el psicoanálisis comparten una misma vocación crítica: allí donde la ideología naturaliza el orden existente, ambos restituyen su carácter contingente al producir una distancia respecto de aquello que se presenta como natural o inevitable.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis (1987). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1975). “La esfera de Pascal” en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1975. 13-18.
- Borges, Jorge Luis (1975). “Nueva refutación del tiempo”. En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé. 219-242.
- Booker, Keith M (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood Press.
- Claeys, Gregory (2017). *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, Sigmund (1981). *El malestar en la cultura. Obras completas, III*. Madrid: Biblioteca Nueva. 3017-3067.
- Godard, Jean-Luc (1965). *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. París: Athos Films, Chaumiane y Filmstudio.
- Huxley, Aldous (1965). *Brave New World and Brave New World Revisited*. New York: Harper Colophon Books.
- Huxley, Aldous (1952). *Un mundo feliz*. Traducción de Luys Santa Marina. Montevideo: Editorial José Janés Americana.
- Kafka, Franz (2013). *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Lacan, Jacques (1999). *Escritos*. 2 tomos. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (2005). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2001). *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.

Land, Nick (2016). “Colapso”. En Avanesian, Armen (comp.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra. 43-58.

Miller, Jacques-Alain y Laurent, Éric (2005). *El otro que no existe y sus comités de ética*. Texto establecido por Graciela Brodsky. Traducción de Nora González. Buenos Aires: Paidós.

Orwell, George (2014). *1984*. Traducción de M. Temprano García. Prólogo de Umberto Eco y epílogo de Thomas Pynchon. Barcelona: Lumen.

Orwell, George (2024). *1984*. 75th Anniversary Edition. Boston: Mariner Books.

Sisk, David W. (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport: Greenwood Press.

Steiner, George (2012). *George Steiner en The New Yorker*. Madrid: Siruela.

Žižek, Slavoj (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.