



Portada de la novela 1984, según ilustración de Gourmelin

## Orwell o la desesperanza

Por Luis Núñez Ladeveze

Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid

**S**OBRE 1984 y George Orwell se ha escrito lo suficiente como para eludir síntesis o semblanzas de una y de otro. Quizá el lector lo agradezca. Como este artículo se publica en una revista de historia, he elegido un aspecto de esta famosa novela relacionado con lo histórico, y desconocido, por otra parte, por la bibliografía no especializada.

Para un planteamiento guiado por estas intenciones, la cuestión que puede tener interés es el origen del género explotado por Orwell.

Digo *explotado* con cierta intencionalidad. Pues a los lectores de la novela no se les habrá ocultado que, como pieza literaria no es precisamente un monumento, un ejemplo de capacidad fabuladora, ni un exponente estilístico excepcional, ni una creación espectacular por la densidad dramática de sus personajes.

No hay un aliento vital, dramático, narrativo o estilístico que expliquen el éxito de esta novela, más bien aburrida, no muy bien construida (por no decir a las claras que lo está burdamente), contradictoria en muchos aspectos y, desde un punto de vista crítico-literario, deficiente.

Con ello no quiero decir que su éxito sea desmerecido. Ni que la difusión, el eco o el interés que hoy despierte proceda únicamente de la

casualidad de las cifras, de que en 1984 interese una obra escrita hace un tercio de siglo y titulada precisamente 1984.

Lo que quiero decir es que las razones de esa difusión no son estrictamente literarias. Esto no significa que sean *extraliterarias*, porque nada de lo humano es ajeno a la literatura. Tampoco significa que no haya motivos objetivables que merezcan un reconocimiento intelectual. Los hay, efectivamente. Y este texto se dirige a explicar algunas de estas razones.

### Utopía

El origen del éxito radica con seguridad en la peculiaridad del género utilizado por Orwell. Se trata de una utopía.

Como género literario, la autopía no tiene prece-

dente, sino un origen cabal y definitivo. Nace, perfectamente realizada, en la plenitud de su significación, con la *Utopía*, de Tomás Moro.

Es un género extraño que discurre inciertamente entre las lindes de la ficción representativa, lo que le aproxima al género narrativo más estricto, la novela, que en esa misma época comienza a desarrollar toda su capacidad constructiva, creativa y representativa, y cuyos exponentes más originales serán, en breve, los cinco libros de Rabelais sobre Gargantúa y Pantagruel, y los dos libros de Cervantes sobre el Quijote; pero que transita también sinuosamente por las fronteras del ensayo político, que también en esa época se encuentra en período de renovación, y cuyos ejemplos más cercanos son *La educación del Príncipe cristiano*, de Erasmo, y *El Príncipe*, de Maquiavelo.

La utopía representativa aparece, pues, como género hecho y maduro desde el momento de su génesis. Se trata, además, de un género híbrido, que oscila entre el ensayo de ideas y el relato de ficción. Tal vez mejor que *oscilar* cabría decir *fundir*: la utopía de Moro une ambas cosas; reúne en eficaz simbiosis ambos componentes.

Con esto no trato de afirmar que *lo utópico* nazca con Moro. Una cosa es el contenido utópico del pensamiento, cuyo origen normalmente se vincula a la *República* o a las *Leyes* de Platón; y otra es el origen del relato utópico, del que tal vez quepa señalar como precedente entre los griegos el breve fragmento del escritor helenista Yámbulo sobre *La isla del sol* o el relato también fragmentado de Eumero sobre la isla Panchaea.

Ninguno de estos relatos han influido en el desarrollo de la ficción utópica al modo como la obra de Platón en el desarrollo del pensamiento utópico. La utopía nace con Moro sin evolución previa y no como la poesía moderna o el teatro, a partir de precedentes y mediante una evolución que los especialistas procuran determinar.

En este sentido, en el sentido literal en que cabe decir que Moro introduce un nuevo género literario, 1984 es un relato utópico. Su difusión, éxito, interés, su, en suma, indudable atractivo, proceden de ahí, de que como género utópico Orwell ha urdido una pieza maestra, aunque de acuerdo con otras claves procedentes de otros géneros sea una novela deficiente. Pero esta aserción puede generalizarse sin restricciones a toda utopía.

Lo que trato de exponer en este artículo es que el relato de Orwell es del mismo tipo y no de tipo distinto, aunque de signo contrario al de la utopía clásica.

Normalmente se suelen distinguir dos clases de utopías. En efecto, si nos atenemos a la literalidad etimológica del título que Moro dio a su fábula, *Utopía* significa *lugar que no hay* o tal vez *no hay tal lugar* o *ningún lugar*. Pero Moro añade, a partir de la descripción de las institu-

ciones del pueblo utópico, un matiz que no se deduce del título: identifica ese lugar que no existe con un lugar feliz.

Esta identificación ha suscitado la imagen del contenido utópico como la propia de un lugar ideal, sublime y perfecto, aunque no sea eso lo que contenga el título. Por eso es posible diferenciar dos clases de utopías, las que describen lugares felices, como las utopías clásicas e incluso las románticas, y se puede decir generalizando que hasta el siglo XX toda utopía responde a esta tradición; y las utopías que describen malas sociedades, lugares pervertidos, estados totalitarios o degradados.

A las primeras cabría llamar *eutopías*, del prefijo *eu* que puede identificarse con *bueno*; a las segundas podría llamarseles *dustopías* o *distopías*, del prefijo *dus*, que cabe identificar con el contenido semántico de *mal*. Las primeras describen sociedades, Estados o lugares *felices*, *perfectos*, *ideales*; las segundas describen sociedades, Estados o lugares *degradados*, *totalitarios*, *despóticos*.

El contexto de la gran revolución astronómica copernicana y la gran revolución geográfica de los descubrimientos, suscita en el Renacimiento un importante elenco de testimonios utópicos, principalmente en Italia. Importante si se tiene en cuenta la estrecha delimitación del género, que ni tiene el alcance del tratado político ni la



Tommaso Campanella, autor de *La Ciudad del Sol*, siglo XVII



Ilustraciones para *la Utopía*, de Moro, de una edición de 1518. En el centro, el autor según retrato de Rubens (Museo del Prado, Madrid)



profusa variabilidad de la construcción novelesca.

Se pueden citar muchos, como la *Wolfaria* de Johan Eberling (1521), el relato del villano del Danubio incluido en el *Relox de príncipes* de Guevara (1529); *La città felice* de Francesco Patrizi da Cherso (1551); *Il mondo savio e pazzo* de Anton Francesco Doni (1552); la *Concordia mundi* de Guillaume Postel (1548), y varios más. Ninguno tal vez de la categoría del original. Habrá que esperar al siglo XVII para conocer una utopía política de la envergadura de la de Moro: *La Ciudad del Sol*, del estiloso Tommaso Campanella.

Todas coinciden en su contenido eutópico, en describir un mundo imaginario ideal y perfecto, tan bello como angélico, tan dulce como irrealizable. La influencia del género servirá de fundamento al llamado *socialismo utópico* y de precedente al titulado *socialismo científico*.

Todavía en el siglo XIX el género no sólo no está agotado, sino que reaparece con especial vigor en la obra de muchos socialistas utópicos y de algunos escritores imaginativos. El ejemplo más importante puede ser la estólida *Icaria* de Cabet, socialista utópico contemporáneo del joven Marx, que concibió, además de ese relato farragoso y plúmbeo, la idea de llevarlo a la práctica, primero en su país y después, decepcionado por la escasa receptividad que sus



ideas merecieron en la Francia oficial, en Estados Unidos.

En un conocido llamamiento a sus seguidores les invitó a que cruzaran el Atlántico para fundar en 1847, un año antes del Manifiesto Comunista, una colonia icariana. Marx, que sentía más respeto por el ímpetu y el espíritu de Cabet que por sus proyectos e ideas, publicó un interesante aunque poco conocido artículo en el que criticó tanto el llamamiento como su proyecto de emigración, al que auguró un estrepitoso fracaso.

Lo cierto es que no se explica la audiencia que pudo tener en la década de los cuarenta este francés iluso, influido directamente por Tomás Moro, según confesión propia, rezumante de inspiraciones comunistas, absolutamente convencido de la bondad natural de la comunidad de bienes, utópico en el sentido que habitualmente se da a la expresión, y, en definitiva, frustrado en sus proyectos como todos los utópicos.

Como era casi obligado entre los utopistas de la época, fundó una comunidad en San Luis, después de haber discutido su planteamiento con otro utopista famoso, menos imaginativo y más práctico, Robert Owen, el creador de New Lamark que tantos elogios mereciera de Engels en su libro *El tránsito del socialismo de la utopía a la Ciencia*.

Pero no son los fracasos políticos, sino las ensoñaciones literarias las que aquí nos interesan. El caso es que durante el siglo XIX siguen apareciendo todavía utopías eutópicas, Gobiernos felices, paraísos comunistas y jardines terrenales. No hay ejemplos todavía aunque haya precedentes de obras distópicas en el sentido que hoy resulta frecuente reconocer y cuyo ejemplo más actual y explosivo es, sin duda alguna, el 1984 de Orwell.

## Rabelais

Ya con anterioridad se habían manifestado reacciones frente a las tendencias, a veces traumáticas, generadas por el progreso y por el pensamiento iluminista.

Algunas de estas reacciones se concretan en testimonios literarios de fisonomía utópica. Su ejemplo más característico es la obra de Jonathan Swift y más concretamente el pasaje de la isla de Laputa, es decir, el tercero de los cuatro viajes.

Suele reconocerse que el origen, todavía incipiente e incierto, de la versión distópica del género utópico se da en esta obra. Lo cierto es que Swift es un reformista conservador, incapaz de adaptarse a las nuevas maneras de la civilización racional y preindustrial. Su protagonista Gulliver es un héroe vencido en su propio entorno; en sus viajes fantásticos y risueños no acaba de encontrar el mundo perdido de la tradición y del pasado, la Inglaterra ancestral, tradicional y caballeresca.

En la isla de Laputa, a veces traducida, en las versiones infantiles de Gulliver, por Lupata (nombre intencionado, como probablemente lo es su paralelismo fonológico con Liliput), un conjunto de sabios es gobernado por un rey filósofo, que recuerda en alguna medida al rey filósofo de Platón y, acaso más claramente, al Metafísico Hoh de *La Ciudad del Sol*, de Campanella.

Los sabios de Laputa, como los triunviros y magistrados de Campanella, son clarividentes, viven holgazanamente en su isla volante y dedican su tiempo a la atención de las necesidades de los mortales. Parece ser que Swift leyó las obras, también utopistas y fantásticas, de Cyrano de Bergerac y de Rabelais, así como la Utopía de Moro.

Rabelais incluyó en el primer libro un célebre pasaje utópico, el de la Abadía de Thélème, que Gargantúa construyó para un monje que le había ayudado en sus luchas contra las huestes del rey Picrocolo.

Este episodio es realmente pintoresco. Se trata de una burla de la utopía de Moro en la que el monje concibe un mundo feliz y paradisíaco mediante la inversión de las normas que Moro había dictaminado para su utopía.

A pesar de la admiración que Rabelais parece sentir por Moro, el episodio de Thélème invita a pensar que, en el panorama general de la sátira de su época, de sus tradiciones y costumbres, de sus hábitos culturales e intelectuales, que es el Gargantúa, este episodio concreto merece interpretarse como una parodia concreta de la utopía de Moro.

Con la posibilidad de que a través de Thélème pudiera idear Swift un universo distópico como el de Laputa. En efecto, si a través de las reglas contrarias se puede llegar a los mismos efectos, a través de las mismas reglas también puede llegarse a efectos contrarios.

Thélème es lo contrario de utopía, porque sus reglas son antitéticas, pero describe un mundo feliz. Ciertamente es una sociedad imposible, pero en eso consiste la burla de Rabelais, en hacer ver algo que, si hay que ser sincero, también Moro sabía, que Utopía es un lugar imposible, por eso no hay tal lugar.

Pero después de Moro, la utopía deja de ser un juego del ingenio, un instrumento para la crítica de las licencias de la época, y pasa a ser, como ocurre con Campanella, un proyecto serio, grave y filosófico.

Rabelais parodia el juego de Moro, pero Swift retuerce la gravedad de Campanella. Por eso, Laputa es lo contrario, más que de Utopía, de la Ciudad del Sol, aunque ignoro si Swift leyó a Campanella. Atrévome a suponer que no.

*El origen de la distopía está aquí, en la misma utopía. Si las mismas reglas pueden dar lugar a consecuencias opuestas, de consecuencias opuestas se puede llegar también a las mismas reglas. En realidad eso es 1984 y toda distopía: el mismo lugar que utopía sólo que visto a través del negativo de la imagen. Su posibilidad está*

contenida en el origen del género. Si la utopía nace de la ilusión de construir un mundo feliz, la distopía nace de la desilusión que engendra el fracaso de los intentos de construir ese mundo.

### *London y Orwell*

Todavía en el siglo XIX no se puede atisbar de qué modo puede concretarse la desilusión distópica. Hay textos de matiz distópico, pero todavía confusos. El más significativo es el *Erewhon*, de Samuel Butler (1872). Se trata de una inversión de *no where*, la traducción en lengua inglesa del significado etimológico de *utopía*, es decir, *no hay lugar*. También *Erewhon* es una crítica del presente y de la utopía.

La primera manifestación concreta de la distopía, perfeccionada, y no meramente incoada como las anteriores, es, en lo que a mi conocimiento alcanza, *El talón de hierro*, de Jack London (1907), obra interesante y peculiar porque contiene simultáneamente una utopía y una distopía.

Se trata de un manuscrito de Avis Everhead (la mujer de Ernesto Everhead, un líder obrero norteamericano, que une a sus facultades de organizador un espíritu intelectual singularmente dotado), que es comentado por un especialista en literatura social del siglo XXVII. Así que la novela se compone de dos elementos: el manuscrito, en el que la mujer de Ernesto Everhead, Avis, cuenta la vida de su esposo, y los comentarios a pie de página, notas ficticias que precisan los datos a partir de la documentación que posee el comentarista, y que sitúan histórica y cronológicamente los eventos del manuscrito.

La distopía está contenida en el manuscrito. La utopía, en las notas de pie de página. A través de ellas sabemos que a la biografía de Ernesto Everhead sigue un período de tres siglos, durante los cuales dominó *El talón de hierro*. Así que la historia que describe el manuscrito es la del comienzo de este régimen despótico, totalitario y terrorífico, en el que Ernesto Everhead trata de organizar la resistencia proletaria y la revolución socialista en Estados Unidos.

Las imágenes que contiene el manuscrito, el ambiente social, y los acontecimientos que encadenan, proceden de dos fuentes principales: de acontecimientos históricos y biográficos que Jack London presenció o vivió, como el de los ambientes de las familias obreras americanas; y, sobre todo, de la lectura, seguramente precipitada, de los autores comunistas, principalmente de Marx.

London piensa, o mejor dicho narra, cómo el capitalismo norteamericano va progresando, según la tesis marxista, a expensas de una depauperización progresiva del asalariado. Esto produce la revolución. Pero el capitalismo consigue imponerse a través de una férrea dictadura.

En muchos aspectos, si se tiene en cuenta

que la novela está publicada en 1907 y escrita en los dos años anteriores, se trata de una profecía del totalitarismo nazi. Hiperbólicamente re-trata los excesos del capitalismo competitivo norteamericano, estableciendo de este modo una continuidad entre el ambiente narrado en el manuscrito y la sociedad real de su tiempo.

Es exactamente el mismo mecanismo que el de *1984*, aunque los mundos censurados, criticados o impugnados sean, curiosamente, los contrarios. *El talón de hierro* impugna el capitalismo; *1984*, el comunismo soviético. Pero desde el punto de vista de los engranajes literarios ambas novelas funcionan del mismo modo, ambas critican una sociedad exagerando a través de la lente crítica sus tendencias latentes; y ambas además remiten a un futuro inmediato, de carácter ucrónico, el contenido narrativo de la novela, creando de este modo junto a la distopía una ucronía.

En efecto: *1984* sitúa la acción en dicho año. Pero, a través de los recuerdos del protagonista, de los comentarios adicionales y, sobre todo, del tratado ucrónico incorporado como elemento principal de la novela: la *Teoría y práctica del colectivismo oligárquico* de Emmanuel Goldstein, conocemos los datos históricos que unen 1948, año en que se escribe el relato, con 1984, año en que discurre la intriga.

Del mismo modo, en *El talón de hierro*, la acción va de 1905 a 1932, en que se impone





Jonathan Swift (arriba, por Charles Jerwas, Galería Nacional de Retratos, Londres). Robert Owen, por Sam Bough (abajo, izquierda, Galería Nacional de Retratos). Gulliver prisionero de Liliput (abajo, derecha, grabado del siglo XIX)

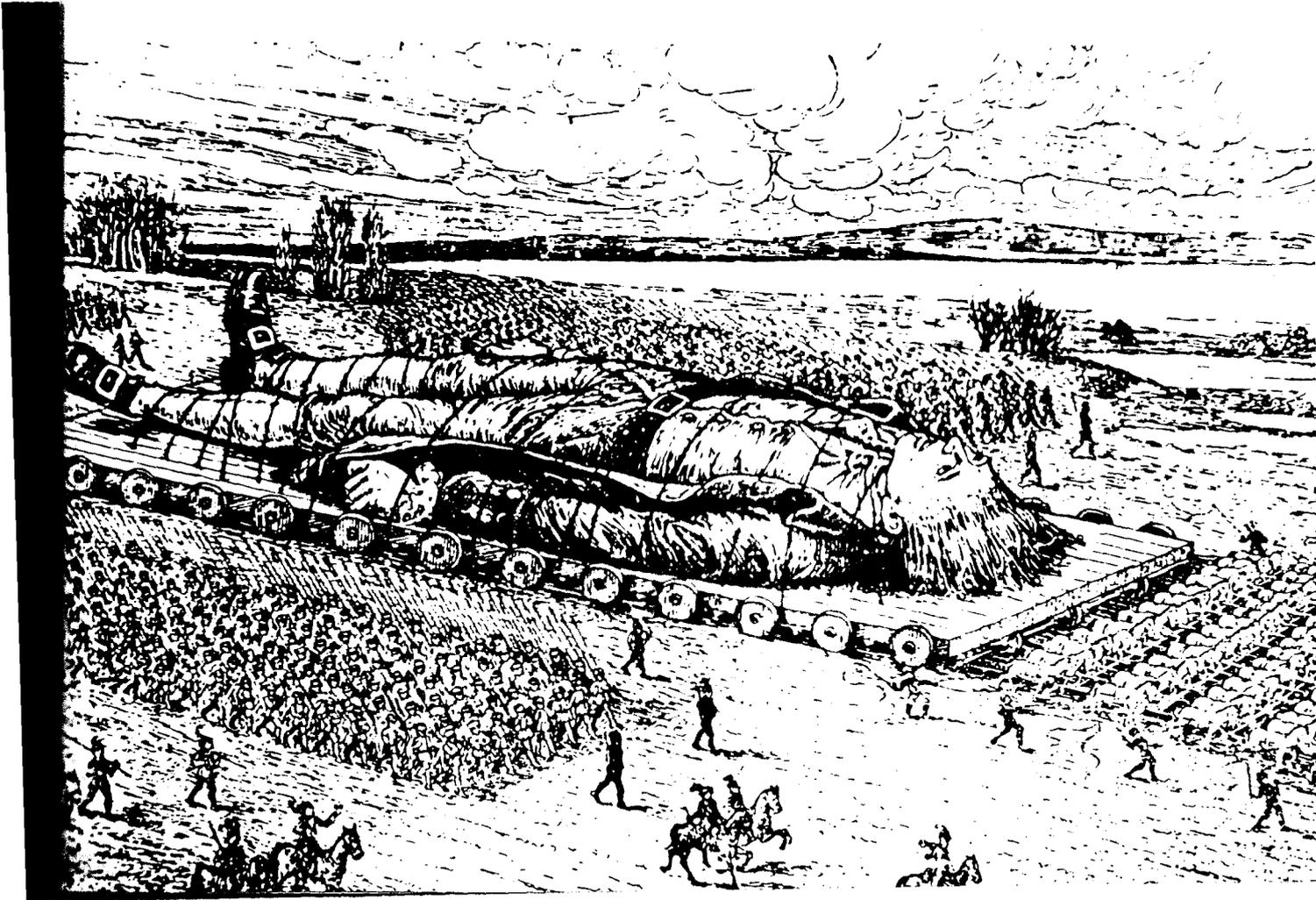
definitivamente *El talón de hierro*. Así que ambos escritores, London y Orwell, describen la historia inmediatamente futura al momento en que escriben su novela.

No profetizan. En realidad, ambos avisan, advierten en su sociedad, a partir de sus personales modos de interpretar los hechos, del peligro que puede ocurrir, de la posibilidad latente contenida en el acontecer.

Ambos aciertan. London, predice el nazismo, aunque su reino no duró tres siglos, sino tres décadas. Orwell prevé el estalinismo: su reino dura ya bastante más de tres décadas, y sus promotores e inspiradores le vaticinaron una duración muy superior a la de tres siglos.

Pero las similitudes entre ambas son claras. No se trata de semejanzas de contenido, sino estructurales. Lo más probable es que Orwell jamás leyera a London. No hay, pues, inspiración directa ni semejanza narrativa, sino una relación funcional. A mi modo de ver *El talón de hierro* es, desde una perspectiva literaria teórica, el precedente directo de *1984*.

Sin embargo, los autores suelen acudir a las similitudes del contenido y a las fuentes de inspiración de Orwell. Por eso, y teniendo en cuenta que Huxley influyó directamente en Orwell, y que aquél fue, además, lector de Zamiatin, se da por admitido que el origen de la distopía moderna (y, en suma, de la distopía como variante del género utópico) es *Nosotros*, del escritor ruso



Yevgueni Zamiatin, anarquista y marxista en sus convicciones ideológicas, amigo de Gorki, pronto disidente de la fisonomía que iba adquiriendo el régimen posrevolucionario de su patria.

Zamiatin fue confinado al silencio; se le prohibió escribir a pesar de su indudable calidad literaria. Expresionista, vanguardista, como pudo serlo Maiakowski, consiguió, por medio de una carta dirigida a Stalin a través de Gorki, salir de la Unión Soviética y emigrar a París, donde apareció, en francés, su novela. Hubo que esperar hasta la década de los cincuenta para que pudiera conocerse una versión rusa.

Desde el punto de vista del contenido narrativo, *Nosotros* es, ciertamente, muy semejante a *1984*. También lo es por su intencionalidad utópica y por la desazón interior que produce la disolución del objeto de la esperanza comunista. Ambas novelas tratan de denunciar el sesgo totalitario, despótico y represivo que iba progresivamente adquiriendo la experiencia revolucionaria del igualitarismo social.

En su origen, pues, está, en ambas creaciones, la motivación temática principal de la utopía histórica: el régimen de la comunidad de bienes. Pero mientras que en *El talón de hierro* el comunismo socialista significa aún la esperanza realizable en el futuro eutópico del siglo xxvii, en *Nosotros* es el presente del comunismo lo que sirve de referente de la significación utópica del relato.

Desde el punto de vista testimonial, también la posición de Zamiatin es similar a la de Orwell. London era un anarquista marxista de inspiración nietzscheana, el *filósofo loco del siglo xix*. Sus rasgos son, pues, originales, una mezcla de individualista literario y de comunista revolucionario, aunque en su novela se advierte sobre todo la presencia no siempre bien asimilada de las ideas de Marx. Es, en definitiva, y desde el principio, un adversario de la sociedad que trata de distopizar. (Creo que se puede *distopizar*, con un sentido similar a como se dice *ironizar*.)

Pero Zamiatin y Orwell siguen el trayecto contrario; más que adversarios del sistema que retratan son, al principio, correligionarios. Luego, tras el examen de los resultados de la experiencia que comparten, tras el examen de los hechos, es cuando se constituyen en desilusionados disidentes. En el contenido hay, además, muchas similitudes que no voy a enumerar.

Pero *Nosotros* no es una ucronía del presente inmediato. Su aspecto ucrónico, que sitúa la acción en el siglo xxx, está sólo esbozado. Sabemos que ha habido una guerra de doscientos años como paso previo al Estado único, uniformado, en el que el inconsciente colectivo de la sociedad orwelliana ha sido sustituido por un consciente colectivo, el *nosotros* uniforme, del Estado único.

Los rasgos ucrónicos la asemejan, en parte, a las novelas de ciencia-ficción, y, en parte también, a las distopías tecnológicas, aunque hay,

y explícitamente, una denuncia rotunda del comunismo soviético. Sin embargo, un sutil temblor del espíritu provocado por la desenvoltura tecnológica permite acercar esta novela a ese tipo de distopías, cuyo origen podría encontrarse en *Erewhon*, cuya manifestación expresa más antigua podría reconocerse en la obra de Forster, *The machine stops* (1912), caracterizadas por la prevención hacia un mundo robotizado y mecánico. No es, pues, sola o estrictamente, una distopía política como la de Orwell.

Huxley leyó a Zamiatin. Su novela distópica *Un mundo feliz* también se la reconoce como un antecedente de la de Orwell, pero no cabe duda de que, tanto por estructura como por contenido, está muy lejos de *1984*. Su distopía procede del desencanto mismo del progreso y afecta tanto al mundo capitalista como al socialista, pues el *feliz* es una síntesis de ambos sistemas a partir de su elemento común: la tecnoestructura industrial.

En ese sentido, trata de trascender el aspecto político para situar su crítica en una dimensión más profunda. *1984* manifiesta un pesimismo político, pues denuncia la corrupción de una fórmula cuyos promotores habían expuesto como culminación histórica de los anhelos de emancipación social no sólo de las clases oprimidas por el mercantilismo industrial, sino también, y a través de éstas, del conjunto de los ciudadanos. *Un mundo feliz* traslada esa decepción de

# Gargantua





Aldoux Leonard Huxley

la organización política de la sociedad al impulso mismo que la origina.

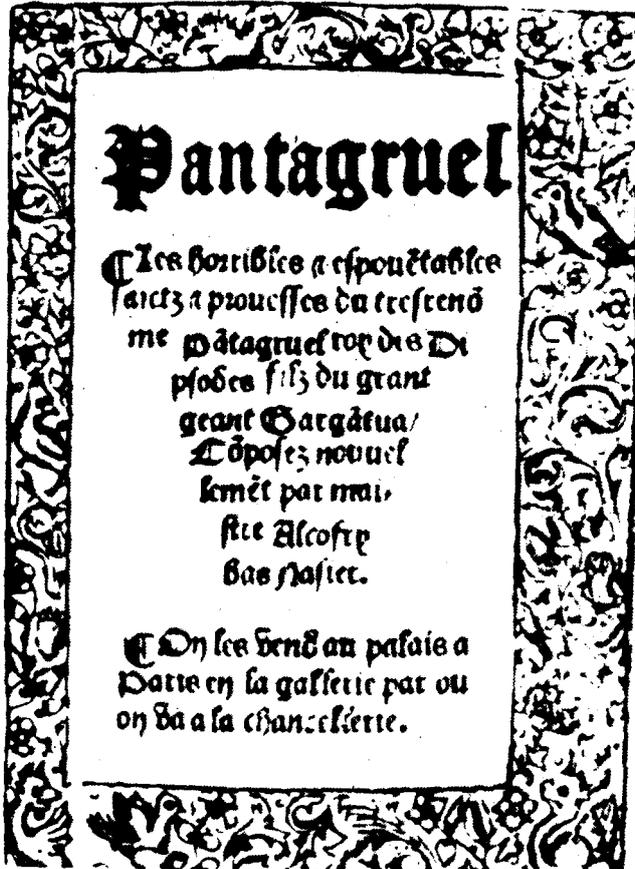
La sociedad superindustrializada del futuro será una sociedad del ocio, de la abundancia y del placer, algo muy distinto del mundo ingente de 1984. Huxley escribió a Orwell una carta sobre este asunto en la que le expuso sus reparos sobre los modos anticuados de condicionamiento social descritos por Orwell. El mundo feliz pertenece al futuro de la técnica: organizará el placer, la abundancia y el ocio mediante una estamentización controlada desde su origen por procedimientos mecánico-biológicos.

Esta determinación será mucho más poderosa que el condicionamiento socioeconómico que determinaba las clases sociales en las sociedades anteriores. Por tanto, la clasificación del mundo feliz es biogenética y no meramente social. Resulta así insuperable, de modo que no cabe esperar transferencias ni movilidad entre los estratos así determinados.

En cada estrato el individuo cumple su función, en una aceptación inconsciente, que no es resignación consciente, de su papel en el esquema. Los individuos resultan de este modo felices, inevitable y necesariamente felices. Pero el ocio, el bienestar y el placer, que en cada estrato se vive de un modo distinto, resulta vacío, inerte, inactivo.

Pero esta idea de un mundo necesariamente feliz sí es recogida por Orwell para su presenta- ▶

George Orwell (abajo, centro), entre dos ilustraciones de Gargantúa, edición de 1537 (izquierda) y Pantagruel (derecha, portada de 1533)



ción de 1984. Está ya expresa en el *Nosotros*, de Zamiatin. Se trata de la misma felicidad obligada del Estado único, y es el producto directo de la uniformidad social, del igualitarismo político. Sólo el inadaptado es infeliz. Por eso, Zamiatin supone que eliminando los focos biológicos de inadaptación social no habrá razón para no aceptar de una manera voluntaria el control del sistema.

Este foco es la fantasía, la capacidad creadora, la imaginación. Si se tiene en cuenta que es un novelista, un creador, quien expone esta idea, se comprende hasta qué punto está hablando de sí mismo y de un sistema que le impuso el silencio, que le impidió hacer uso de su capacidad más personal y genuina. El héroe de Zamiatin acepta la prueba y con ello quedan extirpadas sus zozobras, su inseguridad y su inadaptación.

Algo similar ocurre con el *mundo* de Huxley. También allí prevalece la uniformidad, aunque sea estratificada. Se es obligatoriamente feliz, porque el sistema impone la felicidad. Una felicidad sumisa, apática, impotente y artificial.

Este clima distópico es, como en el caso de Zamiatin y, muy probablemente, inspirado por su lectura, un negativo del clima de felicidad expuesto como objetivo de la utopía clásica. Tanto en una como en otra la obediencia a la norma, a la regla de juego, al sistema, engendra la felicidad.

Tal vez haya una diferencia: los utopistas pen-

saron que de este modo, y a través del método de la comunidad de bienes, el individuo llegaba a ser más individuo, más activo, más creativo, más sí mismo. A base de sacrificar su egoísmo y de anegararlo en lo común, liberaba el ego y reafirmaba su yo.

Los distopistas exponen un mensaje contrario: esa planificación comunitaria exige la aniquilación del yo, de la individualidad, la absoluta obediencia del sujeto personal al nosotros colectivo, la servidumbre de la conciencia al mecanismo social, como en Huxley; al Estado uniforme, como en Zamiatin; al poder del Partido como en Orwell. Si hay algún mundo donde la obligación de ser feliz tenga un sentido y un carácter político es 1984. Si hay algún lugar donde ser feliz sea algo tenebroso y siniestro es ahí.

Y es así como la utopía originaria desemboca en la distopía orwelliana. Puede decirse que, a través de su propia desenvoltura, del desarrollo distorsionado por la propia experiencia histórica acumulada durante el tránsito utópico, la utopía se transfigura en distopía, se hace más igual a sí misma, manifiesta los contenidos que inocentemente había disfrazado como mensajes de esperanza.

Todavía el sendero distópico da lugar a nuevas criaturas. No es Orwell ni mucho menos el final del trayecto ni la culminación de la fórmula. Es, sin embargo, un hito de una variante distópica muy definida: la distopía política.

(Empiece bien la semana)

Baje los gastos de limpieza  
...limpiamente.

Si toma hoy una buena decisión, la próxima semana sus gastos de limpieza pueden estar ya reduciéndose. En muchos centros de trabajo nadie se ha molestado en controlar lo caro que les cuesta la limpieza... y lo peor es que a menudo ésta es insuficiente.

Una máquina NILFISK adecuada para su lugar de trabajo es la solución más económica. Si esto le parece que son sólo palabras, pida una inmediata demostración y un estudio de costes específico para su empresa.

Miles de empresarios en todo el mundo ya han hecho sus números y allí está NILFISK limpiando al más bajo coste.

NILFISK le ofrece ventajosos CONTRATOS DE MANTENIMIENTO que le garantizan un uso permanente de sus máquinas.

EL SERVICIO TÉCNICO DE NILFISK llega a cualquier punto de España en menos de 72 horas para solucionar cualquier incidencia o realizarle una completa demostración.



(93) 759 33 00  
CENTRAL DE INFORMACIÓN

Deseo recibir  Amplia información.  Demostraciones gratuitas.

Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_

Empresa \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ D.P. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_ Tel. \_\_\_\_\_

**NILFISK**  
Máquinas que limpian

Nordeste: Apartado 3, Mataró • Norte: Trivoli 21, 48007 Bilbao • Centro y Sur: Pº Castellana 205, 28046 Madrid • Levante: Blasco Ibáñez 86, 46021 Valencia