

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

CONVOCATORIA: JULIO 2017



Cultura popular e ideología: una réplica a T.

W. Adorno

ALUMNO: Óscar Darío Hernández Gómez

**TRABAJO TUTORIZADO POR: María Isabel
González Gil**

Índice de contenidos

Abstract.....	2
1. Introducción.....	3
1.1 Objetivos e hipótesis.....	4
1.2 Metodología.....	5
1.3 Estructuración del trabajo.....	6
2. Estado de la cuestión y definición de conceptos.....	8
2.1 Cultura de masas frente a cultura popular.....	8
2.2 Fantasía y ciencia ficción dentro de la cultura popular ...	12
2.3 Reacciones a la cultura de masas: Escuela de Frankfurt y Umberto Eco.....	17
2.4 Ideología y cultura.....	20
3. Marco teórico. Estudio de la ideología.....	27
3.1 Estudio de la ideología desde escuelas neomarxistas....	27
3.2 Semiótica y empleo del ideologema.....	31
4. <i>La mano izquierda de la oscuridad</i>	36
4.1 Teoría de género dentro de la ciencia ficción.....	36
4.2 Empleo del ideologema del extraterrestre.....	40
5. <i>American Gods</i>	46
5.1 Lo ideológico y lo fantástico.....	46
5.2 El ideologema de dios.....	51
6. Conclusiones sobre el estudio de la cultura popular.....	58
7. Anexos.....	64
8. Bibliografía.....	66

Abstract

La carga ideológica presente en la literatura perteneciente a la cultura popular es un asunto de gran relevancia hoy en día. Prueba de ello es la polémica surgida en torno a los galardones de los Premios Hugo de 2015 en torno a esta cuestión, donde se acusó a este certamen de elegir a sus ganadores por motivos ideológicos y no estéticos. Esta problemática, que sigue teniendo repercusión en la actualidad, entra en conflicto con cierta parte de la teoría estética de T. W. Adorno, que es muy crítica con la cultura de masas y que sirve de base para los prejuicios sobre la cultura popular por parte de diversos académicos, problemática sobre la que reflexionaron Umberto Eco y otros teóricos.

El objetivo de este Trabajo de Fin de Máster es establecer una réplica a la parte de la teoría de Adorno sobre la cultura de masas y cómo esta teoría ha afectado a las consideraciones sobre la cultura popular. Al mismo tiempo, se tratará de presentar las posibilidades que ofrece un estudio de la ideología en las obras literarias de la cultura popular y también se demostrará cómo en ciertos géneros, como el de la literatura fantástica y la ciencia ficción, la presencia de lo ideológico afecta a la forma, creando subgéneros propios.

Palabras clave: *Adorno, polisistemas, cultura popular, cultura de masas, semiótica, ideograma, literatura prospectiva, fantástico introspectivo.*

The ideological charge present in the literature pertaining to popular culture is a matter of great relevance today. Proof of this is the controversy that arose around the awards of the Hugo Awards from 2015 on this issue, where were this contest was blamed to select their winners not aesthetic and ideological reasons. This problem, that it still has impact today, comes into conflict with certain part of the aesthetic theory of T. W. Adorno, which is very critical with mass culture and that is the basis for prejudice on popular culture by some academics, problems on which reflected Umberto Eco and other theorists. The aim of this Master thesis is to establish a replica to the theory of T.W. Adorno about a mass culture and how this theory has affected popular culture considerations to the popular culture. At the same time, it will be present the possibilities offered a study of ideology in literary works of popular culture, and will also show how in certain genres, like science fiction and fantasy literature, the presence of ideological affects the form, creating their own subgenres.

Keywords: *Adorno, Polysystems, popular culture, mass culture, semiotic, ideogeme, prospective literature, introspective fantastic*

1. Introducción

En el año 2015, una polémica de carácter ideológico sacudió los cimientos de uno de los premios de más prestigio del ámbito de la «literatura de género», lo que dentro de la cultura popular hace referencia a los géneros de fantasía, ciencia ficción y terror entre otros (Robles 2016: 31)¹. El premio al que se hace referencia es el Premio Hugo y la polémica en cuestión trataba de una iniciativa llevada a cabo por un sector de ideología conservadora que se autodenominaba *Sad Puppies* y que defendía que los Premios Hugo eran entregados por motivos ideológicos y no de calidad literaria. Los *Sad Puppies* realizaron una campaña a favor de escritores que compartían su misma ideología y este hecho fue recogido por diarios como *The Guardian* (Walter 2015) y provocó que muchos autores conocidos dentro de este mundo que se ha denominado como «literatura de género» dieran su punto de vista sobre el tema (Cain 2016).

Esta polémica me parece interesante como punto de partida. En primer lugar, porque atañe a cierta literatura de corte popular y existen teorías estéticas desde el ámbito académico que abordan esta cuestión de la ideología dentro de la cultura de masas y la cultura popular.

En el artículo mencionado de *The Guardian* (Walter 2015), se infiere que esta problemática ha traspasado el ámbito académico y que se ha convertido en un debate de actualidad. Hay una postura que defiende que, debido al cambio de mentalidad que se ha producido en los últimos tiempos, la literatura de carácter popular tiende a reflejar más diversidad para ser más representativa con la sociedad plural que existe en Occidente. Esta premisa estructurada en torno a la idea de que la mentalidad de la sociedad cambia y que, en consecuencia, la literatura debe cambiar para reflejarla, no parte de un razonamiento científico, sino desde un punto de vista ideológico, sobre todo si se valoran positivamente las obras que cumplen esta premisa.

El problema de elaborar un trabajo académico solo desde esta perspectiva procedente de un debate de actualidad es que se puede caer muy fácilmente en el terreno de las divagaciones y las ocurrencias, sin que se perfile ningún objetivo para un estudio sobre esta cuestión. De esta manera, el cuerpo principal de la investigación se centrará en

¹ Ocasionalmente se utilizarán términos que no provienen del mundo académico como «literatura de género», para no cambiar los términos de las discusiones que no pertenecen a este ámbito. Sin embargo, cuando se profundice en estos debates desde un punto de vista teórico, no se empleará esta terminología no académica.

abordar la problemática presentada desde el ámbito académico y solo se relacionará con fenómenos ajenos a trabajos académicos cuando el análisis lo requiera.

1.1 Objetivos e hipótesis

En este proyecto de investigación, el objeto de estudio es la literatura perteneciente a lo que se denomina cultura popular.

Al abordar el estado de la cuestión sobre esta problemática, se evidencia que han existido teorías como la estética negativa de Theodor Adorno, explicada en su *Teoría estética* (1983), que se han opuesto a que la cultura de masas, en tanto que obras de entretenimiento, sea capaz de poseer un discurso ideológico más allá del dominante y que, por lo tanto, favorece la alienación de la sociedad por parte del sistema. Mi hipótesis se basa en que este aspecto de la teoría de Adorno es incorrecto. Es más, dentro de lo que se denomina cultura de masas y cultura popular hay géneros específicos que se clasifican a partir de la existencia de un discurso ideológico subversivo y defiendo como hipótesis que, dentro de la cultura popular, esa presencia de lo ideológico se ha convertido en uno de los principales rasgos que otorgan valor estético.

La hipótesis de mi trabajo se opone a un principio de un determinado punto la teoría estética de Adorno (1983), que niega la posibilidad de que dentro de la cultura de masas y la literatura de entretenimiento puede haber obras que cuestionen los principios que rigen la sociedad de su tiempo. La disconformidad con este punto de la estética de Adorno se encuadra dentro de otra serie de teorías que también han criticado esta cuestión. Algunas de forma explícita, como las ideas de Jausse sobre el placer estético (1986). Otras sin mencionarla directamente, pero estableciendo una discusión contra los principios de esta teoría de la estética negativa. Este es el caso de Umberto Eco, que englobó bajo la etiqueta de «apocalípticos» a todos aquellos cuyas ideas se asemejan a la teoría de Adorno (1968: 13).

En este trabajo se profundizará sobre estas y más teorías sobre la cultura de masas o cultura popular, pues para fundamentar la hipótesis se necesita de una amplia discusión bibliográfica, sobre la que se basará esta investigación. Las obras literarias que se analizarán se enfocan dentro de la defensa de la hipótesis presentada, y en el marco de la ya mencionada discusión bibliográfica. Este análisis se realizará dentro de una metodología y marco teórico concreto.

1.2 Metodología

Para el análisis de las obras escogidas, que sustentarán la discusión bibliográfica necesaria para la defensa de la hipótesis, se recurrirá a obras de autores neomarxistas como Terry Eagleton (2006) y Raymond Williams (1980), para estudiar la influencia de la ideología en la literatura. Por otra parte, se empleará el marco teórico de la semiótica a través de los trabajos de teóricos como Julia Kristeva (1981) o Iuri Lotman (1996). A través de estos estudios se pretende analizar la influencia del discurso ideológico dentro del signo a través del concepto de ideologema empleado por Kristeva (1981: 148-149), estudiando los ideogramas de dos novelas pertenecientes a la cultura popular, como *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 2000) y *American Gods* (Gaiman 2003). Con estos ideogramas se abordará el análisis de la discusión bibliográfica en torno a la estética negativa y la cultura de masas.

1.3 Estructuración del trabajo

Para la defensa de la hipótesis y desarrollar el estado de la cuestión y la discusión bibliográfica, la estructura del trabajo será la siguiente.

En primer lugar, se procederá a establecer el estado de cuestión sobre la cultura de masas en el capítulo inicial de la investigación.

En este apartado, se explicará la terminología empleada durante todo el análisis, estableciendo una diferenciación entre cultura y cultura de masas, explicando las consecuencias negativas que ocasiona una confusión de estos términos, sobre todo en la formulación de la estética negativa y en la crítica de Adorno a la Industria cultural (2004). También se expondrá dentro de este epígrafe todo lo relativo al estado de la cuestión, desarrollando las principales teorías estéticas sobre la cultura de masas y la cultura popular, prestando especial interés a las tesis de los autores que cuestionan las ideas adornianas respecto a la industria cultural, como Umberto Eco (1968) Hans Rober Jauss (1986) y Henry Jenkins (2008).

También será relevante en este capítulo dedicado al estado de la cuestión, una delimitación del concepto de ideología para abordarlo con precisión en el análisis de las obras elegidas, para justificar las tesis presentadas en la investigación. Al mismo tiempo

es conveniente explicar esta presencia de lo ideológico dentro de dos géneros con importante presencia dentro de la cultura popular, como son la fantasía y la ciencia ficción. Para ello también habrá que establecer una definición de estos dos géneros.

En el segundo capítulo de esta investigación, se expondrá la metodología empleada para analizar el objeto de estudio y las escuelas que han estudiado la presencia de la ideología en la literatura. De esta manera, como ya se ha explicado, se abordará la escuela marxista y neomarxista y sus estudios sobre la ideología, y la escuela semiótica, cuya metodología se empleará para el análisis de las obras escogidas, otorgando una gran importancia al concepto de ideologema, tal y como ha sido utilizado en los trabajos de Julia Kristeva (1981: 148-149)

Así pues, a partir de las teorías explicadas y la metodología escogida, se procederá al análisis de las dos novelas antes mencionadas.

Los motivos para considerar adecuado el análisis de *La mano izquierda de la oscuridad* son los siguientes:

a) Presenta un discurso ideológico subversivo relacionado con las teorías de la ideología de género en torno al ideologema del extraterrestre y esto se defenderá en el estudio de la obra.

b) Como obra perteneciente al género de la ciencia ficción, se argumentará que esta obra se incluye dentro del ámbito de la cultura popular y, por lo tanto, su análisis permitirá refutar la tesis de Adorno de que la industria cultural no puede producir obras que se adecúen a su concepto de estética negativa (2004).

Por otra parte, la elección de la novela *American Gods* dentro del contexto de este trabajo de investigación se justifica a partir de las siguientes razones.

a) Presenta un discurso ideológico contrario a una ideología dominante que se ha convertido a su vez en un discurso residual, el Imperialismo. Al mismo tiempo, su discurso ideológico también se opone a ideas hegemónicas, como el avance de la secularización y el rol de la tecnología en la sociedad contemporánea.

b) Al ser una obra muy relacionada con la industria del entretenimiento, que la ha adaptado a una serie de televisión con el mismo nombre (2017), también se englobará dentro del ámbito de la cultura popular y será empleada para la defensa de la hipótesis del trabajo de investigación. Al mismo tiempo será utilizada para la formulación de la presencia de lo ideológico en el género fantástico.

Con todo lo expuesto en los diversos apartados de este trabajo, se pretende defender la hipótesis de que lo ideológico es un aspecto relevante dentro del marco de

recepción de la cultura popular, otorgándole un valor predominante dentro de la crítica realizada fuera del ámbito académico.

Esta hipótesis presenta una serie de repercusiones que serán expuestas en el apartado final de conclusiones.

2. Estado de la cuestión y definición de conceptos

Establecer desde el principio una definición clara de conceptos es vital en un trabajo de esta temática, porque si se analiza con detenimiento la cultura popular, se puede apreciar que, dentro de ese contexto, se utiliza una terminología que no se corresponde con la empleada dentro del ámbito académico. Por ejemplo, la distinción de géneros. No es lo mismo una clasificación de géneros por cuestiones de mercado o de uso cotidiano entre gente no especializada en el estudio de la literatura, que una división realizada atendiendo a las características de los textos basándose en argumentos teóricos.

Al mismo tiempo, es necesaria una correcta diferenciación de los términos de cultura de masas y cultura popular, ya que pueden ser empleados inadecuadamente como sinónimos cuando aluden a fenómenos con unas características perfectamente delimitadas, aunque partan de una base común. Y lo mismo ocurre con el término de ideología, que puede poseer interpretaciones diversas.

Así, cuando se explique la definición de cada término se aludirá al origen del mismo para que no haya confusiones.

2.1 Cultura de masas frente a cultura popular

Los conceptos de cultura de masas y cultura popular, por los ámbitos a los que hacen referencia, no son términos que se reduzcan en exclusiva a la literatura. El investigador Henry Jenkins, que se especializa en el estudio de la cultura desde un enfoque sociológico, ofrece unas definiciones muy precisas sobre estos conceptos que serán de gran utilidad para el análisis posterior (2008: 277).

Para Jenkins, la cultura de masas es toda aquella que está producida para que pueda llegar al mayor número posible de receptores. Se podría decir que esta cultura lo que pretende es atraer consumidores, una terminología que es adecuada, ya que la cultura de masas está condicionada por el sistema de mercado de la sociedad capitalista. La cultura popular, en cambio, sería toda aquella manifestación cultural que estuviera presente en el día a día de la sociedad, y en esta definición pasaría a incluirse tanto una melodía de Mozart que fuera silbada por un viandante cualquiera, hasta una película de bajo presupuesto que consiga movilizar a un gran número de población y cuya influencia sea evidente en diversos campos, como en la producción de otras manifestaciones

culturales de carácter *amateur* o en la institución de ciertas convenciones que se celebren para reunir a *fans* de dicha película, estudiadas por Jenkins como repercusiones del movimiento fan (2009) que surgen a partir de las obras de la cultura popular.

Si se realizara un mero análisis superficial, se podría pensar que la cultura de masas y la cultura popular son en esencia lo mismo, porque ambos conceptos poseen como nexo en común una gran recepción por parte de la sociedad. Y en cierto sentido muchas obras pueden encuadrarse dentro de estos dos conceptos, pero si se sigue analizando en profundidad ambos términos se apreciará enseguida que existen ciertas diferencias que resaltan la importancia de delimitar con claridad ambos conceptos, sobre todo para comprender realmente lo que es la cultura popular.

La cultura de masas está relacionada principalmente con el concepto de mercado, y es importante observar cómo esta se relaciona con la sociedad. El origen de la cultura de masas siempre es el mismo: satisfacer una demanda de la sociedad. Encontrar las razones de por qué se crea una industria para generar una cultura con alcance masivo es, en cambio, una empresa inabarcable, aunque autores como Adorno consideraban que era para ejercer un dominio sobre la sociedad a través de la alienación. (2004: 168).

Para explicar la compleja realidad en la que se enmarca la cultura de masas, es conveniente remitirse a la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (1990). Con los polisistemas, Even-Zohar trató de explicar las numerosas relaciones que hay entre los textos y la sociedad en la que surgen, señalando que hay varios factores que pueden influir en ellos y separarlos en diversos marcos, los denominados sistemas, donde se establecería una jerarquía (Iglesias Santos 1994: 331). En la cultura de masas, el sistema central del que dependen todos los textos es el mercado, quien impondría una serie de modelos de acuerdo a los principios de la oferta y la demanda que rigen el capitalismo y que favorecerían la amplia gama de propuestas que Even-Zohar considera necesarias para que un sistema no decaiga. La cultura de masas sería un sistema ajeno al sistema del mundo de la literatura canónica donde la jerarquización vendría impuesta a través de los modelos canónicos que imitarían el resto de textos de este sistema. En la cultura de masas lo canónico no existe en la medida en la que prima lo que demanda el mercado, que es el centro del sistema.

Ahora bien, el fenómeno de la cultura popular es mucho más complejo, porque las obras que pueden formar parte de este sistema proceden de otros, creándose así relaciones inter-sistemáticas. El sistema de la cultura popular es complejo porque puede ofrecer como modelos obras cuyos sistemas parecen estar en oposición entre sí. Even-

Zohar ya expresó la idea de que lo canónico se establece en la contraposición a lo popular (1990) (Iglesias Santos 1994: 332), aunque esta afirmación no es completamente precisa dentro del contexto de nuestro estudio, ya que Even-Zohar establece una relación de sinonimia entre la cultura de masas y la cultura popular. La oposición que da sentido a la literatura canónica, o canonizada siguiendo la terminología de Even-Zohar, es la que se establece entre la cultura canónica y la cultura de masas², y la cultura popular puede alimentarse de ambas. Ya se mencionó el ejemplo de la música de Mozart y su transformación en cultura popular. En el ámbito de la literatura se puede apreciar como las obras de Dickens formaron parte de la cultura popular y ahora se consideran como literatura canónica. Es cierto que ambas consideraciones de la obra de Dickens no fueron simultáneas y que intervienen en ellas factores de carácter diacrónico, pero como se puede comprobar un mismo texto puede pertenecer a dos sistemas que para Even-Zohar eran opuestos.

La cultura popular en la actualidad se diferencia de lo que tradicionalmente se ha llamado literatura popular, donde el folclore poseía gran importancia. Henry Jenkins señaló con acierto que lo que condiciona la cultura popular es la convergencia mediática (Jenkins, 2008: 14-15), donde el desarrollo tecnológico ha favorecido la aparición de diversos medios transmisores de contenido cultural (la televisión, internet, etc.), que se relacionan entre sí, favoreciendo que los productos de cultura popular tiendan a poseer distintas versiones para poder transmitirse por todos estos medios. Así, por ejemplo, una novela de éxito puede ser adaptada al cine, a una serie de televisión o a un videojuego entre otros medios.

A partir de este hecho, se puede inferir el motivo por el que la cultura de masas y la cultura popular se establecen como sinónimos. Gracias a la superestructura de la industria cultural que genera la cultura de masas, la cultura popular puede transmitirse con facilidad, una estructura que pudo desarrollarse debido, sobre todo, a las condiciones socio-históricas del siglo XX, y sobre las que escribieron autores como Walter Benjamin

² En su *Teoría estética*, Theodor Adorno posee un concepto negativo sobre la masa y su relación con el arte: «El arte desprecia a la masa porque aparece ante ella como lo que ella podría ser, en lugar de adaptarse a ella en obras degeneradas». (1983: 313). Esta connotación negativa del concepto de masa ya aparece en Ortega y Gasset, que lo retrotrae a Hegel (1961: 62). Ortega, al hablar del hombre-masa se refiere a una clase social que no se cuestiona su papel en la sociedad, debido a que la mejoría de sus condiciones económicas le conducen a pensar que hay igualdad social. Denomina al hombre-masa hombre mimado y explica su nulo papel en la comunidad por su creencia de que no hay otro modelo posible de sociedad, que su mundo es lo natural (1961: 65-66). A partir de estas ideas, es comprensible la relación que se establece entre la alienación y el concepto de masa, lo que explica su connotación negativa.

(2003) y Theodor Adorno (2004). Por eso los fenómenos de la cultura popular y la cultura de masas aparecen generalmente vinculados. Pero quiero recalcar esto. En nuestro contexto, la cultura de masas es el sistema donde se genera y transmite con mayor facilidad la cultura popular, pero no son conceptos sinónimos. Lo que Adorno llamó la industrialización de la cultura es algo propio de nuestro tiempo, pues en otras épocas la cultura popular estaba ligada principalmente a la tradición y no contaba con un sistema económico semejante al actual que ayudara a su distribución. Esto no quiere decir que la tradición no tenga importancia en la cultura popular actualmente, pues sigue presente el modo de persistencia del sistema, tal y como lo explicó Even-Zohar (1990), donde un modelo textual sirve de inspiración para otros textos y logra así que el sistema no decaiga. Sin embargo, el medio que permite que ese sistema de transmisión se difunda con mayor eficacia es el de la industria cultural.

Tras perfilar las diferencias principales entre cultura de masas y cultura popular, aún hay que seguir profundizando en el significado de este último concepto. Se ha definido la cultura popular como el conjunto de manifestaciones culturales que tienen una influencia dentro de la vida cotidiana de la sociedad (Jenkins 2008: 277). Ahora bien, la cultura popular no es un conjunto monolítico y, como todo sistema, está sujeto a la jerarquización que hay en otros sistemas culturales. La existencia de certámenes como los Premios Hugo ejemplifica esta jerarquización al establecer ciertas novelas de cultura popular sobre otras, sobre todo si se tiene en cuenta que la valoración crítica que establece a los ganadores es una votación popular, una votación censitaria, es cierto, pero que no impone criterios de competencia lectora a sus votantes.

Enlazando con esto último, hay que señalar que, aunque la cultura popular influya en muchos sectores de la población, no quiere decir sus características lingüísticas y/o estructurales tengan la sencillez necesaria para ser comprendidos por el grueso de la población. Es la cultura de masas la que busca que sus productos puedan ser asimilados por toda la sociedad, buscando una estructura determinada. La cultura popular es mucho más heterogénea y hay obras con una complejidad formal y estética muy diversa.

A raíz de esta diversidad, es preciso señalar que el objetivo de estudio de este trabajo se centra en la literatura de cultura popular que se ha denominado fuera del ámbito académico como «literatura de género» (Robles 2016: 31), y que engloba los géneros que tienen como rasgo dominante lo, proyectivo, donde se incluirían el género fantástico y la ciencia ficción (Moreno 2010: 80-81). Aunque haya obras de novela histórica o género policíaco que puedan tener gran importancia dentro de la cultura popular, me centraré en

los géneros fantástico y de ciencia ficción dentro de la cultura popular para enlazar finalmente con la anécdota de los Premios Hugo y exponer las conclusiones a mi hipótesis sobre la influencia de lo ideológico dentro de la cultura popular.

2.2 Fantasía y ciencia-ficción dentro de la cultura popular.

Revisión terminológica

La fantasía y la ciencia ficción son dos de los géneros con más influencia dentro de la cultura popular, pues son dos géneros que por su influencia en la sociedad generan lo que Jenkins llama cultura *folk*³. Un ejemplo de este hecho es el fenómeno de los fans fics sobre Star Wars (2009) o portales webs creados a raíz de obras de fantasía como *Harry Potter* (2008: 175-209).

Las dos obras analizadas en este trabajo, *American Gods* (Gaiman, 2003) y *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin, 2000), se enmarcan dentro de estos dos géneros. Sin embargo, los términos «fantasía» y «ciencia ficción», tan utilizados dentro del marco de la cultura popular o del mercado no son empleados de la misma manera por los teóricos o, incluso, algunos de estos términos son rechazados. Hay especialistas que engloban el género de lo fantástico y la ciencia ficción dentro de la denominación de literatura proyectiva (Moreno 2010: 80-81), e incluso rechazan el término de ciencia ficción por el de literatura prospectiva⁴ para clasificar ciertas obras de este género que se enmarca dentro de la literatura proyectiva.

De nuevo, es conveniente precisar la terminología para concretar nuestro objeto de estudio. Para ello, habría que precisar en primer lugar el concepto de género de la literatura fantástica.

Para hablar de lo fantástico hay que partir obligatoriamente de las teorías de Todorov (2001a) que define lo fantástico a partir de una serie de elementos textuales y la

³ La definición de cultura *folk* que emplea Jenkins es aquella cultura que nace en un contexto popular y donde la información y conocimientos se transmiten a partir de los datos analizados en el mundo virtual y se generan a partir de una tradición compartida en dicho medio (Jenkins, 2008: 277),

⁴ El término prospectivo empleado por Fernando Moreno, y creado por Julián Díez (Moreno 2010: 114) es el resultado de sus análisis sobre la literatura de ciencia ficción, atendiendo a una serie de características de los textos de dicho género, a los que engloba dentro de la literatura proyectiva. Más adelante se explicará el sentido del término prospectivo por su interés para el objeto de estudio de este trabajo. No obstante, se empleará el término de ciencia ficción, pues la ciencia ficción es el concepto general que abarca todo el género, atendiendo a una serie de motivos comunes, y lo prospectivo se refiere a un tipo de literatura determinada con este género.

recepción de estos en el lector. Todorov define lo fantástico como el género donde aparecen elementos misteriosos que ni el lector ni los personajes saben si tienen un origen sobrenatural o racional. Esa incertidumbre es lo que, para Todorov, da forma a lo fantástico. Al mismo tiempo, Todorov define lo maravilloso y lo extraño como transgresiones de lo cotidiano, donde lo maravilloso es una transgresión completa de orden sobrenatural y lo extraño una transgresión que puede explicarse a partir de la razón (2001b: 65-82)

Con estos tres conceptos, Todorov establecería dos variantes de lo fantástico, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. Lo fantástico puro es la incertidumbre perpetua sobre el elemento transgresor. Lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso serían los conceptos que son la consecuencia de la desaparición de esa incertidumbre al aparecer en el texto motivos sobrenaturales o racionales para justificar el elemento transgresor.

Terminología de Todorov sobre lo fantástico

Extraño puro	Fantástico extraño	Fantástico puro	Fantástico maravilloso	Maravilloso puro
Hecho desconcertante del que se sabe desde el principio que no tiene un origen sobrenatural	Hecho desconcertante del que en un principio se desconoce su causa, pero del que se desvela después que tiene un origen racional	Hecho desconcertante que no se sabe si tiene un origen racional o sobrenatural	Hecho desconcertante del que en un principio se desconoce su causa, pero del que se desvela después que tiene un origen sobrenatural	Hecho desconcertante del que se sabe desde un principio que tiene un origen sobrenatural

Este concepto de lo fantástico ha sido revisado por otros autores que se han centrado en el elemento transgresor, ya sea fijándose en los motivos del texto (Roas, 2001) o en la semantización o sintaxis propias de lo fantástico (Campra, 2001: 153-192). Estos autores siguen manteniendo la separación entre fantástico y maravilloso que impuso en su día Todorov (2001b), separación que no existe en los receptores de la cultura popular que emplean el término fantástico en oposición al de ciencia-ficción (Moreno 2010: 121).

El teórico especialista en cultura popular Fernando Moreno explica esta oposición señalando que la literatura fantástica es la literatura proyectiva donde el mundo ficcional creado se diferencia de la realidad por la presencia de elementos sobrenaturales, mientras

que en la ciencia-ficción esa diferencia de la realidad se explica a través de avances tecnológicos (2010: 91).

Esta definición se aleja de la formulación de lo fantástico a partir del elemento de la transgresión, del que son partidarios algunos teóricos como David Roas (2001) o el mismo Todorov (2001a), y que se basa en las teorías de los campos de referencia de Benjamin Harshaw (1997) y de los mundos posibles de Dôlezel (1997). Con estas teorías, la diferencia entre los términos fantástico y maravilloso carece de importancia, pues lo fantástico radica en que el campo de referencias interno del mundo ficcional difiera del campo de referencias externo de la realidad. Así, entraría dentro de la literatura fantástica tanto novelas como *El señor de los Anillos* de J. R. Tolkien, pues su mundo ficcional difiere del real, y otras como *La metamorfosis* de Kafka, que, a pesar de poseer un campo de referencias internos similar al mundo real, se diferencia de este en la posibilidad de que suceda un hecho extraordinario como la transformación de Gregor Samsa en un monstruoso insecto.⁵

En la ciencia ficción, estas teorías también son relevantes en la medida que son las responsables de que a este género se le catalogue dentro de la literatura proyectiva al igual que la literatura fantástica (2010: 80-81). Las diferencias de dónde se encuentran las diferencias de los mundos ficcionales de la literatura fantástica y la de ciencia ficción ya han sido explicadas a partir de la explicación adoptada a partir de los trabajos de Fernando Moreno (2010). Llegados a este punto, habría que diferenciar entre varios subgéneros dentro de la ciencia ficción para ver cuál es el que más relevante para el estudio de la ideología dentro de la ciencia ficción.

Como ya se adelantó, Moreno utiliza el término de literatura prospectiva (2010: 120-123) para diferenciar un tipo de ciencia ficción cuyo mundo ficcional pretenda generar una catarsis cognitiva (2010: 129) en el lector al comparar el campo de referencias interno de esos mundos ficcionales con la realidad. Estos mundos de la ciencia ficción estarían situados en un tiempo y/o espacios distintos del campo de referencia externo del lector, ubicándose en un tiempo futuro o en un planeta lejano. El objetivo de esta técnica sería reflexionar sobre la sociedad al compararla con el mundo ficcional creado y diferenciaría este tipo de ciencia ficción, a la que Moreno y otros investigadores

⁵ Obviamente, ningún mundo ficcional es exactamente igual que la realidad a pesar de que su campo de referencias interno concuerde con elementos del mundo real. Aquí hay un interesante debate relacionado con las teorías de la ficción literaria que no será abordado por no estar relacionado con las cuestiones tratadas en este trabajo. Sin embargo, es necesario señalarlo para delimitar claramente la terminología.

denominan prospectiva (2010: 121), con otro tipo que solo busca el entretenimiento al crear un mundo ficcional alternativo a la realidad. Este tipo de literatura de ciencia ficción sería heredera de la literatura *pulp* de principios del siglo XX en Estados Unidos (2010: 116).

Al margen de estos dos tipos de ciencia ficción se encontraría la novela científica que sentaría las bases de género de la ciencia ficción actual. La novela científica partiría de novelas como las de Julio Verne, donde el interés sería reflexionar sobre los avances que puede generar la ciencia en nuestro modo de vida y que, según Moreno, descuida los valores estéticos en beneficio de crear un campo de referencias interno que sea riguroso con las propuestas científicas (2010: 100-101). Este tipo de literatura de ciencia-ficción no se encuentra dentro del marco de la cultura popular, ya que busca un tipo de lector muy especializado y no genera una cultura *folk* tan importante como otras obras de mayor popularidad, como la saga de *Harry Potter*. Es cierto que, en el caso de la ciencia-ficción, muchas de las obras más famosas proceden del ámbito cinematográfico o televisivo, como son el caso de *Star Wars* o *Star Treck*, pero no hay que olvidar que, como ya se ha señalado, una parte importante del género, y también parte de la literatura de género fantástico, procede de la literatura *pulp* de comienzos del siglo XX, tal y como señala Fernando Moreno (2010: 116).

Así pues, ya se ha señalado que una parte de la literatura de género fantástico y de ciencia ficción forman parte de la cultura popular. Esto no quiere decir que estos géneros sean la base de la cultura popular y que pertenezcan en su totalidad a ella. Varios investigadores han demostrado que lo fantástico ha estado presente ya en tiempos de la poética clásica (González Alcázar 2010: 35-44) y ha ido mutando con el cambio hacia el paradigma romántico. Por otra parte, la ciencia ficción ha gozado de una recepción muy limitada a determinados sectores de la sociedad, como la ciencia ficción *hard*, caracterizada por tratar temas de gran complejidad científica, y, por lo tanto, no podrían encuadrarse dentro del fenómeno de la cultura popular.

Definidos los dos conceptos, hay que proceder a definir su relación con lo ideológico.

En primer lugar, se debe partir de la base de que no existe ninguna escritura neutra. Barthes explicó con precisión este fenómeno a partir de su ensayo *El grado cero de la escritura*, donde explica que todo escritor está condicionado por su sociedad y lenguaje (1980: 87-89). A pesar de esto, ya se ha visto como algunos teóricos definen un subgénero de la ciencia ficción como prospectivo, debido a su propósito de querer transmitir una

idea sobre el futuro (Moreno 2010: 120-123) y establecen esta distinción dentro de la denominada literatura proyectiva (2010: 80-81) para diferenciar entre la literatura de entretenimiento y otra literatura con pretensiones estéticas más complejas, que se ha llegado a denominar literatura psicológica (Álvarez Macías 2016: 88). Esta diferenciación ha sido explicada por varios teóricos (Moreno 2010: 116-121) (Álvarez Macías 2016: 88), me induce a pensar que la clasificación de lo fantástico también debe reflejar esa dualidad de literatura de entretenimiento y la literatura que pretende transmitir una idea para generar una catarsis cognitiva. Este último tipo de literatura no se define con un concepto con la clasificación actual de lo fantástico, por lo que se reflexionará sobre este asunto en el apartado dedicado a lo fantástico y lo ideológico, realizado a partir del análisis de *American Gods* (2003). Se adelanta, no obstante, que para poder establecer un género de lo fantástico similar al prospectivo de la ciencia ficción, lo fantástico será la base de la transmisión de la idea necesaria para la catarsis cognitiva, de la misma manera que lo prospectivo recurre al *nóvum*⁶ de la ciencia ficción para su catarsis (Moreno 2010: 120-123).

Para finalizar, ya se ha hablado de la jerarquización que se produce en los sistemas culturales. Dentro del género de lo fantástico y de la ciencia ficción hay obras que presentan muchas diferencias entre sí. Sin embargo, para responder al debate que impusieron autores como Adorno y Eco, el análisis de este trabajo se va a centrar en dos obras con un reconocido prestigio dentro de esa jerarquización de la cultura popular.

2.3 Reacciones a la cultura de masas: Escuela de Frankfurt y Umberto Eco

En la década de los sesenta, Umberto Eco escribió una obra llamada *Apocalípticos e integrados* (1968) en la que pretendía abordar el análisis de las obras de cultura de masas sin los prejuicios que, según él, habrían influido en las tesis de determinados teóricos que eran contrarios a este tipo de cultura. Eco denominó a estos teóricos y críticos con la etiqueta de «apocalípticos». Este término se opone al de «integrados», que haría referencia a quienes defienden cualquier obra de cultura popular sin haber realizado previamente un análisis crítico. La postura de Eco defiende que un teórico no debería

⁶ Se define como *nóvum* aquel avance tecnológico o social sobre el que se estructura la temática de una obra de ciencia ficción (Suvin 1984: 94-95).

englobarse en ninguna de estas dos corrientes y que debería adaptarse a los nuevos lenguajes y estilos que son propios de la cultura de masas, como el tebeo o el cine (1968: 169-176).

El término de «integrado» podría adecuarse a los teóricos como Jenkins (2008) que analizan la cultura popular desde una perspectiva sociológica sin hacer un análisis crítico de sus obras para cuestionar sus criterios estéticos. Un «integrado», siguiendo la definición de Eco, no defendería la cultura popular porque en sus obras hubiera unas cualidades estéticas que la diferenciara del resto de objetos artísticos, sino por ser la producción cultural afín al pensamiento mayoritario de la población.

Por otra parte, Eco, siguiendo las teorías de Macdonald (1968: 43), expone el concepto de los niveles culturales y cómo existe una tendencia dentro de un sector de la cultura de masas de pretender alcanzar el nivel de lo canónico través del efecto del *kistch*⁷ (1968: 98). Aquí vemos cómo desde la cultura de masas se pretende dignificar su producto apropiándose de elementos canónicos.

Este empleo del efecto de lo *kistch* ya fue criticado por la Escuela de Frankfurt, que encaja perfectamente con la definición de postura «apocalíptica» establecida por Umberto Eco.

De los muchos teóricos de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno con su *ensayo La Industria Cultural* (2004) es uno de los más relevantes para esta oposición entre apocalípticos e integrados que realiza Eco (1968).

Contemporáneo del régimen nacionalsocialista alemán (1933-1945), Adorno creía que la cultura de masas era un elemento nocivo para el desarrollo de un pensamiento libre y crítico. Adorno emplea los términos de cultura de masas e industria de la cultura para hacer referencia a elementos que también se ajustan a la definición de cultura popular, como el cine de Hollywood y los dibujos animados (2004: 182-183). Él no consideraba la cultura popular como la manifestación artística que se adapta al pensamiento del grueso de la población, sino que solo concebía el concepto de cultura de masas como el resultado de una complicada maquinaria puesta al servicio del Mercado para conseguir la pervivencia del sistema capitalista.

Esta idea de Adorno se basa en los siguientes axiomas:

⁷ Eco explica el efecto como una maniobra de la cultura de masas en la que esta, adoptándose de elementos de las vanguardias pretende vender su producto como arte (1968: 98).

1) La cultura de masas, al formar parte de una industria, sería producida siguiendo unos mecanismos basados en la repetición, cuyo objetivo sería obtener una mercancía homogénea que pudiera conseguir sus objetivos con facilidad (2014: 166-167).

2) La cultura de masas respondería a unos intereses lúdicos de sus receptores, donde la risa y la diversión jugarían un papel fundamental (2004: 179)

Lo peligroso de la cultura de masas para Adorno sería que crea en la sociedad una falta de juicio crítico, al asociar la cultura a un elemento lúdico, y por ese motivo no podría cuestionar la ideología dominante (2004: 179), un hecho que podría favorecer la instauración de los totalitarismos al no tener una oposición dentro de la población (2004: 199), y en esto juega un papel fundamental la risa de la diversión, a la que Adorno consideraba un fenómeno que demuestra la alienación (2004: 189) y la antítesis del arte (2004: 186).

De la lectura de *La Industria Cultural* se pueden inferir varias ideas. Una de ellas es que Adorno no hace una distinción entre los términos cultura de masas y cultura popular, cuya importancia se señaló en páginas anteriores. La otra sería que este teórico de la Escuela de Frankfurt otorga a la cultura un valor de transmisión de un discurso ideológico contrario al dominante, y considera que la cultura de masas, donde Adorno también incluye a la cultura popular, es incapaz por su contexto de creación de generar un discurso ideológico subversivo.

Un teórico muy cercano a la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, también señaló las posibles consecuencias de la relación entre cultura y mercado, aunque Benjamin establece la relación de su teoría entre los términos de arte y mercado⁸. Para Benjamin, la mecanización que establece el mercado a la hora de producir arte, buscando siempre la reproductibilidad del objeto artístico, conlleva la desaparición del aura que es característica del arte (2003: 46-48).

Llegados a este punto, se pueden marcar varias diferencias entre el pensamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno.

⁸ Hay una diferencia terminológica entre arte y cultura importante para entender la obra de Walter Benjamin. Siguiendo definiciones antropológicas como la de Edward Tyler en *Cultura primitiva* (1977: 19) o de teóricos marxistas como Raymond Williams (1977), se puede definir cultura como las manifestaciones materiales e inmateriales propias de un colectivo con conciencia de identidad propia. El arte es un término más específico y se podría definir a través de las teorías de Walter Benjamin (2003) o Martin Heidegger (2016) como aquella manifestación cultural a la que se le otorga un sentido particular. En el caso de Benjamin, él denominaba como aura a este sentido propio de la obra de arte que se le otorga a través del ritual, es decir, a través de un sentido elitista e inaccesible a las masas.

1) Walter Benjamin consideraba que el mercado afectaba más a la obra de arte que a la cultura en sí.

2) Los efectos de esa influencia del mercado afectan a la pérdida del sentido del aura en la obra de arte, no a una incapacidad de generar un discurso ideológico subversivo.

Otra diferencia importante entre el pensamiento de Adorno y Benjamin es que este último consideraba que el arte ofrecía nuevas posibilidades gracias al cambio del valor ritual del arte al de exhibición que permitían nuevas disciplinas como el cine (2003: 52-57). Por lo tanto, se podría interpretar que Benjamin no estaría en contra de la cultura popular, sino más bien a su subordinación total a la cultura de masas. Adorno, en cambio, en la medida que afirma que la cultura de masas es nociva por su elemento lúdico, como el por hecho de haber surgido de una industria del ocio, sí tiene prejuicios contra la cultura popular.

Retomando la definición de Jenkins de cultura popular (2008: 277), podemos ver que el origen de la cultura popular puede ser diverso y no tiene por qué tener un elemento lúdico. Sin embargo, por el fenómeno que Jenkins bautizó como «convergencia cultural», la cultura popular no puede permanecer ajena a la industria cultural que tanto criticaba Adorno.

Ahora bien, Adorno afirmaba que cualquier producto perteneciente a la industria cultural era incapaz de poseer un discurso ideológico subversivo. Una idea que hoy tiene pocos adeptos. En la introducción del presente trabajo de investigación, se recogía la campaña de desprestigio de los *Sad Puppies* contra los premios Hugo (Walter 2015), en la cual se afirmaba que estos galardones se entregaban por motivos ideológicos.

Walter Benjamin afirmaba que, debido a la influencia del mercado, con su constante afán de generar productos, la obra de arte perdía el aura, su característica primordial a partir del valor ritual (2003: 46-48). En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco afirmaba que un sector de la cultura de masas pretendía ser reconocido como arte (1968: 98). Aquí podemos enlazar con la polémica de los Premios Hugo, pues un premio no es más que una forma de reconocimiento, por la cual se afirma que un determinado objeto artístico posee unas cualidades estéticas superiores a los de otros que posean características similares. Y esto genera un debate al contraponerlo con las teorías de Adorno, Benjamin y Eco. Y este debate se basa en estos puntos:

1) La cultura popular puede generar un discurso ideológico a pesar de estar influenciada por la industria del mercado.

2) A pesar de formar parte de la industria del mercado, dentro de la cultura popular hay obras que pretenden adquirir el estatus de obra de arte.

3) Este reconocimiento como obra de arte puede estar motivado por el discurso ideológico presente en ciertas obras de la cultura popular.

Llegados a este punto, antes de analizar con obras concretas si estas afirmaciones se sostienen, habría que estudiar cuidadosamente el concepto de ideología y su relación con la cultura.

2.4 Ideología y cultura

El término ideología ha estado sujeto a varias definiciones, pero establezco esta posibilidad que ofrece Raymond Williams para analizar su relación con la cultura: sistema de creencias de un grupo o de una clase en particular (1980: 71). Aunque hay otra acepción de la ideología que también es conveniente mencionar y que la enmarca como un sistema de creencias que no está contrastado por el conocimiento científico (1980: 71).

Las consecuencias de estas acepciones son las siguientes:

La ideología es una creencia que está asociada a un grupo. Si hay diferencias entre las distintas ideologías esto implica que, para que un grupo social pueda producir una ideología que le sea característica, dicho grupo social debe tener conciencia de una identidad propia. Y, dado que todo grupo está formado por individuos, debe haber una ideología colectiva y una individual. Esto es importante ya que, aunque la cultura esté influida por un contexto, en la mayor parte de los casos está producida por un sujeto y, por lo tanto, estará influenciada por su ideología individual.

Sobre la relación entre ideología y cultura trabajó Terry Eagleton en su estudio *La estética como ideología* (2006). En este texto, Eagleton analizó la parte estética de la cultura y su relación con la ideología, analizando los inicios de la acuñación del término estética tal y como lo conocemos en la actualidad hasta sus efectos en el paradigma de la posmodernidad.

Con una reconocida influencia de Raymond Williams, en *La estética como ideología*, Eagleton considera la estética como un transmisor del discurso ideológico. Defiende que, desde que Baumgarten acuñara el término estética, este ha estado caracterizado por poseer un componente emocional, lo que convierte a la estética en el vehículo perfecto para transmitir un discurso ideológico a sociedad (2006: 66-67).

Eagleton enlaza esta idea con el pensamiento de Rousseau, quien afirmaba que para que una ley fuera aceptada debía apelar al espíritu humano, a su parte sentimental, porque de esta manera lo que el individuo aprende lo toma como parte de su identidad y de esta manera no puede contradecirlo (2006: 80-81).

En el libro de Eagleton se establece en la estética una dialéctica entre razón y sentimiento que es lo que marca su relación con la cultura, pues al ser un medio por el cual se transmite un discurso ideológico no puede estar sometido a lo irracional (2006: 67). Ahora bien, si hay un elemento que caracterice a la estética es su búsqueda de lo bello dentro de la cultura. Lo bello, tal y como defendió Kant (1964: 12) es algo subjetivo al depender del gusto de cada individuo. La ideología, al haberla definido como un sistema de creencias que no están contrastadas por el conocimiento científico, tampoco es objetiva. Ahora bien, tanto en el gusto estético como en la ideología, puede haber un consenso dentro de determinados grupos sociales. En la mayoría de las culturas hay establecido un canon de lo bello y también hay una predominancia de unos discursos sobre otros a través de una relación de dominio o de hegemonía (Williams 1980: 129-134). Todos esos discursos son ideologías que pertenecen a un colectivo con mayor o menor presencia dentro de la sociedad. Por lo tanto, para comprender cómo un pensamiento subjetivo, que en teoría debería ser un pensamiento reducido a un solo individuo, puede llegar a ser compartido por un colectivo hay que estudiar el término intersubjetivo.

La intersubjetividad es el concepto que se refiere al conocimiento o percepción que depende de un otro para verificarse. Es lo que Davidson llama autoridad de segunda persona (2003: 156-159) para diferenciarlo de la autoridad de la primera persona, que es lo subjetivo (2003: 27). Lo intersubjetivo es lo que determina que un individuo pueda considerar ciertas creencias como ciertas, pues para Davidson las creencias son suposiciones que inferimos de nuestro entorno a partir de unas determinadas posibilidades (2003: 156-159). En el campo de la estética esto se podría ejemplificar de la siguiente manera. Ante un determinado objeto, no necesariamente artístico, se puede establecer un juicio sobre si es bello o no. Las posibilidades pueden ser variadas, pero si un individuo aprecia que otro miembro de su comunidad considera que ese objeto es bello, debido a la autoridad de la segunda persona tenderá a considerarlo también bello. Es cierto que esto no es una posibilidad matemática, pues también está presente la autoridad de la primera persona que define Davidson (2003: 27) y el gusto individual al que hace referencia Kant (1964: 12). Lo subjetivo puede anteponerse a lo intersubjetivo si un individuo no

concuenda con el pensamiento colectivo, pero no se puede negar la influencia de la intersubjetividad a la hora de dictaminar juicios estéticos.

Dicho esto, se puede realizar el siguiente esquema de lo objetivo, lo subjetivo y lo intersubjetivo en relación al juicio estético.

Lo subjetivo (autoridad de 1ª persona)	Lo intersubjetivo (autoridad de 2ª persona)	Lo objetivo (autoridad de lo empírico y verificable)
Juicio estético sobre el objeto artístico en relación al gusto del sujeto.	Juicio estético sobre el objeto artístico en relación al gusto de la comunidad.	Análisis sobre las cualidades técnicas de un objeto artístico. Es la pretensión del trabajo del crítico.

Se puede apreciar que hay un constante diálogo entre la cultura y sus receptores para establecer las cualidades estéticas de los objetos artísticos. El crítico no tiene influencia sobre la recepción de una obra, al margen de su papel como individuo dentro de la comunidad. El gusto no pertenece al ámbito de lo objetivo, donde radica el conocimiento, sino que se puede integrar dentro del ámbito de las creencias, al igual que la ideología, tal y como la definió Raymond Williams (1980: 71).

La cultura popular se caracteriza por tener una gran recepción. Es capaz de generar un movimiento fan cuyo estudio abarca diversos ámbitos (Jenkins 2009) y para ello depende de la intersubjetividad. Ese es su rasgo definitorio partiendo de la definición de Henry Jenkins (2008: 277). Aunque a raíz de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar 1990) y de los niveles culturales (Eco 1968: 63-66), se demuestra que dentro de la cultura popular hay una jerarquización de las obras con el objetivo de alcanzar un canon, a través de criterios que no tienen qué depender necesariamente del gusto como se pretende demostrar en este trabajo. Aunque tampoco se puede obviar que el gusto que despierta la recepción de una obra y las consecuencias de este son determinantes para que el objeto artístico pueda definirse como cultura popular

El hecho de que la cultura popular se defina, entre otras razones, por el placer estético que genera en su recepción es lo que provoca la crítica contra ella. Hans Robert Jauss explica esto en el rechazo que provocó el placer estético a partir de la Ilustración, un rechazo que se aprecia especialmente en el desarrollo de la teoría estética de Adorno, con su estética negativa (1983)

La estética negativa de Adorno afirma que el papel del arte es negar la realidad anterior, cuestionarla, romper la alienación que somete a la sociedad, enfrentarse a la praxis que esta exige, aunque necesite de la praxis para su formación (1983: 317-318). Así mismo, afirma que todo arte es ideología y que corre el riesgo de ser convertido en mercancía. De esta manera, Adorno alaba el *Guernica* de Picasso por ser un medio de protesta basado en lo estético (1983: 311).

Ciertamente, tomando la definición de Raymond Williams de la ideología como sistema de creencias (1980: 71) y la consideración de Davidson de que toda creencia es lenguaje (2003: 176-180) y que depende de una segunda persona para confirmarse (2003: 166-159), no se puede negar que todo arte es ideología en la medida que el objeto artístico es, entre otras cosas, un medio de lenguaje generado a partir de ideas, proceso que también encaja en una de las acepciones que Williams ofrece de la ideología (1980: 71).

Así pues, tanto Eagleton, como Adorno, Davidson y Williams sirven para demostrar la relación entre arte e ideología⁹. El propio Eagleton señala que esto se produce a partir del componente emotivo de la estética y parte de Rousseau para realizar esta afirmación (2006: 80-81). Sin embargo, Jauss y su estudio de las causas del placer estético resultan más esclarecedores para comprender el motivo por el cual dicho placer estético sirve como el perfecto transmisor de la ideología.

Jauss clasifica de esta manera (1986: 75-77) las causas del placer estético, tomadas todas ellas a partir de la tradición clásica surgida a partir de la *Poética* de Aristóteles:

1) El placer de la *poiesis*, es decir, el disfrute generado al crear arte y generar un elemento diferente de la realidad con la que interactúa. En el ámbito de la literatura, este placer de la *poiesis* se podría vincular a la creación de los mundos ficcionales, donde se podría crear, como propone Adorno, una ideología distinta a la del entorno del autor.

2) El placer de la *aisthesis*, surgido de la mimesis aristotélica, donde el receptor goza del objeto estético al reconocerse en él. De nuevo, este goce se puede relacionar de nuevo con la ideología y la literatura en la medida en la que un lector puede hallar un goce estético al reconocer su propia ideología en la obra, reforzándose así la intersubjetividad que necesita para confirmar sus creencias.

3) El placer de la catarsis, surgido por la retórica de la obra estética y que conduce al receptor a cuestionar sus creencias o a reafirmarse en ellas. Este último goce estético

⁹ Es conveniente señalar que la relación entre arte e ideología se basa a su vez en la relación existente entre cultura e ideología. Por motivos de interés para el objeto de estudio, se enfatiza en esta primera relación, pero no hay que olvidar que se enmarca en el contexto antes señalado.

es el más relevante de todos, ya que, como señala Jauss, es el que sirve para reafirmar determinados modelos de conducta (1986: 77).

Estos tres tipos de placeres estéticos ni están jerarquizados ni son excluyentes entre sí (1986: 77). Sin embargo, sí entran en contradicción con la estética negativa de Adorno y es lo que emplea Jauss para cuestionarla. En primer lugar, señalando que gran parte de las obras de arte de la tradición no niegan la realidad social, sino que la sostienen, creándose así una incongruencia dentro de la tesis de Adorno que este intentaría solventar (Jauss, 1986: 49), y en segundo lugar señalando que ciertos elementos artísticos que pretendían generar placer en sus receptores podían cuestionar la ideología dominante. Jauss ejemplifica esto con la idealización de la dama en las obras del amor cortés del siglo XII, donde esa representación de la mujer no estaba en concordancia con la realidad de la época (1986: 52-53).

Al margen de esto, se debe señalar que en la cultura popular estas tres causas del placer estético están muy presentes. En primer lugar, con la *poiesis*. Como ya se ha señalado, uno de los fenómenos más ligados a la cultura popular es la aparición de la cultura *folk*, realizada por los aficionados a partir del entusiasmo surgido en la recepción de determinadas obras, y que Henry Jenkins analizó en relación con el conocido como movimiento fan (2009). La *aisthesis* también guarda una gran relación con la cultura popular, pues en las convenciones de fans estudiadas por Jenkins, se produce un interesante caso de identificación del receptor con la obra a través de lo que se conoce como *cosplay*, actividad que consiste en disfrazarse de los personajes de ciertas obras de cultura popular que son muy populares dentro de determinadas comunidades de *fans*. Y, por último, la catarsis es un elemento que, al contrario de lo que defendía Adorno, está presente en numerosas obras de la cultura popular y un caso muy significativo de esto se encuentra en el subgénero de ciencia-ficción conocido como literatura prospectiva, que se distingue por tratar de generar una catarsis cognitiva en el lector (Moreno 2010: 177-181).

Ahora bien, en este punto de la exposición, es conveniente tratar el tema de la interpretación de las obras literarias en su relación con la ideología. Los objetos estéticos, y, en el caso que nos atañe, las obras literarias, siempre poseen una ideología, ya que cuentan con un lenguaje con el cual transmiten ideas al receptor. Como ya se ha comentado, esta recepción está influida en gran medida por la intersubjetividad y, obviamente, también por la subjetividad. No obstante, la labor del crítico literario es tratar de conseguir la objetividad en el análisis de la obra literaria, un propósito muy complejo

en la medida en la que el crítico también es un sujeto y no puede escapar de su propia subjetividad, además de que no se puede negar que también pertenece a una comunidad que posee su propio sistema de creencias.

A pesar de las intenciones del crítico, tanto él como cualquier otro receptor de una obra artística deben realizar una labor de interpretación para asimilar el discurso ideológico del texto.

En una famosa conferencia, Umberto Eco (1997), junto con otros tres conferenciantes (Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose) debatieron sobre la cuestión de la interpretación y adoptaron diversas posturas en torno a los conceptos de intersubjetividad, subjetividad y objetividad.

Umberto Eco fue el que más conferencias dispuso para exponer sus tesis, debido a que era de quien surgió la idea del encuentro, y expuso un concepto clave: el del lector modelo (1997: 76-77). Según la tesis de Eco, el texto estaría diseñado por un código construido a partir de una serie de signos lingüísticos con la intención de que un determinado lector los interpretara, el ya mencionado lector modelo. Obviamente, la obra estaría abierta a más interpretaciones, pero habría una *intentio operis* que el crítico no podría desestimar en sus análisis (1997: 76). En esta idea, subyace el concepto de intersubjetividad, pues del mismo concepto del lector modelo se infiere que hay un conocimiento compartido al menos entre el autor de la obra y un determinado tipo de receptores, y el de la objetividad, en la medida en que se pretende hacer un análisis científico de la interpretación.

Richard Rorty, en cambio, es pragmático y un firme defensor de la subjetividad al decir que un signo lingüístico está abierto a distintas interpretaciones dependiendo del receptor (1997: 119-120). Entremedias de ambos se encuentra Jonathan Culler, que sin caer en una defensa exacerbada de la subjetividad como Rorty, defiende que hemos perdido ciertos significados del signo lingüístico y que ello imposibilita una interpretación objetiva (1997: 133-134). De esta idea de Culler se puede concluir que a pesar de que una comunidad posea creencias intersubjetivas estas no permanecen inmóviles y algunos conceptos pueden perderse con el paso del tiempo. Esto se reafirma con el concepto de historia palimpsesto de Brooke-Rose (1997: 143-145), donde al hablarse del discurso histórico y lingüístico como una continua reinterpretación se abre la posibilidad, completamente argumentada, de que la intersubjetividad de una comunidad no es estable, sino que está en constante cambio.

Con todo esto, ¿cómo se puede analizar el discurso ideológico en la obra de arte, concretamente en la literaria? Si hay una escuela que ofrece una metodología adecuada a este respecto, es la semiótica surgida a partir del estructuralismo, que otorga al investigador de unas valiosas herramientas para abordar este complejo asunto.

3. Marco teórico. Estudio de la ideología.

El estudio de la ideología en el texto literario se puede realizar a través del análisis del discurso ideológico que esté presente en el texto y desde diferentes enfoques. Uno de ellos puede ser el análisis desde una postura neutra donde se estudien los elementos textuales que conforman el discurso ideológico. Este es el enfoque de la semiótica donde autores como Kristeva (1981), Bakhtin o Umberto Eco han ofrecido sus métodos de estudio.

Otro enfoque, que junto al semiótico ha gozado de gran popularidad, es el que se adopta desde una perspectiva ideológica militante. Desde esta perspectiva tenemos la corriente de autores marxista como Lucács o neomarxistas como Raymond Williams (1980) o Terry Eagleton (2006), que de nuevo ofrecen diversas metodologías o enfoques para el estudio de la ideología en la literatura.

En primer lugar, se analizará una escuela que comparte fundamentos con la Escuela de Frankfurt a la que pertenece Adorno, la escuela neomarxista, para extraer el método de análisis para diferenciar los distintos tipos de discursos ideológicos y reconocer aquellos que se oponen al discurso dominante. Y, en segundo lugar, se procederá al estudio de la ideología desde la perspectiva de la escuela semiótica.

3.1 Estudio de la ideología desde escuelas neomarxistas

Lo conveniente antes de entrar en la problemática que conlleva un estudio de la ideología a través de una metodología neomarxista, es definir los distintos tipos de discursos ideológicos que pueden presentarse en una obra literaria. Basándose en los trabajos de Gramsci, Raymond Williams señala los siguientes tipos de discursos ideológicos:

a) El discurso dominante, procedente de la idea de dominio. Este tipo de discurso ideológico es el que proviene de una estructura de poder y puede imponerse a través de elementos de coerción en tiempos de crisis o de forma natural a través de un entrelazado de fuerzas políticas e instituciones (1980: 129)

b) El discurso hegemónico, construido a partir de la idea de hegemonía que se opone a la de dominio. La hegemonía es esa corriente de pensamiento procedente de la

sociedad que trata de cuestionar el discurso dominante y que está continuamente en formación. En este sentido, pueden surgir los conceptos de hegemonía alternativa y contrahegemonía, pues en un entramado social pueden aparecer distintos discursos ideológicos que se cuestionen entre sí (1980: 134). Para Williams, la obra de arte es un catalizador de estas ideas de hegemonía, por estar sujeta a sus continuas transformaciones y ser influido por ellas. Sin embargo, advierte del riesgo reduccionista de reducir toda génesis de la obra de arte a la idea de hegemonía (1980: 135)

c) El discurso residual, que se caracteriza por ser un discurso ideológico cuyo origen se remonta a una época pasada, aunque a efectos prácticos mantenga su influencia en el presente. En su relación con el discurso dominante, lo residual puede ofrecer un discurso alternativo a él o de oposición, encontrando en este sentido un punto de conexión con el discurso hegemónico, o ser aprehendido por el dominio en algunos conceptos que puedan ser de su interés. Aunque Williams señala que lo dominante no puede depender enteramente del discurso residual y que tiende a mantener distancias con él (1980: 144-145).

d) El discurso emergente. Este último tipo de discurso se caracteriza por constituirse a partir de ideas nuevas y su relación con lo dominante es difícil de clasificar, pues puede ser aprehendido por este último para actualizar su discurso, confundiendo así ambas corrientes de pensamiento, o también puede ser absorbido por lo hegemónico. Por otra parte, lo emergente también se caracteriza por ser la introducción de una serie de conceptos a unos nuevos contextos a través de un proceso de adaptación, produciéndose en este sentido una confusión con lo residual. Con estas similitudes con otros dos tipos de discurso, es comprensible la dificultad para delimitar el concepto de lo emergente y situarlo en relación con las otras clases de discursos ideológicos. No obstante, lo que sí es propio del discurso emergente es su constitución al surgir con la aparición una nueva clase con conciencia de identidad (1980: 145-149).

Estos cuatro tipos de discurso (dominante, hegemónico, residual y emergente) se desarrollan en un contexto social en relación a otros dos conceptos de procedencia marxista, que son el de base y el de superestructura. Estos dos nuevos conceptos que, en teoría, deben ser puntos de origen para cualquier estudio moderno de corte neomarxista (1980: 93) han sido desde su empleo por parte de Marx muy difíciles de explicar. En primer lugar, Marx empleó el término de superestructura para conceptualizar el Estado, al vincular la idea de superestructura los atributos de legal y político:

«En la producción social de su vida, los hombres establecen relaciones definidas que son indispensables e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un estadio definido del desarrollo de fuerzas productivas materiales. La suma total de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, el verdadero fundamento sobre el que se erige la superestructura legal y política y a la que le corresponden formas definidas de conciencia social», Fragmento de *Select Works* de Marx. (1980: 93).

Como se puede apreciar, el problema de estos dos conceptos es que, antes de ser definidos, ya han sido empleados en los análisis. La superestructura como un sinónimo del Estado, como ya se mencionó, y la base como las condiciones sociales y económicas que determinan la superestructura. (1980: 93) Lo que interesó a los estudios de corte marxista, desde el mismo Marx, son las relaciones que se establecen entre base y superestructura, que Plejanov sintetizó en estos cinco elementos, a los que él denominó consecutivos y Raymond Williams, indisolubles (1980: 99):

- a) El estado de las fuerzas productivas.
- b) Las condiciones económicas
- c) el régimen socio-político.
- d) La psiquis del individuo social.
- e) Los diversos discursos ideológicos y sus relaciones que reflejan

Para un análisis de corte neomarxista lo fundamental de una investigación no es estudiar estos conceptos por sí mismos, sino la relación existente entre ellos. Si se pretende abordar la presencia de un discurso ideológico dentro de una novela perteneciente a la cultura popular, lo fundamental es observar cómo se producen los diversos discursos ideológicos a través de la psiquis del individuo social y cómo la base y la superestructura influyen en esta relación.

Los problemas que conlleva un estudio neomarxista de la ideología es que este se centra en explicar cómo la base genera una superestructura y cómo esta, a su vez, construye un discurso dominante como justificación de una relación de poder dentro de la sociedad. De acuerdo a una ideología militante, el análisis neomarxista investigaría cómo esas estructuras de poder y la construcción de ese discurso dominante es un elemento artificial, idea que estructuró el análisis de Terry Eagleton del vínculo existente entre estética e ideología (2006).

Este objetivo militante de los estudios marxistas también repercutió en los diversos usos que ofrecieron del concepto de ideología, al que se denominó como un sistema de creencias empleado para justificar relaciones de dominio entre distintas clases.

La ideología era, por lo tanto, no el conjunto de conceptos acuñados a partir de una estructura de ideas materializadas en un discurso, sino un sistema de conocimiento falso cuyo único fin era el de establecer una estructura de dominio (1980: 71).

Relacionando esto con el estudio de las obras de arte, en especial de las obras literarias, las corrientes marxistas consideraron al objeto estético como una mediación de un determinado discurso ideológico (1980: 119), que como ya se ha explicado puede ser de distintos tipos. A partir de la base marxista de su teoría, Adorno criticó a la cultura de masas y a la cultura popular, sin hacer distinción entre ambos conceptos, en la medida en la que él consideraba que la industria de la cultura, al formar parte de la superestructura del discurso dominante, solo podía generar productos que representaran una mediación del pensamiento dominante (1980: 119) y a causa de esto, la cultura de masas no podía ser arte, sino un producto de mercado, pues el arte se define a través de su estética negativa, establecida por la crítica al discurso dominante a través de su praxis.

Ciertamente, tras analizar la caracterización de los distintos tipos de discurso y observar cómo unos pueden llegar a confundirse con otros, no establecería la afirmación de que la industria de la cultura, al generar cultura de masas y transmitir cultura popular, determinara que todo producto estético que mantuviera relación con ella transmitiera un discurso dominante. Los conceptos de hegemonía, con su continua reconstrucción y su procedencia de lo social, y de lo emergente, con su característica de adaptación de elementos, no serían ajenos a la Industria de la cultura, pues en tanto que mercado serían proclives a reflejar tanto el discurso hegemónico, para crear productos que causen placer estético a los portadores de este discurso por el concepto de identificación, como a reflejar el discurso emergente, en la medida que tendría que adaptarse a este discurso para actualizarse constantemente.

En el análisis de las obras de cultura popular que forman el objeto de estudio de este trabajo, se procederá a extraer los discursos ideológicos presentes en ellas, considerando a cada libro como un enunciado en sí mismo¹⁰. Sin embargo, para estudiar cómo se construye el discurso ideológico en el lenguaje a través del signo no se procederá a un análisis con metodología marxista, sino a través de metodología semiótica, pues Raymond Williams ya criticó que los primeros teóricos marxistas no consideraban sus

¹⁰ Para considerar al texto como un enunciado como un discurso encerrado en sí mismo habría que recurrir a la terminología de Kristeva quien define al texto como un enunciado portador de un discurso ideológico cuando un texto se relaciona como una cláusula discursiva cerrada con otros textos a través de la intertextualidad. (1981: 149)

trabajos como discursos ideológicos, sino que reducían el ámbito de la ideología a los discursos ajenos a su pensamiento, criticando estos pensamientos por ser un conjunto de creencias falsas (1980: 71). Un estudio de corte marxista se centrará en estudiar como la base determina una serie de fenómenos sociales o genera una superestructura y diferenciará entre distintos tipos de discursos. Sin embargo, no reflexionará sobre cómo se construye el discurso ideológico a través del signo al mismo nivel que un análisis de escuela semiótica, cuyo objeto de estudio es desde sus inicios el signo lingüístico.

Al denominar la crítica marxista como una crítica militante, lo que pretendo expresar es que el propósito de un estudio marxista es analizar un texto literario para demostrar cómo mediatiza un tipo de discurso y contextualizar dicho texto dentro de la lucha de clases. El objetivo de un teórico semiótico, en cambio, es proceder a un análisis científico del discurso a partir del signo lingüístico y cómo se relacionan los distintos signos dentro de un mismo texto y de un contexto determinado.

En el siguiente apartado, se procederá a explicar la metodología de un estudio semiótico para enlazarlo con el análisis de los distintos tipos de discurso de la corriente neomarxista y proceder a analizar las obras de cultura popular escogidas como objeto de estudio para, a continuación, refutar las tesis de Adorno sobre la industria cultural.

3.2 Semiótica y empleo del ideologema

La semiótica surge a partir de dos fuentes. Una de ellas es la de los estudios de lingüística de Saussure y la Escuela de Praga cuya base es la oposición entre la lengua y el habla (Lotman 1996: 21). El origen de la otra fuente se encuentra en los estudios de Peirce y Morris y parte del concepto de signo como elemento primario de todo sistema semiótico (1996: 21). Julia Kristeva en su obra *Semiótica* explica el cambio que se produjo en el lenguaje cuando se introdujo el valor del signo en vez del símbolo, pues el símbolo exige una fusión completa entre significante y significado que no permite cuestionamiento y el signo ofrece a partir de un significante disyuntivas de significados no excluyentes entre sí. (1981: 147-154).

No obstante, el signo por sí mismo no posee una carga semántica a no ser que se encuentre dentro de un *continuum* semiótico que le otorgue un significado (Lotman 1996: 11). Partiendo de los conceptos de biosfera y noosfera, Iuri Lotman denomina semiosfera a aquel espacio semiótico que el signo necesita para tener carga semántica (1996: 11-12).

Así pues, fuera de la semiosfera a la que pertenece el signo carece de significado. Este concepto de semiosfera se relaciona con el concepto de intersubjetividad y la autoridad de segunda persona expuestos por Davidson (2003: 156-159). Sin la comunidad, el signo carece de sentido. Sin embargo, hay varios niveles de espacios semióticos a causa del carácter delimitado de la semiosfera y es el concepto de frontera el que marca el límite entre distintos espacios semióticos y el que permite que estos se comuniquen entre sí. (1996: 13-14)

Existen distintos tipos de espacios semióticos. Un espacio semiótico puede ser el de la mente de un individuo y puede haber un gran número de ellos dependiendo de los grupos que haya dentro de una comunidad. De esta manera, las fronteras entre semiosferas no se reducen a las diferencias de una comunidad a otra, sino que dentro de cualquier grupo puede haber tantos espacios semióticos como individuos, y esto genera una gran complejidad semántica en el signo lingüístico.

En el ámbito de la escritura, la semiosfera se puede identificar con lo que Barthes denominaba horizonte de la lengua y el estilo del autor (1980: 17-18). Ambos son espacios semióticos delimitados, uno impuesto por las características culturales de la comunidad y el otro por la semiosfera que configura la subjetividad del escritor. Así pues, toda escritura está constituida en el plano semántico a partir del signo y está configurada a partir del choque entre fronteras de distintas semiosferas. Con otra terminología distinta a la empleada por Lotman, Barthes afirmaba que lo que él denomina el grado cero de la escritura, una escritura neutra sin carga ideológica, era imposible a causa de la alienación en la que el autor vive inmerso dentro de la sociedad (1980: 87-89). Por esta definición, toda escritura es ideológica sin importar el contexto en el que esté generada y la escuela semiótica es el mejor método para abordar el estudio de la carga ideológica de los signos y sus repercusiones en el discurso.

Uno de los primeros trabajos sobre el discurso ideológico en la literatura, y que influirá en trabajos posteriores como el de Kristeva, es el estudio de Bakhtin acerca de las características de la poética de Dostoievski (1986)

Bakhtin señala como una de las características principales de este novelista la polifonía presente en su texto. Esta polifonía se refleja en la aparición de distintos discursos ideológicos, reflejados por el discurso de los diferentes personajes, haciendo imposible que se distinga la propia ideología del autor (1986: 14-15).

Partiendo de estos estudios de Bakhtin, Kristeva estudia la evolución en literatura del discurso del monologuismo épico al dialogismo (1981: 207-209). En el

monologuismo épico, solo hay un discurso ideológico que se adecua al discurso dominante de la autoridad y este tipo de texto es propio del género de la épica, de donde obtiene el nombre. En cambio, el dialogismo permite el cuestionamiento al discurso dominante y el diálogo con otros textos gracias a la intertextualidad¹¹, y también cobra relevancia la pluralidad del sentido gracias a lo que Kristeva denomina lo carnavalesco (1981: 208), que es el cuestionamiento de los significados tradicionalmente asociados al signo. Este cuestionamiento se realiza a partir de subvertir los significados asociados a determinados significantes para así cambiar el sentido tradicional del signo. Esta función de lo carnavalesco, Kristeva lo remonta al género griego y satírico de la menipea (1981: 208-209).

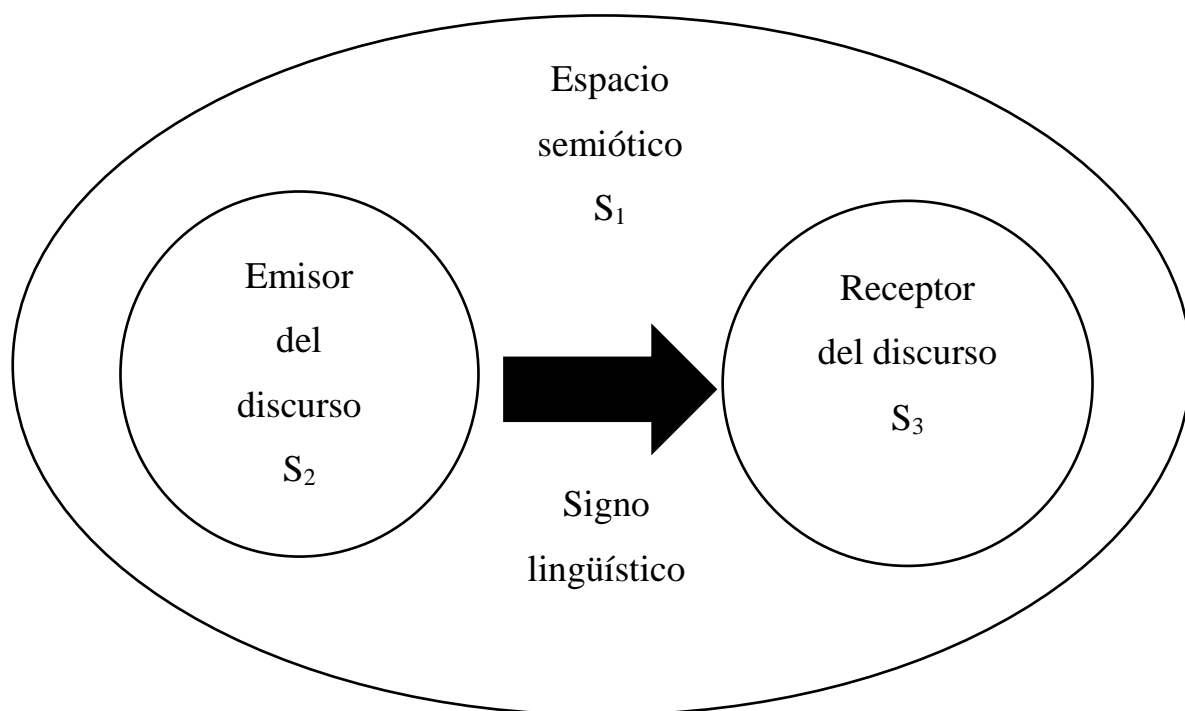
Para Kristeva esta subversión del signo lingüístico de lo carnavalesco es propia de la literatura de tradición popular (1981: 208). Se produce así otra oposición con la teoría de la estética negativa de Adorno y con las críticas del teórico de la Escuela de Frankfurt a la cultura de masas como medio de alienación. En esta ocasión, la crítica a las teorías de Adorno se encuentra en el hecho de que la subversión del signo lingüístico, que Kristeva localizó en la menipea griega y que pervive en la novela polifónica y subversiva, es un fenómeno de origen popular, de crítica a la autoridad (1981: 208).

Tras exponer estos conceptos, se precisa recapitular ciertas ideas antes de explicar el método para estudiar el discurso ideológico de la escuela semiótica. En primer lugar, se ha precisado la importancia del signo dentro del discurso de acuerdo a los trabajos de Kristeva. De acuerdo a Iuri Lotman, el signo carece de significado si no se encuentra inserto dentro de un espacio semiótico (1996: 11). Por otra parte, si se quiere transmitir ese signo de una semiosfera a otra se requiere el concepto de frontera (1996: 12), que es donde el código semiótico se traduce a un lenguaje que permita que el signo se traslade de un espacio semiótico a otro.

En relación a esto, si retomamos el concepto de ideología de Raymond Williams que lo define como sistema de creencias (1980: 71), se infiere que, para transmitir un discurso ideológico, se precisa de un signo para transmitir dicha idea y una semiosfera (S₁) que permita la semantización del signo portador de la idea, teniendo en cuenta además que tanto el emisor (S₂) y el receptor (S₃) del mensaje constituyen semiosferas independientes por sí mismas.

¹¹ La intertextualidad es otro concepto de Kristeva que también procede de los estudios de Bakhtin y hace referencia al diálogo de un texto con otro texto a causa de las influencias. Kristeva define la intertextualidad como la característica de un texto de estar constituido por otros textos (1981: 190).

El esquema de la transmisión del discurso ideológico en un contexto semiótico sería el siguiente:



Esta transmisión del discurso lingüístico a través de una significación se denomina ideograma. Para que pueda elaborarse un ideograma portador de un sentido específico y pueda formular un discurso ideológico, el signo debe estar reducido a una mínima cantidad de sememas hasta alcanzar el mayor grado posible de irreductibilidad semántica (Kristeva 1981: 148-149). La función del ideograma es transmitir un discurso ideológico. Por lo tanto, esta irreductibilidad semántica es necesaria para eliminar la pluralidad de sentido propia del signo lingüístico, delimitándose así un sentido determinado.

Si se quiere estudiar un discurso ideológico en literatura, el análisis de ideogramas es el método más adecuado, pues permite apreciar la significación del discurso lingüístico a partir de los sememas empleados para la construcción del signo. Si lo que se pretende es estudiar el discurso ideológico subversivo, el análisis semiótico debe enfatizar cómo se ha alterado el uso tradicional de un signo como ideograma para transmitir un discurso ideológico contrario al establecido.

En la cultura popular, se han empleado una serie de temas y motivos dentro de los géneros fantástico y de ciencia ficción que permiten la elaboración de ideogramas. Para refutar las teorías de Adorno y demostrar que la literatura de la cultura popular es capaz de transmitir un discurso ideológico contrario al dominante, es preciso localizar esos

ideologemas subversivos contextualizándolos dentro del espacio semiótico de su género y clasificar su discurso ideológico como un discurso emergente.

El método para definir esos ideologemas cómo emergentes será señalar cómo han ido evolucionando a través de su desarrollo diacrónico, pues una de las características intrínsecas al signo lingüístico es que no permanecen inalterables al paso del tiempo y que su semantización está sujeta a cambios (Boves Naves 1974: 10).

El primer análisis de las novelas objeto de estudio en este trabajo, centrado en *La mano izquierda de la oscuridad*, estudiará el ideologema principal de la obra para demostrar la premisa de Kristeva de que lo subversivo es característico de lo popular, refutando así las tesis de Adorno.

4. La mano izquierda de la oscuridad

Escrita por Ursula K. Le Guin en 1969 *La mano izquierda de la oscuridad* es una de las obras clave de la ciencia ficción y ganó el Premio Nébula en 1969 y el Hugo en 1970, siendo estos dos de los galardones de mayor prestigio que se otorgan, entre otros, a la literatura de género fantástico y de ciencia ficción.

El nivel principal de narración se centra en la misión de exploración del humano Genly Ai, cuyo objetivo es conseguir que el planeta Invierno ingrese en una alianza política entre planetas de distintos sistemas. La característica principal del planeta Invierno, marco espacial de la novela, es que se encuentra en una edad glacial y el género de los habitantes del planeta es hermafrodita.

El discurso de la novela se alterna entre varios narradores. Dos de ellos, autodiegéticos, a través de los cuales se expresa la relación de Genly Ai con un nativo de Invierno, y un tercero heterodiegético con un nivel de narración extradiegético que expone cuentos del mundo de Invierno en capítulos alternos a los de los otros dos narradores.

El tema principal de la novela es la cuestión del género al mostrar cómo los habitantes de Invierno cambian de sexo dependiendo de las circunstancias y cómo esto afecta a sus vidas. El discurso ideológico de la novela se analizará con posterioridad, pero antes de eso es conveniente exponer las teorías del lenguaje en relación a la ideología de género para una mejor comprensión del contexto de la obra.

4.1 Teoría de género dentro de la ciencia ficción

Antes de explicar cómo la teoría de género ha influido en el género de la ciencia ficción, se procederá a exponer las repercusiones de la ideología de género dentro del lenguaje.

Partiendo de la teoría de los actos de habla de Austin, que explica las repercusiones del lenguaje y cómo afectan a la realidad, Judith Butler explicó cómo el lenguaje permite la discriminación de género. Esto se justifica con la diferenciación de Austin entre actos de habla ilocucionarios o ilocutivos y actos de habla perlocucionarios o perlocutivos. Los actos de habla ilocucionarios son aquellos que cumplen una acción con la enunciación

que formulan y los perlocucionarios serían aquellos que generan consecuencias a la hora de construir un enunciado (2004: 18) La teoría de género en relación con el lenguaje estudiaría cómo los actos perlocutivos conforman una construcción de género, por ejemplo, feminizando a un individuo denominándolo niña desde el momento de su nacimiento (2004: 87), o serían incluso utilizados como medio de agresión (2004: 82)

Al igual que la ideología marxista, la ideología de género pretende oponerse a un discurso dominante, en este caso un discurso de odio que a través de un acto de habla performativo ejerce una relación de subordinación entre el emisor del discurso y su receptor (2004: 139). Este discurso de odio que combate la ideología de género por imponer relaciones de subordinación, a causa de discriminación por género o sexualidad, puede ejercerse de varias maneras. Una de ellas es prohibir la representación de determinados colectivos o sexualidades, argumentando que esa representación causa una ofensa (2004: 109). Otra discriminación es formular un discurso que legitime un acto de violencia a través de un acto de habla performativo.

Un objetivo de la ideología de género es criticar estas actitudes, que para investigadores como Butler deben ser perseguidas (2004: 89). Otro propósito es el de otorgar legitimidad a ciertos actos discriminados por el discurso dominante y resignificar ciertos rituales a través de actos de habla perlocutivos. Con esto se pretende producir cambios en instituciones sociales discriminatorias (2004: 239)

Uno de estos actos de rebelión es oponerse al discurso ideológico que considera la representación como una ofensa (2004: 109). El objetivo de esta acción es proponer un cambio en las instituciones sociales a través de la significación de un elemento invisibilizado por considerarse ofensivo.

En el contexto de la literatura de ciencia ficción con un enfoque feminista, existe una tradición de escritoras que han desarrollado mundos ficticiales donde se cuestionan las relaciones de subordinación de las sociedades patriarcales (Robles 2008: 619). Por otra parte, desde el contexto de la teoría *queer*, incluida dentro del marco de la teoría de género, también se ha propuesto la ciencia ficción como un género propicio para representar ciertos géneros y sexualidades no normativas a partir de motivos como el del alienígena o el ciborg (Robles 2008: 622-623).

Al margen de Ursula K. Le Guin, ha habido autores que presentan en sus obras un discurso ideológico propio de la teoría *queer* como Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley y Octavia Butler, entre otros (2008: 623).

Por el empleo desde un enfoque *queer* de motivos como el del ciborg o el extraterrestre por una semantización determinada de estos motivos, se puede argumentar que dentro del contexto del género de la ciencia ficción estos signos pueden ser considerados como ideologemas.

El ideologema del extraterrestre, empleado en *La mano izquierda de la oscuridad*, es un motivo adecuado para formular un discurso ideológico alrededor del concepto del Otro¹². El extraterrestre permite observar al sujeto dentro de su categoría de ser humano desde una perspectiva externa para analizar cómo el individuo se relaciona con lo diferente. El extraterrestre permite este análisis a través de la técnica del distanciamiento (Moreno 2010: 307)

No obstante, no se puede considerar el motivo del extraterrestre como la materialización de un ideologema, pues dentro de la retórica de la ciencia ficción este motivo puede emplearse como un elemento diseñado simplemente para generar placer estético en el receptor al margen de como discurso ideológico. Por eso algunos investigadores prefieren el concepto de literatura prospectiva para diferenciar dentro de las obras de ciencia ficción las que tienen como objetivo el placer estético y las que pretenden formular un discurso ideológico (Moreno 2011: 473).

El motivo del extraterrestre surgió como una adaptación dentro de la ciencia ficción del motivo del monstruo surgido en la literatura occidental a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que se emplea para desarrollar el tema de la identidad a través del Otro (Moreno 2011: 474-475) y que evoluciona a partir de la Posmodernidad.

Con el cambio de paradigma producido en la Posmodernidad, el monstruo, entendido como Otro, tanto en su vertiente de criatura no humana terrestre como en la de alienígena, se ha convertido en un motivo trágico, transmitiendo un discurso ideológico de rechazo a la concepción de la felicidad tradicional del individuo, quien se encuentra desarraigado dentro de este nuevo contexto de la Posmodernidad (2011: 476).

Fernando Moreno cataloga tres tipos de monstruos: el realista, el fantástico y el prospectivo (2011: 492). Los tres se caracterizan por generar un rechazo. Sin embargo, el monstruo prospectivo ejercería para Moreno una fascinación que las otras dos clases de monstruo no producirían, pues en él se fusionarían lo bello y lo siniestro mientras lo

¹² El Otro como concepto surge a partir de una perspectiva del Yo. Por lo tanto, es un término surgido a través de la subjetividad y, por lo tanto, difícil de conceptualizar a través de una significación. Desde una perspectiva masculina, el Otro puede ser una mujer. Desde una nacionalista, el Otro es el extranjero y desde una perspectiva de género concebida a partir de la división binaria hombre-mujer, el Otro sería el género que rompe con esta concepción.

siniestro sería lo dominante dentro de la concepción de las otras dos categorías de monstruo (2011: 492)

En esta categoría del monstruo prospectivo es donde se incluye el motivo del extraterrestre. Dentro de la retórica de la ciencia ficción, el extraterrestre es una criatura con la que el ser humano puede convivir y relacionarse, al contrario que lo que sucedía, por ejemplo, con el monstruo fantástico propio del Romanticismo, donde la transgresión propia del género fantástico produciría el terror en el receptor del texto. Sin embargo, con la concepción del extraterrestre como una criatura racional, pueden establecerse distintas relaciones entre el extraterrestre y el ser humano, por ejemplo, una relación amorosa.

Fernando Moreno menciona un caso de este tipo de convivencia entre un extraterrestre y un ser humano con la novela *La estación de la calle perdido* de China Miéville (2011: 482-483). En este libro, un hombre mantiene relaciones sexuales con un extraterrestre cuya fisonomía es mitad ser humano, mitad insecto, generando al mismo tiempo en el receptor una sensación de rechazo y placer al contemplar el romance entre los dos personajes. A partir del ideograma del alienígena empleado en esta novela se podría establecer un discurso emergente influido por la teoría *queer* que trataría de contrarrestar un discurso ideológico dominante sobre la sexualidad.

Como se ha podido comprobar, dentro del género de la ciencia ficción es frecuente el empleo del ideograma del extraterrestre para formular un discurso ideológico subversivo. Este fenómeno propio de este género de la cultura popular se podría explicar a partir del concepto de lo carnavalesco de Kristeva, donde lo popular tiende a cuestionar el discurso ideológico propuesto por la autoridad (1981: 208). Este discurso subversivo no se focaliza solo a partir de la ideología de género, sino que también se puede emplear para criticar otros aspectos de la sociedad, debido a la tendencia dentro del género de la ciencia ficción de crear mundos ficticiales que al compararlos con la realidad generen una catarsis cognitiva que cause en el receptor una reflexión sobre el contexto con el que convive (Moreno 2010: 177: 181).

Dentro de la teoría de género, concretamente en la teoría *queer*, esta catarsis cognitiva se produce al representar extraterrestres en sociedades donde la sexualidad y el género sean concebidas de forma distinta a la establecida por el discurso ideológico dominante. Para mostrar un ejemplo de esto, se procederá a analizar en profundidad *La mano izquierda de la oscuridad* y su empleo del ideograma del extraterrestre.

4.2 Empleo del ideologema del extraterrestre

Como ya se ha mencionado, el tema de *La mano izquierda de la oscuridad* es una reflexión sobre el género y su influencia dentro de la sociedad, y para eso emplea el ideologema del extraterrestre.

Con el establecimiento del mundo ficcional del planeta Invierno, cuyos habitantes son una raza hermafrodita de alienígenas, se plantea una sociedad donde el concepto de género influye en la cultura de una manera distinta a la convencional. La catarsis cognitiva que se genera al realizar la comparación entre la sociedad de Invierno y cualquier sociedad humana, se produce gracias a la modalidad de discurso autodiegético de Genly Ai, uno de los tres narradores. Para el discurso ideológico de la novela es fundamental la presencia de los tres narradores: Genly Ai, un nativo de Invierno, y un narrador heterodiegético que explica distintas historias folclóricas del planeta, pues de la comparación de estos tres narradores se expresará la idea que se intenta transmitir a través del ideologema del extraterrestre. En este contexto se puede leer el siguiente fragmento, perteneciente a la narración de Genly Ai:

«No soy siempre el protagonista de la historia ni el único narrador. No sé en verdad quién es el protagonista: el lector podrá juzgar con mayor imparcialidad. Pero es siempre la misma historia, y si en algún momento los hechos parecen alterarse junto con una voz alterada, no hay razón que nos impida preferir un hecho a otro; sin embargo no hay en estas páginas ninguna falsedad, y todo es parte del relato». (Le Guin 2000: 9)

Con esta alusión al narratario, se puede inferir que la autora pretende favorecer la catarsis cognitiva en el receptor al incitarle a la reflexión. Por otra parte, Genly Ai no conforma ningún ideologema como signo. Representa más bien el motivo del explorador, pues su papel en la trama además de analizar el estilo de sociedad del planeta Invierno es conseguir que los habitantes de este planeta formen parte de una Alianza interplanetaria. Para ello, su objetivo es tratar de convencer al rey de uno de los dos estados de Invierno, cuyo nombre es Karhide, y durante su estancia en esta comunidad conocerá a uno de los políticos más influyentes de la sociedad, Estraven, el primer ministro del rey.

Estraven es también uno de los narradores de la novela y la perspectiva de su discurso consiste en ofrecer una oposición a la concepción de género representada en Genly Ai. A partir de un determinado momento de la novela, Genly Ai y Estraven tendrán que huir al ser perseguidos por los guedenianos, nombre de la raza a la que pertenece

Estraven, que consideran a Genly Ai un problema para la convivencia de la sociedad del planeta Invierno.

A partir del ideologema del extraterrestre, representado por los guedenianos, Le Guin reflexiona sobre la relación entre el género y el sexo biológico. Los guedenianos son unas criaturas que, dependiendo de la época del año pueden ser machos o hembras. Las consecuencias de esta característica biológica de los guedenianos son las siguientes:

a) No hay una distinción de género en la sociedad de Invierno al no haber una diferencia permanente entre el sexo masculino y el sexo femenino.

b) En Invierno no hay discriminaciones por razón de género ni tampoco una asociación de roles por no existir el propio concepto de género.

En un matrimonio guedeniano, los dos miembros de la pareja pueden ser tanto padres como madres y la única diferencia que hay entre ser lo uno y lo otro es que el heredero político de un individuo es aquel que se concibe siendo hembra, y al que llaman hijo en la carne. Al margen de eso, no hay ninguna diferencia por razón de sexo o género. El siguiente pasaje, narrado desde la perspectiva de Genly Ai, resume las consecuencias de la biología de los guedenianos en el campo de la sexualidad:

«Siendo tan estrictamente definido y limitado por la naturaleza, el instinto sexual de los guedenianos no está muy sujeto a las imposiciones de la sociedad. Hay menos códigos, normas y represión del sexo que en cualquier sociedad bisexual. La abstinencia es del todo voluntaria; la indulgencia es del todo aceptable. El miedo y la frustración sexuales son muy raras. Este era el primer caso que yo veía de una situación social que contrariaba el impulso sexual» (2000: 195)

En este fragmento se puede apreciar que la principal consecuencia de la sexualidad de los guedenianos, a parte de la no existencia de roles de género, es una completa libertad sexual y la nula imposición de tabúes sobre la orientación sexual, no concediéndole a esta ninguna relevancia a la hora de establecer relaciones entre los individuos, aunque después se descubra que los guedenianos son capaces de discriminar a partir de razones de género, pues cuando los guedenianos conocen por primera vez a Genly Ai, estos se sorprenden al percatarse de que Genly Ai no puede cambiar de sexo, otorgándole así un trato especial al resto de individuos, aunque no posea ningún rol especial dentro de la política o la sociedad de Invierno.

La aparición del tercer narrador de *La mano izquierda de la oscuridad* crea otro nivel diegético al referir varias historias folclóricas del planeta Invierno, lo que permite al lector conocer con más detalles la sociedad de los guedenianos.

En cuanto al argumento de la novela, la narración se desarrolla a partir de la motivación de Genly Ai de que la sociedad de Invierno pueda relacionarse con el resto de planetas de la Alianza que él representa.

El primer problema al que se enfrenta Genly Ai es que los guedenianos desconfían de él por dos motivos. El primero por pertenecer a una sociedad de la que ellos no poseían constancia. Desde su perspectiva, Genly Ai es un extranjero. Por otro lado, los guedenianos también consideran a Genly Ai un elemento extraño por su incapacidad de cambiar de sexo. Lo consideran algo anormal y así, al igual que desde nuestra perspectiva y la de Genly Ai los guedenianos configuran el motivo del Otro, ellos piensan lo mismo de Genly Ai. No obstante, hay que diferenciar a los guedenianos en dos comunidades, que se dividen en dos espacios bien diferenciados.

Uno de ellos es el espacio del país de Karhide, representante de un discurso ideológico residual desde un punto de vista político, pues esta comunidad se rige por un sistema de gobierno feudal donde el poder lo ostenta un rey. El otro espacio pertenece al país de Orgoreyn, que representa un discurso ideológico más progresista, asociado este pensamiento al espacio urbano. En Karhide, los guedenianos tienden a rechazar a Genly Ai, mientras en Orgoreyn este es recibido con honores y se le ofrece un trato de privilegio que el explorador no disfrutó en Karhide.

En el siguiente fragmento se representa con claridad el discurso ideológico que representa este espacio desde la perspectiva de Genly Ai, significado este pensamiento de Karhide en el espacio rural y feudal:

«Este simulacro de nación, unificada durante siglos, era un hervidero de ciudades descoordinadas, pueblos, aldeas, seudounidades económicas feudotribales, un revoltijo de individualidades vigorosas, competentes, pendencieras, sobre las que se posaba la mano leve e insegura de la autoridad. Nada, pensé, uniría nunca a Karhide como nación». (2000: 114)

Karhide como espacio representa los valores semánticos de la violencia, la desconfianza y de la tradición. Orgoreyn, en cambio, no ejecuta un discurso de la violencia al mismo nivel que Karhide y parece poseer una mentalidad más progresista. Sin embargo, las intrigas políticas y la mentira como forma de engaño y de ejercer la violencia también son una característica de la sociedad de Orgoreyn.

El personaje de Estraven pretende que estos dos espacios puedan convivir y abandonen su enemistad política y por eso se convierte en aliado de Genly Ai para que Invierno forme parte de la alianza interplanetaria a la que representa el explorador.

A causa de la cooperación de Genly Ai y Estraven, gracias a la cual Genly Ai escapa de un campo de internamiento en Orgoreyn al que ese gobierno le había confinado a causa de sus intrigas políticas, estos deben alejarse de los dos espacios de Karhide y Orgoreyn y huir a un espacio desértico al norte del planeta, donde tanto Genly Ai como Estraven se enfrentan al discurso dominante sobre el concepto de género de su sociedad en un espacio privado de normas culturales:

«Temí que se riera de mí. Al fin y al cabo, Ai ya no es una rareza, un monstruo sexual; aquí en el Hielo cada uno de nosotros es una criatura singular, aislada; yo a medida que me alejo de mis semejantes, mi sociedad y mis normas, y Ai lo mismo. No hay aquí un mundo poblado de guedenianos que explican y confirman mi existencia. Somos iguales al fin; iguales, extraños solitarios» (2000: 254-255).

Este discurso está pronunciado por Estraven y con él demuestra cómo él, un guedeniano se replantea su concepto de género, un discurso transmitido por un discurso dominante que, hasta la llegada de Genly Ai, nadie había considerado que pudiera ser erróneo.

Esta convivencia entre Genly Ai y Estraven alcanzará un alto grado de intimidad, hasta el punto de que haya tensión sexual entre ellos, cuando Estraven entre en su fase de cambio de sexo, denominada *kémmer*. Aquí también se cuestiona el discurso de la sexualidad, ofreciendo nuevas alternativas.

En la novela, el tema del género se construye al oponer los dos conceptos sobre el sexo y género que poseen Genly Ai y Estraven, de donde surge un discurso ideológico que pretende cuestionar al dominante. Enlazado a las teorías de género y, sobre todo la *queer*, este discurso pretende consolidarse como una hegemonía alternativa y se construye de la siguiente manera.

En primer lugar, *La mano izquierda de la oscuridad* forma un discurso ideológico sobre el género a partir del ideologema del extraterrestre y el mundo ficcional que desarrolla. Este espacio posee una serie de signos, entre ellos el motivo del extraterrestre, que constituye un espacio semiótico que pretende transmitir su discurso ideológico a la semiosfera que conforma la cultura del receptor, donde hay otra consideración de género distinta. Como es imposible conformar todas las culturas humanas en una misma semiosfera, el análisis se centra en ese contacto entre la cultura occidental y la de los guedenianos. El concepto de género en la cultura occidental, influida entre otros pilares por el Cristianismo (Steiner 2012), está basado a partir de la separación tradicional de géneros entre hombre y mujer, siendo una de las fuentes más antiguas de esta división

uno de los relatos del Génesis donde se afirma que Dios creó al ser humano como hombre y mujer.

«Y creó Dios a los hombres a su imagen; a imagen de Dios los creó; varón y hembra los creó». (Gen 1:27).

Este es el resumen de la conformación de los conceptos de género en la novela:

Concepto de género de los genderianos	Concepto de género de Genly Ai
<ul style="list-style-type: none"> • Su base se forma a partir de la biología de los genderianos: Criaturas hermafroditas que asumen un sexo dependiendo de la época del mes. Al no haber un sexo estable, no existe una división de géneros. • No hay sistema de roles de géneros. • Constituido a partir del ideograma del extraterrestre, adaptación del motivo del Otro en la ciencia ficción. 	<ul style="list-style-type: none"> • Su base se forma a partir de la biología humana: división de dos géneros, masculino y femenino, a partir de la división de sexo biológico entre varón y hembra • Hay una asignación de roles a partir del género. • Conforman un discurso ideológico a partir del discurso dominante sobre el género en nuestra sociedad, donde hay una semantización en torno a lo masculino y femenino y consecuencias sociales.

El discurso ideológico sobre el género de esta novela entronca con la teoría *queer*, que cuestiona las ideas de género preestablecidas. Y este discurso se forma al desarrollar una semiosfera en torno al texto y situarla en contacto con la semiosfera de nuestra cultura, donde hay distintas concepciones de género. En el discurso ideológico de la novela, tanto el concepto de género de los genderianos como el de Genly Ai son cuestionados a través de la convivencia entre Estraven y Genly Ai. Genly se replantea su idea de lo masculino y femenino y Estraven se enfrenta a la propia idea de género, de la que él no tiene constancia y a la que empieza a conceptualizar a través de su convivencia con Genly Ai.

Al no tomar partido por ninguna concepción de género y oponer dos modelos de conceptualizarlo: uno de ellos el tradicional de nuestra cultura y el otro el de la no conceptualización, Ursula K Le Guin transmite un discurso ideológico de género en el que se cuestiona la concepción tradicional de género y se critica el discurso dominante en torno a él.

Existen otras novelas que han abordado el concepto de género desde fuera del ámbito de la cultura popular, como el *Orlando* de Virginia Woolf (1928), aunque hay diferencias entre el tratamiento del género en esta novela y en *La mano izquierda de la*

oscuridad. En primer lugar, en *Orlando* Woolf cuestiona los roles asignados a cada género, pero no se plantea la no existencia del género y su valor por sí mismo como concepto. La crítica a los roles de género en esta novela se establece a partir de la transformación que el personaje de Orlando sufre a mitad de la narración, donde se convierte de hombre a mujer y observa las diferencias sobre el género a partir del trato diferente que recibe de la sociedad, dependiendo de si su interlocutor es hombre o mujer, pero en ningún momento Orlando renuncia a la idea de género. En cambio, en *La mano izquierda de la oscuridad* se presenta la posibilidad de la no existencia del género y las dificultades que presenta la misma idea del género como tal, y cómo afecta este al desarrollo del individuo.

Este análisis a partir de metodología semiótica ha demostrado que en una obra de cultura popular perteneciente al género de la ciencia ficción, se ha desarrollado un discurso ideológico perteneciente a la teoría *queer*, que pretende formular un discurso hegemónico alternativo. Este discurso se ha desarrollado a partir del ideograma del extraterrestre, formado a través de un motivo que presenta una larga tradición y que entronca con otros signos como, por ejemplo, el del monstruo (Moreno 2011: 474-475).

A continuación, se va a presentar otra obra de cultura popular, perteneciente a otro género de gran influencia en este tipo de literatura, el género fantástico, y cómo formula un discurso ideológico que también cuestiona otra corriente de pensamiento dominante de nuestra sociedad.

5. *American Gods*

American Gods es una obra del escritor británico Neil Gaiman que, al igual que *La mano izquierda de la oscuridad*, fue ganadora del Premio Nébula y el Hugo. Publicada en el año 2001, *American Gods* es una obra de cultura popular cuya difusión ha sido favorecida gracias a la Industria del entretenimiento que criticó Adorno en el contexto de su formulación de la estética negativa (2004). Esta difusión se refleja en la una serie basada en la novela y que posee el mismo título de esta (2017).

American Gods es una obra perteneciente al género fantástico, siguiendo fielmente los principios las teorías de Todorov (2001a), englobándose dentro de la categoría de lo fantástico maravilloso, pues el argumento de la novela gira en torno al viaje interior que desarrolla su protagonista Sombra, quien tras salir de la cárcel experimenta una serie de fenómenos que transgreden su concepto de la realidad y sus creencias. Este viaje de Sombra puede enmarcarse también en la tradición del *road trip*, empleado por obras como *On the road* (Kerouac 1957).

El hecho de que esta novela se encuadre dentro del género de lo fantástico maravilloso estipulado por Todorov (2001b), se debe a que todos los fenómenos extraños a los que Sombra no encuentra explicación al principio de su viaje son causados, entre otros motivos, por los dioses de distintas culturas.

Esta novela, a diferencia de *La mano de la izquierda de la oscuridad*, presenta un discurso ideológico que se desarrolla en dos vertientes: una de ellas posee influencia de la corriente de pensamiento del postcolonialismo y la otra entronca con la problemática en torno a la secularización de la sociedad, donde las antiguas creencias son sustituidas por otras nuevas. Este discurso ideológico, que se puede dividir en otros dos, se emplea para conformar el tema de la identidad de la nación de los Estados Unidos de América. Sin embargo, antes de entrar en cómo se formula ese discurso ideológico a partir de un ideograma determinado, el de dios, vamos a analizar de qué distintas maneras se puede emplear el elemento fantástico para desarrollar un discurso ideológico.

5.1 Lo ideológico y lo fantástico

Como se ha explicado en el apartado dedicado a formular lo fantástico como género dentro de la cultura popular, a pesar de que pueda haber motivos y temas y signos suficientes para elaborar un género fantástico y enmarcarlo dentro del género de la literatura proyectiva (Moreno 2010), lo fantástico desde la época de la Grecia clásica ha sido tradicionalmente más un elemento transgénerico que un género en sí mismo (González Alcázar 2010: 35-44). No obstante, lo fantástico ha sido un elemento determinante para catalogar diversos estilos de literatura y uno de ellos me resulta especialmente interesante para hablar del vínculo entre lo fantástico y lo ideológico. Me refiero al concepto de lo neofantástico de Alazraki (2001).

El teórico Alazraki establece una oposición entre la tradición del cuento fantástico romántico, cuyo interés era generar miedo (2001: 267-268), con el concepto de neofantástico que emplea de otro modo lo fantástico.

Alazraki critica la denominación de literatura fantástica a partir de la aparición de motivos fantásticos (2001: 267). Su objeción se centra que se establece un género a partir de un motivo fantástico que no es determinante para la constitución de un género de lo fantástico. Por eso, en su definición de lo neofantástico, Alazraki menciona que en este tipo de literatura lo fantástico tiene una visión, una intención y un *modus operandi* distinto al fantástico tradicional del XIX (2001: 276).

Para Alazraki, lo fantástico del siglo XX está influido por los efectos de la Primera Guerra Mundial, el psicoanálisis y las vanguardias de principios de siglo (2001: 280) y que, a partir de las influencias de estas vanguardias, sobre todo del surrealismo, se emplea lo fantástico como una metáfora para transmitir un discurso (2001: 81). A partir de esta terminología, Alazraki pretendía diferenciar obras fantásticas como las del Romanticismo, de las de otros autores como Kafka o Cortázar. Esta teoría sobre lo neofantástico permite hacer distinción entre dos tipos de literatura fantástica, aunque no engloba a las obras fantásticas enmarcadas dentro de la cultura popular.

Las obras de autores como Kafka o Cortázar no encajan con el concepto de cultura popular de Jenkins (2008: 277) En primer lugar, no generan la cultura *folk* ni forman parte de la vida cotidiana de la sociedad, dos elementos fundamentales para definir la cultura popular. No obstante, lo neofantástico de Alazraki sirve como base para establecer el vínculo entre lo fantástico y lo ideológico. Lo que Alazraki denomina uso de lo fantástico como metáfora, se puede definir de forma más generalizada como la significación de una idea. Y la significación de una idea permite emplear un signo como ideologema, como ya

se demostró en el análisis de *La mano izquierda de la oscuridad* y su ideograma de lo extraterrestre.

Existen amplios ejemplos de utilización de un ideograma a partir de un motivo fantástico para introducir un discurso ideológico. Por ejemplo, en la novela *El prisionero de Azkaban* (2002), perteneciente a la saga de Harry Potter, se empleó el motivo del hombre lobo para establecer un ideograma del marginado social. No obstante, a pesar de que sea frecuente este empleo de lo fantástico dentro de la cultura popular, este uso ideológico no es un concepto propio de todas las obras de este contexto, al igual que existe una ciencia ficción cuya retórica está más destinada a generar placer estético y entretenimiento en el receptor y otra diseñada para crear un discurso ideológico (Moreno 2011: 473). No obstante, mientras que para diferenciar este tipo de ciencia ficción se ha creado el término prospectivo, no existe un concepto equivalente para la literatura fantástica que pretenda crear un discurso ideológico y generar una catarsis cognitiva al lector que le permita reflexionar sobre ese contexto. El término prospectivo solo se emplea dentro del género de la ciencia ficción (Moreno 2010: 121), un error a mi juicio, pues la clasificación de lo prospectivo se enmarca dentro de una categorización de la literatura proyectiva, donde no hay un criterio unificado para la definición de géneros (2010: 114-121).

Esto es un error terminológico, pues este concepto de lo prospectivo se construye en torno a la idea de que en lo fantástico no se pretende establecer un discurso ideológico que cuestione las ideas dominantes de la sociedad. De esta manera, no existe un término para diferenciar el género fantástico que se construye en torno al placer estético y el que pretende establecer una catarsis cognitiva. Para esta diferenciación no se pueden emplear los conceptos de neofantástico ni prospectivo. En primer lugar, porque lo neofantástico, por como Alazraki lo conceptualiza (2001), hace referencia a un tipo de literatura con unas influencias muy específicas. Y por otra parte, porque lo prospectivo, según la definición de teóricos como Fernando Moreno, se construye en torno a la idea del futuro, idea que puede aparecer en ciertas obras de lo fantástico, pero no en su totalidad (2010: 114-115).

Alazraki ya demostró que había diferencias entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico de cierta literatura del siglo XX, como la de Kafka o Cortázar. Al mismo tiempo, se ha demostrado que existe una literatura fantástica propia de la cultura popular y que se subdivide en dos tipos: una que pretende generar placer estético y otra cuyo objetivo es causar una catarsis cognitiva con un discurso ideológico subversivo. A este

último tipo de literatura se le ha dedicado un mayor tiempo de análisis debido al objetivo de este trabajo es demostrar que no es correcta la tesis de Adorno de que la cultura popular no puede generar estética negativa. Como se comprobará con el estudio de *American Gods*, donde se analizará la significación de ciertas ideas a partir de motivos fantásticos, se puede generar un discurso ideológico subversivo. Por lo tanto, al igual que Fernando Moreno defendía una correcta utilización de términos para denominar el género de la ciencia ficción (2010: 115), considero que debe adoptarse un término adecuado para este tipo de literatura fantástica.

Considero inadecuada la tradicional división entre fantástico y maravilloso, basada en la construcción de un mundo ficcional en relación con la realidad y en el efecto que este mundo ficcional produce según su construcción (Todorov 2001b). En primer lugar, porque lo fantástico es un elemento transgenérico desde los tiempos de la Grecia Clásica (González Alcázar 2010: 35-44) que se ha desarrollado a partir de una serie de signos cuyos referentes son fantásticos, en la acepción del término como negación de la realidad (Campra 2001: 153-154). Para existir un género fantástico debe producirse una retórica a partir de una serie de motivos por cuya semantización pertenezcan a lo fantástico. A partir de ahí se desglosarían una serie de subgéneros, todos subordinados al género principal de lo fantástico, en los que podría introducirse el término de maravilloso según su acepción tradicional, en una clasificación de la literatura fantástica a partir del desarrollo de sus mundos ficcionales. De esta manera el término de literatura fantástica maravillosa sería apropiado en un mundo ficcional dominado por lo maravilloso.

A partir de este razonamiento, considero y defiendo a partir de este trabajo la existencia de una literatura fantástica cuya estructuración de motivos y temas podrían conformar un género propio a partir de la construcción de una idea que produciría una catarsis cognitiva. Argumento la necesidad de este término en la misma manera que dentro de la ciencia ficción existe la diferenciación de lo prospectivo a partir de la existencia de una catarsis cognitiva en este tipo de literatura, a través de la utilización de una serie de motivos (2010: 114-121).

Como contraposición a lo prospectivo, considero adecuado el término de literatura fantástica introspectiva. Los motivos para este término son los siguientes:

a) La existencia de una catarsis cognitiva en ciertas obras de lo fantástico, donde se cuestiona valores de la sociedad o del individuo debido a discursos ideológicos subversivos basados en motivos fantásticos.

b) La relación que existe entre los términos de prospectivo e introspectivo. El primero haría referencia a la exposición de ideas basadas en una perspectiva de lo futuro. El segundo término, en cambio, definiría una perspectiva de lo psicológico. Así, mientras lo prospectivo abordaría una perspectiva sobre el futuro, ofreciendo nuevos modelos de sociedad, lo introspectivo conformaría una reflexión sobre distintos tipos de conceptos, adentrándose en ellos y cuestionándolos, a través del elemento fantástico.

American Gods es un ejemplo que representa lo que se ha definido como literatura fantástico introspectiva, de la misma manera que *La mano izquierda de la oscuridad* es un ejemplo de literatura prospectiva de ciencia ficción. En el análisis de la obra, al mismo tiempo que se analiza el discurso ideológico que cuestiona discursos dominantes, se justificará cómo los ideogramas de la novela conforman un ejemplo de la literatura fantástica introspectiva.

Para concluir este apartado propongo un esquema sobre una clasificación de la literatura fantástica a partir de lo expuesto, para una mejor contextualización de la literatura fantástica introspectiva.

Subgéneros de la literatura fantástica

Rasgo dominante	Mundo ficcional fantástico basado en la oposición entre real y no real (Campra 2001: 153-154)	Catarsis cognitiva por discurso ideológico subversivo o reflexión sobre conceptos	Motivo fantástico empleado como metáfora de conceptos por tradición vanguardista surrealista	Efecto de terror a causa de la transgresión de la realidad
Definición	Fantástico maravilloso	Fantástico introspectivo	Neofantástico	Fantástico terrorífico

A esta clasificación, realizada a partir de las teorías sobre lo fantástico analizadas en este trabajo, habría que añadir otros subgéneros por hibridación entre las distintas categorías de lo fantástico o entre los géneros fantásticos con la misma ciencia ficción, donde hay ejemplos donde lo fantástico y el *nóvum* o avance tecnológico que caracteriza a la ciencia ficción (Suvin 1984: 94-95) se entremezclan. Un ejemplo de este tipo de obras, dentro del ámbito cinematográfico, es la saga de *Star Wars*).

Por otra parte, aunque aquí se estudie lo fantástico introspectivo dentro del ámbito de la cultura popular a partir de *American Gods*, esto no quiere decir que lo fantástico introspectivo sea característico de la cultura popular. La cultura popular no depende de la forma, sino de la recepción, a partir de lo definido por Jenkins (2008: 277). En este sentido es esclarecedora la concepción de Bertolt Brecht sobre lo popular, que no lo reduce a una forma, sino a una perspectiva que adopta ideas de la tradición para enriquecerlas con su lenguaje (1973: 237). A partir de esta idea reitero la afirmación de que cualquier género puede pertenecer a la cultura popular.

Aclarada esta cuestión, se procederá al análisis de *American Gods*.

5.2 El ideologema de dios

American Gods comienza con la siguiente cita de Richard Dorson, ubicada en *American Folklore and the Historian* (Dorson 1971):

«Una cuestión que siempre me ha intrigado es qué les ocurre a los seres demoníacos cuando los inmigrantes abandonan su tierra natal. Los irlandeses americanos recuerdan a las hadas, los noruegos americanos a los *nisser*, los griegos americanos a los *vrykólakas*, pero solo en relación con hechos ocurridos en su país de origen. Una vez pregunté por qué tales demonios no aparecían en Estados Unidos y uno de mis informadores sonrió confuso y respondió: «Tienen miedo de cruzar el océano, está demasiado lejos», y añadió que Jesucristo y los apóstoles nunca vinieron a Estados Unidos» (Gaiman 2003: 11).

Si hay un motivo fundamental para la conformación del tema de *American Gods*, es el de dios, que constituye al mismo tiempo un ideologema.

El signo del dios posee una caracterización semántica muy específica y aparece al mismo tiempo que las primeras narraciones míticas. Rudolf Otto, uno de los padres de la fenomenología de lo religioso, trató de explicar lo sagrado a través del concepto de numinoso (1980), y aunque es cierto que su definición de lo religioso es reduccionista, pues su trabajo está desarrollado a partir de una idea de religión construida en torno a las tres religiones monoteístas, las connotaciones de su concepto de lo numinoso son útiles para abordar el estudio del signo lingüístico del dios.

El profundo análisis de Otto sobre lo numinoso (1980) se puede resumir en estas tres características del término:

a) La relación de dependencia del individuo con lo numinoso. El creyente de una deidad depende de esta para desarrollar su vida en el ámbito privado y social.

b) La provocación de lo que Otto denominaba *Mysterium tremendum*, el terror provocado por la naturaleza misteriosa de la divinidad, y que puede relacionarse con el miedo que provoca el terror de la transgresión de lo fantástico.

c) Una total omnipotencia del elemento poseedor de lo numinoso.

Un pasaje donde se representan a la perfección estos tres elementos de lo numinoso es el episodio de la zarza ardiente en el libro del Éxodo, donde Moisés al contemplar el prodigio obrado por la divinidad siente al principio sobrecogimiento y después se subordina al mandato divino de liberar al pueblo de Israel, confiando en el poder omnipotente de Yahvé. (Ex 3:1-4: 18)

En la literatura, el signo del dios, dentro del contexto cristiano, ha conservado estas características de lo numinoso en obras como *El Paraíso perdido de Milton* (1667), el *Fausto* de Goethe (1832)¹³ y ha permanecido como representación de lo numinoso hasta la época contemporánea, donde la secularización ha propiciado debates interesantes sobre hasta qué punto es necesario que la religión tenga un papel influyente en la sociedad (Habermas y Ratzinger 2008). Ejemplos del signo de Dios como representación de lo numinoso, dentro de la cultura popular son *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis (1950-1956), *Memorias de Idhún*, de la autora española Laura Gallego (2009-2011), *Wicked: aventuras de una bruja mala* de Gregory Maguire, (2009) o la saga de *Canción de Hielo y Fuego* de George R. R. Martin (1996-2011).

Estos pocos ejemplos de literatura contemporánea de cultura popular demuestran que el uso del signo del dios con la carga semántica de lo numinoso no ha desaparecido a pesar de la secularización que se ha ido extendiendo por la sociedad Occidental. No obstante, el discurso ideológico laico y el discurso religioso actúan como dominantes o no dependiendo del contexto. También son numerosos los ejemplos de una reinterpretación del signo de Dios desprovisto de su característica de lo numinoso, de su *Mysterium tremendum*, al establecer una parodia del signo, como en *Dioses menores* de Terry Pratchett (1992), o privándoles de su omnipotencia y despojando al mismo tiempo al signo de dios de su carácter sagrado, como en *La materia oscura* de Philipp Pullman (1995-2000).

En este contexto, el signo de dios representado en *American Gods* se caracteriza por poseer el carácter numinoso, aunque en un estatuto inferior al tradicional, situándose en una posición intermedia en esta diversidad del empleo del signo de dios.

¹³ La fecha señalada corresponde a la publicación de la segunda parte del *Fausto*, no a la primera.

Por otra parte, en *American Gods* este signo de dios conforma su propio ideologema al ser una significación de un discurso ideológico cercano a una postura poscolonialista.

Antes de explicar cómo se vincula el poscolonialismo con el empleo del ideologema del dios por parte de Neil Gaiman, se precisa establecer una presentación sobre la trama de la novela y ciertos aspectos relevantes de ella.

American Gods comienza su narración con la salida de la cárcel de su protagonista Sombra unos días antes de que finalizara su condena por el fallecimiento de su esposa en un accidente de tráfico. Mientras está de viaje para asistir al funeral de su mujer, se le presenta un extraño personaje que se hace llamar Wednesday¹⁴ que le pide que trabaje para él. Cuando Sombra acepta empieza a ser testigo de sucesos extraños de naturaleza fantástica que más tarde descubre que son obra de una guerra entre los dioses antiguos de la tradición y unos nuevos dioses que intentan suplantar el papel de estos en la sociedad.

De forma alterna, este nivel de narración se interrumpe por pequeñas historias donde se narra cómo otros dioses llegaron a Estados Unidos desde todos los puntos del planeta y en contextos muy distintos.

El tema principal de la narración se desarrolla a partir del ideologema del dios, que se divide a vez en dos clases: el dios antiguo y el dios nuevo. Los dioses antiguos, como ya se mencionó, son todos los pertenecientes a las tradiciones culturales de los diversos grupos étnicos que conforman la sociedad estadounidense. De esta manera, hay dioses eslavos, nórdicos, africanos, etc. Los dioses nuevos, por el contrario, serían una nueva representación de la divinidad a partir de elementos del mundo contemporáneo, más fascinado por la tecnología que por sus tradiciones. De esta manera surgen los nuevos dioses por el culto que rinde la sociedad a lo tecnológico y se produce una guerra entre los dos tipos de dioses por el control del mundo:

«—¿Te creerías que todos los dioses que la gente llegó a imaginar siguen entre nosotros hoy en día...?»

—... Quizá.

—¿Y que ahora han surgido nuevos dioses por ahí, dioses de los ordenadores y de los teléfonos y todo esto y que como todos parecen creer que no hay sitio para ambos en el mundo probablemente se va a producir algún tipo de guerra?». (2003: 322)

¹⁴ En la edición en castellano se mantiene el nombre original de Wednesday de la edición inglesa por el juego de palabras entre la etimología de Wednesday (día de Odín) y la verdadera identidad de este personaje, que es este dios.

El ideologema de los dioses nuevos representa el discurso de la secularización, donde la ciencia sustituye a la religión como soporte del mundo.

El ideologema de los dioses antiguos, sin embargo, no representa tanto un discurso ideológico de tipo religioso, sino uno de tipo postcolonial, por lo que es conveniente definir esta ideología antes de continuar analizando este ideologema.

El postcolonialismo es una ideología de difícil definición, pero que consistiría básicamente en un discurso sobre las relaciones de subordinación de las naciones que fueron colonizadas por las potencias occidentales y qué efectos tuvo este dominio en la cultura, lo económico y lo ideológico después del proceso de descolonización durante la segunda mitad del siglo XX (Langer 2011: 4-5). Este dominio colonial y posterior descolonización configuró varios fenómenos. Uno de ellos es el de diáspora, donde individuos de diferentes culturas fueron desplazados a lo largo de todo el planeta a causa del colonialismo, por ejemplo, a través del tráfico de esclavos o la inmigración. (2011: 56), y otro de estos fenómenos es el de la construcción de diversas identidades nacionales causadas por este efecto de diáspora y por el colonialismo. Ejemplos de naciones formadas por este proceso son Estados Unidos, Canadá, Nueva Zelanda y Sudáfrica (2011: 58)

Aunque es cierto que dentro de la teoría postcolonial se prefiere a individuos procedentes de países descolonizados para ser portavoces del discurso postcolonial (2011: 11), y de esta manera Neil Gaiman por su nacionalidad británica no sería el individuo más adecuado para formular un discurso de esta clase, lo cierto es que los dioses de *American Gods* establecen discursos pertenecientes a esta ideología, contando cómo vivieron ellos su propia diáspora al viajar en las mentes de todos los inmigrantes que se desplazaron a Estados Unidos. Estos dos fragmentos son esclarecedores para esta cuestión:

«Cuando la gente vino a América, nos trajeron con ellos. Me trajeron a mí, a Loki, a Thor, a Anansi, al Dios León, a los leprechauns, a los kobolds, a las banshees, a Kubera, a Frau Holle y a Ashtaroth, y ellos os trajeron a vosotros. Llegamos aquí en sus mentes y echamos raíces. Viajamos con los colonizadores hacia las nuevas tierras a través del océano» (Gaiman 2003: 120)

«Sweeney trataba de explicar, con ambas manos, la historia de los dioses de Irlanda, paso a paso, cómo vinieron desde la Galia o España, y de todos los rincones, cómo todos, hasta el último dios, fueron transformados en *trolls* y hadas, y cómo llegaron todos los dioses, hasta la Santa Madre Iglesia y todos fueron transformados en hadas o santos o reyes muertos sin pedirles permiso» (2003: 190)

Como efecto de esta diáspora sufrida por los dioses antiguos y la formación de la nueva sociedad estadounidense, la tradición representada por estas divinidades se va perdiendo. Los propios dioses, que deberían ser representantes de lo numinoso, han perdido su grandeza y son significados como cualquier otro inmigrante:

«—(...) Creen que concedemos deseos. ¿Cree que si pudiera conceder deseos conduciría un taxi?

—No entiendo.

(...)

—Creen que concedemos deseos. ¿Por qué lo creen? Duermo en una habitación apestosa de Brooklyn. Llevo en este taxi a cualquier personaje maloliente que tenga dinero para pagarme y a algunos que no tienen. Les llevo donde necesitan y algunas veces me dan propinas. Algunas veces me pagan». (2003: 161)

Se produce, por lo tanto una reinterpretación completa del signo del dios a utilizarlo como un ideograma portador de un discurso postcolonial que critica el antiguo discurso dominante del imperialismo. Por culpa de su diáspora, y también por la secularización de la sociedad, los dioses antiguos han perdido su identidad en beneficio de otros nuevos dioses, que son los que adora la nueva sociedad estadounidense. Su derrota, por mucho que pretendan declarar la guerra a los dioses nuevos, es inminente porque ya pocas personas creen en ellos. Se subvierten así las tres características que se han empleado para explicar lo numinoso: la relación de dependencia del creyente respecto a la divinidad, la omnipotencia y el *mysterium tremendum*, al representar a los dioses como unos inmigrantes más.

Es interesante que esta derrota de los dioses antiguos sea causada más por consecuencia del colonialismo, al ser sustituidos buena parte de los dioses antiguos por los dioses de las potencias coloniales, que por la secularización paulatina de la sociedad, sobre cuyos efectos el filósofo Habermas discutió con el, por aquel entonces cardenal, Joseph Ratzinger (2008). Este ideograma del dios nuevo se opone al discurso hegemónico de la secularización, que pretende sustituir al discurso dominante de la religión, la cual está a punto de convertirse en un discurso ideológico residual en algunos contextos¹⁵. Este ideograma del dios nuevo establecería un discurso de que la sociedad

¹⁵ Es complejo establecer la presencia del pensamiento religioso como un discurso ideológico dominante porque depende mucho del contexto social. En Europa los efectos de la secularización son evidentes porque, según las encuestas, para el año 2050 habrá cien millones de cristianos menos. Sin embargo, en otras regiones el descenso no posee esa proporción y está influido por otros factores. Los datos de la encuesta se obtuvieron de *The Future of World Religions: Population Growth Projections, 2010-2050* [En

estadounidense no se estaría secularizando, sino que estaría sustituyendo las divinidades antiguas por otras nuevas más adecuadas a la época contemporánea.

El resumen de los dos ideogramas sería el siguiente:

Ideograma del dios antiguo	Ideograma del dios nuevo
<ul style="list-style-type: none"> • Portador de un discurso ideológico postcolonial • Oposición al antiguo discurso ideológico dominante del imperialismo, convertido en la actualidad en discurso residual • Representación de los dioses como inmigrantes, privándoles de su carácter numinoso. 	<ul style="list-style-type: none"> • Portador de un discurso ideológico religioso, adaptado a la contemporaneidad. • Oposición al discurso hegemónico de la secularización, cuya influencia depende según el contexto en el que se formule. • Representación de dioses a través de un nuevo carácter de lo numinoso. Pierden el <i>mysterium tremendum</i>, pero conservan la omnipotencia y la relación de dependencia que sus creyentes establecen con ellos.

El empleo de este ideograma del dios en sus dos vertientes permite una catarsis cognitiva al comparar el mundo ficcional con la realidad. El receptor de la novela se cuestiona los cambios que se producen en la religiosidad, sobre todo en naciones multiculturales y sin raíces culturales delimitadas claramente como los Estados Unidos, y también se cuestiona el rol que asume la tecnología en la sociedad contemporánea.

Estos dos ideogramas permiten que se pueda defender que *American Gods* sea un ejemplo de lo que se ha definido con anterioridad como literatura fantástica introspectiva y al mismo tiempo también sirve como refutación a las teorías de Adorno (2014), demostrando la presencia de un discurso ideológico capaz de cuestionar discursos ideológicos hegemónicos y dominantes en una obra que ha sido empleada por la industria del entretenimiento, por su adaptación en una serie de televisión por parte de un estudio perteneciente a una multinacional como Amazon.

En este punto de la investigación, ya se han mencionado dos ejemplos de obras literarias pertenecientes a la cultura popular, como son *La mano izquierda de la oscuridad* y *American Gods*, para refutar las tesis de Adorno (2014) y demostrar cómo sus textos

formulan sendos discursos ideológicos de subversión o cuestionamiento de la ideología dominante y/o hegemónica.

Las conclusiones de este proyecto de investigación son variadas y se agrupan en diversas cuestiones, por lo que lo correcto es exponerlas de forma organizada y desgranar todas sus repercusiones.

6. Conclusiones sobre el estudio de la cultura popular

Tras haber estudiado el concepto de cultura popular y cultura de masas y haber comparado teorías sobre estos dos fenómenos, prestando especial atención a las teorías de Theodor Adorno desarrolladas en su *Teoría estética* (1983) y en *La Industria Cultural* (2004) se han extraído las siguientes conclusiones.

A pesar de que Adorno considere que la industria de la cultura y sus productos sean medios para alienar a la sociedad, al tratar a la obra de arte como una mercancía (2014), esta tesis es errónea a partir de las siguientes consideraciones.

a) En primer lugar, Adorno no realiza una distinción entre cultura de masas y cultura popular. Considera que cualquier obra de cultura masas que genere placer estético es alienante (2004: 189) y es de la opinión de que lo popular solo puede proceder de la industria del entretenimiento y, por lo tanto, posee obligatoriamente la ideología del discurso dominante que controla esa industria cultural.

La distinción entre cultura de masas y cultura popular se ha realizado a partir de Henry Jenkins. Jenkins definía la cultura de masas como toda cultura producida y distribuida por la industria cultural (2008: 277). En cambio, como cultura popular denominaba a aquella cultura que formaba parte de la vida cotidiana y que era capaz de generar otros tipos de cultura por parte de los aficionados a esta, lo que él conceptualizó como cultura *folk* (2008: 277). Estas definiciones de Jenkins no se contradicen con lo que expuso Bertolt Brech sobre lo popular, considerándolo como todo aquello asumido por la perspectiva de lo popular para enriquecerlo con su lenguaje, incluida la tradición cultural. Para Brech, lo popular no es una forma, sino un estilo (1973: 237).

Por otra parte, la consideración de que el placer estético produzca alienación en las masas también se puede cuestionar. A partir de la estética de la recepción y remontándose a la tradición aristotélica, Hans Robert Jauss enumeró las tres razones por las que se genera el placer estético (1986: 75-77). La primera de ellas es por la acción de crear un objeto bello, la *poiesis*, acción que no es ajena a la cultura popular, pues esta a su vez genera la cultura folk a través de sus aficionados. La segunda causa sería la de la *aisthesis*, o el placer de reconocerse en la representación a causa de la mimesis presente en la obra. Por último, la tercera causa sería la de la catarsis, que es la sublimación que causa la obra de arte y que permite que el receptor del objeto estético se cuestione su concepción del mundo. Como se puede comprobar, al situarse la catarsis dentro de una

de las causas del placer estético permite que no se cumpla la afirmación categórica de Adorno sobre el carácter alienador de las obras producidas por la industria cultural. En este trabajo, además, se ha pretendido demostrar cómo la catarsis se produce en dos obras de la cultura popular: *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 2000) y *American Gods* (Gaiman 2003), gracias al empleo de ideologemas. Estas dos novelas pertenecen al género de la ciencia ficción y el fantástico. Se enmarcan, al mismo tiempo, dentro de los subgéneros de estos dos tipos de literatura, focalizados en generar a través de ideas la catarsis cognitiva que permite desarrollar el placer estético (1986: 77): la literatura prospectiva dentro del campo de la ciencia ficción y la literatura introspectiva dentro de lo fantástico, habiendo conceptualizado este último subgénero en el análisis de *American Gods*, a falta de una denominación que se le adecuara dentro de la investigación en la teoría literaria sobre lo fantástico.

b) Por otra parte, la segunda cuestión abordada por las teorías de Adorno sobre la cultura popular y refutada en este trabajo es la idea de que la industria cultural es incapaz de producir arte y solo genera mercancías de consumo (2014).

Esta cuestión es compleja y exige un detenimiento en ella. El tema de la obra de arte es también complejo y requiere de un análisis cuidadoso. Pero siguiendo la terminología de Adorno de que arte es aquello que consigue cuestionarse el pensamiento de su época, se puede afirmar que tanto la cultura de masas como la cultura popular no excluyen por su método de formación la categoría de arte. Se ha demostrado cómo desde la cultura popular se puede producir un discurso ideológico subversivo a través de unos ideologemas que alteren la semántica y el discurso tradicional representados en un determinado signo. También se puede defender que la cultura de masas, en su definición de cultura producida y distribuida de forma masiva por la industria cultural, no genera un producto que intrínsecamente tenga que estar privado de la calidad estética. Esto es lo que defendía Umberto Eco con su obra *Apocalípticos e integrados* (1969), donde a partir de la existencia de los niveles culturales, argumenta que cada obra de los niveles inferiores de la cultura de masas aspiraba a conseguir el reconocimiento del escalón más alto, el de la categoría de arte reconocido por el canon (1995: 60-72). Por otra parte, otra crítica a la concepción de Adorno del arte y su valor estético proviene de Jauss, que señala que en Adorno hay una incongruencia entre la estética negativa y en su afirmación de que existe obras con carácter positivo que confirman una tradición que representa unos valores que no deben ser cuestionados, como la bondad (1986: 49). De lo que se infiere con esta afirmación es que Adorno utiliza determinados elementos de su concepto de la obra de

arte para cuestionar la cultura de masas y la cultura popular a partir de un prejuicio concerniente a la forma de su génesis. Un prejuicio que Umberto Eco definió en torno a la etiqueta de «apocalíptico» (1968: 13), pero que no posee base científica. Numerosos teóricos de los géneros literarios opinan que no es la forma de los géneros lo que repercute en su calidad (Moreno 2010: 120) (Álvarez Macías 2016: 89-90), sino que esta forma se reduce a un elemento descriptivo que solo influye en aspectos sintácticos-argumentativos de la forma de expresión y en la semantización del tema (García Berrio 1999: 18). Por otra parte, tanto la idea de Adorno y de Benjamin de que la cultura de masas priva al arte de su valía artística debido a la reproductibilidad masiva por parte de la industria (Adorno 2004) (Benjamin 2003: 43), no se puede aplicar de la misma manera al ámbito de la literatura. En primer lugar, porque la escritura no puede ser producida de forma masiva a través de una industria, que se limita más a la tarea de distribución. La tesis sobre la autenticidad del arte que defienden Adorno y Benjamin coincide con el concepto de obra de arte autográfica, que se define por solo existir un original de este objeto artístico, fenómeno típico de las disciplinas artísticas de la pintura y la escultura (Genette 1997: 22-23). Sin embargo, la escritura no tiene cabida en este término, pues entra por definición en el concepto de arte alográfico, un arte que se caracteriza por su no materialidad y que por no tanto no se ve afectado por el hecho de que haya muchas copias materiales que distribuyan su contenido (1997: 104). De todas formas cualquier arte se caracteriza por poseer un carácter material (Heidegger 2016). En la literatura ese componente material es el original manuscrito que transmite el texto y, en el caso de la literatura oral, las ondas sonoras que comunican el mensaje. Dentro de lo que caracteriza a la obra de arte, se encuentra ese utilitarismo que defendía Heidegger que posee cualquier objeto realizado por el ser humano y que en el caso del objeto artístico residía en la transmisión de un ideal de verdad propio a la idea de arte (2016), y también, según Benjamin, cierto carácter de ritualidad otorgado por la sociedad (2003: 49-51). Como se puede observar, lo que define en última instancia a la obra de arte es su recepción, más que el origen o la forma que está presente. Por lo tanto, la tesis de Adorno sobre que la cultura popular no puede poseer estética negativa carece de validez y demuestra su carácter subjetivo y prejuicioso cuando determina que cualquier obra de arte creada por una industria del entretenimiento solo puede producir un discurso ideológico mediatizado e impuesto por la superestructura dominante de una sociedad (2014). Es imposible que la cultura popular solo sea capaz de transmitir un tipo de discurso, porque la supremacía de los discursos ideológicos se produce en una constante reconstrucción del discurso hegemónico de la sociedad, y por

la aparición de nuevos discursos ideológicos emergentes que pueden afectar al dominante. De nuevo, como argumentaba Umberto Eco, antes de proceder a emitir un juicio valorativo sobre la cultura de masas se debe analizar cada caso individualmente (1968: 60-70).

En cuanto a la hipótesis formulada, sobre que dentro del ámbito de la cultura popular y fuera de lo académico, se da preferencia al discurso ideológico que cuestiona un discurso hegemónico o dominante, hay que proceder con cautela para no obviar todos los factores que intervienen en esta respuesta.

El lector como un receptor interesado solamente en el placer estético de la obra, realizará una crítica impresionista de la obra que estará determinada por una serie de condicionantes que son imposibles de delimitar. Sin embargo, se observa una tendencia a valorar la obra a partir de lo ideológico, tal y como afirmaban los *Sad Puppies* cuando cuestionaban la objetividad de los Premios Hugo (Walter 2015).

Dentro de la cultura popular, especialmente en los géneros de la ciencia ficción y lo fantástico, se observa esa inclinación hacia lo ideológico. La catarsis cognitiva de los géneros la ciencia ficción prospectiva y lo fantástico introspectivo requieren de la presencia de un discurso ideológico que cuestione los discursos dominantes y/o hegemónicos. Es este factor lo que genera el placer estético en sus obras, tal y como argumenta Jauss a raíz de la tradición aristotélica (1986: 77) Que estos términos hayan sido conceptualizados en un contexto más reciente, sobre todo en el campo de la literatura fantástica donde ese concepto de lo fantástico introspectivo no ha sido formulado, demuestra la hipótesis formulada sobre la influencia que posee en la actualidad la subversión de lo ideológico dentro de la cultura popular. Esta influencia se puede explicar por el carácter subversivo que Kristeva vincula a lo popular (1981: 208).

No obstante, objeto que la presencia de un discurso ideológico subversivo sea lo que se valore en una obra literaria fuera del ámbito de la crítica académica, que debe regirse a partir de una crítica regida por una metodología científico-humanista (Aurón de Hallo 1994:10) La aceptación de un discurso ideológico se debe al placer estético de la identificación, generada por la *aisthesis* (Jauss 1986: 77).

Como se ha explicado en el análisis de *La mano izquierda de la oscuridad* y *American Gods* el discurso subversivo que presentan ambas obras se vinculan con teorías ideológicas que ya han sido formuladas con anterioridad, siendo en estos casos la teoría de género en su vertiente *queer* y la teoría postcolonial respectivamente. La crítica que se ejerce en estos casos es una crítica militante

Ciertamente a partir de esta preferencia por la crítica militante fuera de lo académico, ha generado la aparición de una literatura cuyo género se puede delimitar en lo prospectivo y en lo introspectivo, a partir de la idea de que el fondo temático afecta a la forma, idea aceptada por consenso en el ámbito académico español a partir de los trabajos de García Berrio (Albadelejo Mayordomo y Chico Rico 1994: 179).

A raíz de esto, considero que el propósito del crítico literario perteneciente al ámbito académico es analizar la obra de acuerdo a una metodología científico humanista que tenga en cuenta las características propias de la cultura popular

La hipótesis de mi trabajo, que defiende la mayor influencia de lo ideológico en la literatura perteneciente al ámbito de la cultura popular, está demostrada y delimitada dentro del campo de lo académico y lo extracadémico. No obstante, a pesar de esto considero que, aunque las teorías de Adorno hayan sido replicadas por teóricos como Umberto Eco (1968) o Hans Robert Jauss (1986), aún sigue existiendo influencia de estas ideas adornianas que conforman el discurso ideológico de lo que Eco denominó como «apocalípticos» (1968: 12), una idea equivocada porque lo popular no condiciona la forma, que en teoría debía ser el objeto de análisis de una crítica académica con metodología científico humanista (Aullón de Haro 1994: 10).

Lo popular es una perspectiva, tal y como defiende Brecht (1973: 237). Con su definición de la cultura popular, Henry Jenkins no determina que la cultura popular sea determinada por una forma, sino que condiciona una serie de fenómenos, que comprenden desde la aparición de la cultura *folk* (2008: 277) hasta el fenómeno fan (2009).

La influencia de la ideología en la cultura popular responde a lo que Roland Barthes denominó la alienación del escritor, que en vez de utilizar el término de alienación con la acepción de Adorno, Barthes lo emplea para afirmar que el escritor está condicionado por su sociedad y por los signos de su lenguaje y que, a pesar de su estilo, que otorga a su escritura de su carácter subjetivo, no podrá desligarse de su entorno y generar una escritura neutra (1980: 87-88).

No se puede negar tampoco que el contexto sociohistórico que condiciona a un escritor puede conducirlo a desarrollar una escritura alienada por reproducir sin ambigüedad un discurso dominante en su texto. En *La estética como ideología* (2006) Terry Eagleton ya trató este uso de la estética por parte de la superestructura de la ideología del discurso dominante. Las tesis de Adorno deben entenderse en el contexto de que él fue testigo de cómo el aparato censor del gobierno de Adolf Hitler obligó a la literatura a ceñirse a un determinado discurso ideológico y es comprensible que su temor

también se extendiera a la cultura popular producida por la industria cultural, sobre todo teniendo en cuenta las influencias marxistas de su pensamiento, pero considero que el carácter subversivo que Kristeva achaca a lo popular (1991: 208) es un elemento fundamental para impedir que se produzca una alienación total. Hans Robert Jauss ya expuso un ejemplo medieval de cómo lo popular puede subvertir un concepto, ejemplificándolo a través del signo de la dama en el amor cortés (1986: 52-53).

Gracias a la capacidad del lenguaje semiótico de cambiar la semantización de sus signos a través de un desarrollo diacrónico, el lenguaje nunca permanecerá estancado. Además, son muchos los teóricos que inciden en la consolidación de la novela polifónica (Kristeva 1981: 210) y estoy de acuerdo con esa idea, pues lo ideológico y lo subversivo se han adaptado a la perfección en la cultura popular a través de los géneros de lo prospectivo y lo introspectivo y se mantendrá debido a la influencia de la crítica militante en el terreno ajeno a lo académico, como ya argumenté. La forma que se empleará para la pervivencia de este discurso ideológico desde el ámbito textual será la del ideograma, pues como ya se demostró en los análisis de *La mano izquierda de la oscuridad* y en *American Gods* los ideogramas empleados en ambas novelas, el del extraterrestre y el de dios respectivamente, forman parte de una tradición enraizada en siglos anteriores.

Como cierre a este trabajo de investigación, adjunto una tabla de esquemas con las definiciones de conceptos y términos que se han empleado a lo largo de toda la exposición y que demuestran la influencia de lo ideológico dentro de la cultura popular.

7. Anexos

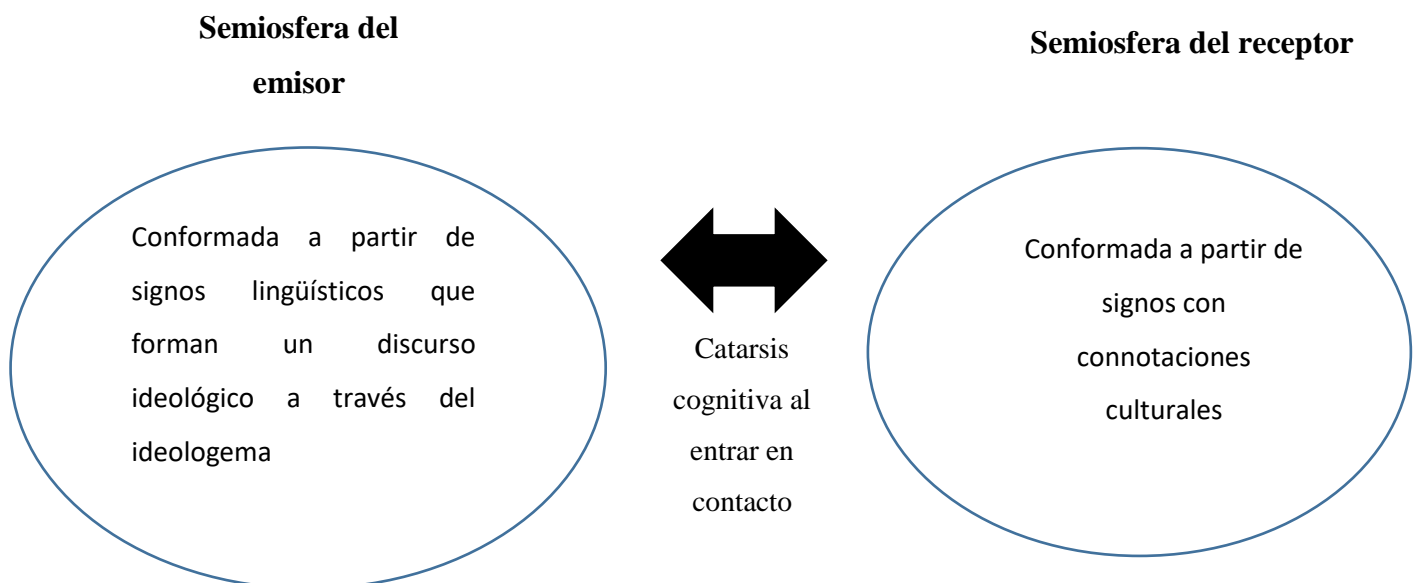
Esquema de los niveles culturales y su relación con la cultura popular

Cultura de una sociedad		
Nivel bajo	Nivel intermedio	Nivel alto
<u>Cultura de masas</u> Cultura producida por la industria de masas y distribuida por ella.	<u>Cultura de masas</u> Cultura producida por la industria de masas y distribuida por ella.	<u>Canon</u> Obras establecidas por la autoridad como objetos de arte y gran valor estético
<u>Cultura popular</u> Cultura procedente de cualquiera de los niveles culturales que por su recepción a gran escala forma parte de la vida cotidiana de la sociedad.		
Nivel bajo	Nivel intermedio	Nivel alto

Literatura proyectiva dentro de la cultura popular y su relación con lo ideológico

Rasgo dominante	Placer estético	Discurso ideológico subversivo
Literatura Fantástica	<ul style="list-style-type: none"> • A través de la proyección de un nuevo mundo ficcional: Fantástico maravilloso • A través del terror por la transgresión de lo fantástico: fantástico terrorífico 	Ciencia ficción prospectiva
Literatura Ciencia Ficción	<ul style="list-style-type: none"> • A través de la proyección de un nuevo mundo ficcional: géneros space ópera, espada y planeta, etc. 	Fantástico introspectivo

Transmisión de lo ideológico en la literatura



8. Bibliografía

- ADORNO**, T. (1983) *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis
- (2004) “La industria cultural” en **ADORNO**, T. y **HORKHEIMER**, M. (1994) *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Editorial Trotta.
- ALAZRAKI**, J. (2001) “Qué es lo neofantástico?” en **ROAS**, D. (comp.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- ALBALADEJO MAYORDOMO** T. y **CHICO RICO**, F. “La teoría de la crítica lingüística y formal” en **AULLÓN DE HARO**, P. (ed.) (1994) *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Editorial Trotta.
- ALVÁREZ MACÍAS**, J. F. (2016) “Mallorquí y la tradición literaria española” en **GONZÁLEZ MARTÍNEZ**, E. y **MARTÍNEZ MONTALBÁN**, J. L. (coords.) (2016) *El hombre tras la máscara, José Mallorquí, su escritura y su tiempo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- AULLÓN DE HARO**, P. “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura” en **AULLÓN DE HARO**, P. (ed.) (1994) *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Editorial Trotta.
- BAKHTIN**, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES**, R. (1980) *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo Veintiuno.
- BENJAMIN**, W. (2003) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad, técnica y otros textos*, Buenos Aires, Godot Editorial.
- BOBES NAVES**, M. C. (1974) *Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela.
- BUTLER**, J. (2004) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis.
- CAMPRA**, R. (2001) “Lo fantástico, una isotopía de la transgresión” en **ROAS**, D. (comp.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- DAVIDSON**, D. (2003) *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- DOLEZEL**, L. (1997) “Mimesis y mundos posibles” en **GARRIDO DOMÍNGUEZ**, A. (1997) *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- EAGLETON**, T. (2006) *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.

- ECO**, U. (1968) *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Penguin Random House.
- (1997) *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press.
- (2000) *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Editorial Lumen.
- EVEN-ZOHAR**, I. (1990) “Polysystem theory” en *Poetics Today* vol. 11, nº 1, Spring 1990.
- FREUD**, S. (2004) *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.
- GAIMAN**, N. (2003) *American Gods*, Barcelona, Norma Editorial.
- GARCÍA BERRIO**, A. y **HUERTA CALVO**, J. (1997) *Los géneros literarios: sistema e historia: una introducción*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- GENETTE**, G. (1997) *La obra del arte, inmanencia y trascendencia*, Barcelona, Editorial Lumen.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR**, F. (2010) “Notas sobre algunos valores de lo fantástico en la poética” en **ANDRADE**, P., **GIMBER**, A. y **GOICOECHEA**, M. (eds.) (2010) *Espacios y tiempos de lo fantástico, una mirada desde el siglo XXI*, Bern, Peter Lang.
- HABERMAS**, J. y **RATZINGER**, J. (2008) *Entre razón y religión, Dialéctica de la secularización*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- HARSHAW**, B. (1997) “Ficcionalidad y campos de referencia” en **GARRIDO DOMÍNGUEZ**, A. (1997) *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- HEIDEGGER**, M. (2016), *El origen de la obra de arte*, Madrid, Oficina de arte y Ediciones.
- IGLESIAS SANTOS**, M. (1994) “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas” en **VILLANUEVA**, D. (1994) *Avances en teoría de la literatura*, Universidad Santiago de Compostela.
- JAUSS**, H. R. (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria* Madrid, Taurus.
- JENKINS**, H. (2008) *Convergence Culture*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- (2009) *Fans, blogueros y videojuegos, la cultura de la colaboración*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- LE GUIN**, U. (2000) *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona, Minotauro.
- KANT**, I. (1964), *Lo bello y lo sublime, La paz perpetua*, Madrid, Espasa Calpe
- KRISTEVA**, J. (1981) *Semiótica*, vol. I. Madrid, Fundamentos.
- LANGER**, J. (2011) *Postcolonialism and science fiction*, New York, Palgrave Macmillan.
- LOTMAN**, I. (1996) *La semiosfera*, vol. I, Madrid, Ediciones Cátedra.

MIRANDA-NOVOA (2012) “Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género” en *Dikaion*, vol. 21, nº2, Universidad de La Sabana.

MORENO, F. (2010) *Teoría de la literatura de la Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, PortalEditions.

— (2011) “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción” en *Revista Signa*, 20, UNED.

ORTEGA Y GASSET, J. (1961) *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa Calpe.

OTTO, R. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid. Editorial Alianza.

ROAS, D. (2001) “La amenaza de lo fantástico” en **ROAS, D.** (comp.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

ROBLES, L. (2008) “Las otras: feminismo, teoría *queer* y escritoras de literatura fantástica” en **LÓPEZ PELLISA, T.** y **MORENO, F.** (2009) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.

— (2016) *En regiones extrañas: un mapa de la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso*, Palabaristas Press.

RYAN, M (2002) *Teoría literaria, una introducción práctica*, Madrid, Alianza Editorial.

STEINER, G. (2012) *La idea de Europa*, Madrid, Ediciones Siruela.

SUVIN, D. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción, sobre la poética y la historia de un género literario*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, T. (2001) “Definición de lo fantástico” en **ROAS, D.** (comp.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

— (2001) “Lo extraño y lo maravilloso” en **ROAS, D.** (comp.) (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

WILLIAMS, R. (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

Fuentes online

CAIN, S. (2016) *George RR Martin: Rabid Puppies are 'big winners' in Hugo shortlists* [En línea] [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017] Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/27/george-rr-martin-rabid-puppies-are-big-winners-in-hugo-shortlists>

WALTER, D. (2015) *Diversity wins as the Sad Puppies lose at the Hugo awards* [En línea] [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017] Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/aug/24/diversity-wins-as-the-sad-puppies-lose-at-the-hugo-award>

— (2016) *Hugo awards: reading the Sad Puppies' pets* [En línea] [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017] Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/aug/20/hugo-awards-reading-the-sad-puppies-pets>

The Future of World Religions: Population Growth Projections, 2010-2050 [En línea] [Fecha de consulta: 14 de enero de 2016] Disponible en: <http://www.pewforum.org>.