

# EL CINE DISTÓPICO COMO LEGITIMACIÓN DEL ORDEN VIGENTE

VARGAS OLIVA, Santiago\*  
[Santy.zizou@gmail.com](mailto:Santy.zizou@gmail.com)

*Fecha de recepción:*  
5 de agosto de 2015

*Fecha de aceptación:*  
10 de septiembre de 2015

**Resumen:** El propósito de este ensayo es el de analizar y desenmascarar el discurso conservador, liberal y legitimador del sistema capitalista presente en el género cinematográfico distópico a raíz del discurso de Francis Fukuyama sobre el «fin de la Historia» y la caída de la URSS. Para ello, se intentará mostrar al lector las estrategias ideológicas utilizadas para el fortalecimiento de ese discurso a través del cine de masas.

**Palabras clave:** discurso legitimador – cine distópico – Fukuyama – capitalismo – distopía – ideología dominante.

**Abstract:** The purpose of this essay is to examine and unmask the conservative, liberal, and legitimate discourse found in dystopian cinema as a result of Francis Fukuyama's discourse about the end of History and the fall of the Soviet Union. For this purpose, the reader will be informed about the ideological strategies used to strengthen this discourse through the mainstream cinema.

**Keywords:** legitimate discourse – dystopian cinema – Fukuyama – Capitalism – dystopia – dominant ideology.

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Literatura, Imagen y Tecnologías de la Comunicación» y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

## INTRODUCCIÓN

La tradición utópica, descendiente de la gran obra maestra de Platón *La República* y su gran competidora *Utopía*, de Tomás Moro –que dio nombre al género siglos después–, es muy longeva. Como subgénero y parte de esta gran tradición surge la «utopía negativa» o «distopía», un tipo de obras que tomó un cariz separatista, lo cual las convirtió en una atractiva opción para el lector o espectador, hasta el punto de convertirse en un género en sí. Si tomamos la clásica definición de Hernández Ranera, una distopía es una «sociedad ficticia indeseable en sí misma» (2008: 14), una descripción que difiere de todo punto de aquella otra que diera Moro a su *Utopía*, a la que calificó como «la mejor forma de comunidad política» (Moro, 1998: 39).

En la actualidad y desde la caída de la antigua URSS, tras aquel desolador artículo de Francis Fukuyama (1993) que anunciaba el «fin de la Historia», el género está siendo explotado hasta la extenuación. Las obras distópicas surgen fruto de las condiciones materiales existentes y como parte de un discurso que busca el fortalecimiento de ese nuevo orden mundial de capitalismo, consumo y globalización anunciado por Fukuyama. El objetivo de este trabajo será el de desenmascarar los mecanismos y estrategias, así como el propio discurso a veces escondido, a veces no tanto, detrás de este tipo de producciones, en concreto de las producciones hollywoodianas.

## 1 MADE IN HOLLYWOOD

Las «ideas de la clase dominante son las ideas dominantes» (Marx, 1974: 81), y quién mejor para difundir dichas ideas que Hollywood. No obstante, la distopía es una taxonomía de obra cuya idiosincrasia es fuertemente satírica (Hernández, 2008: 14). Es decir, la distopía era y en ocasiones parece ser una crítica de la sociedad actual o de su sistema axiológico; por ello, su contenido puede ser, a priori, fuertemente subversivo e instigador. Sin embargo, este discurso, que forma parte de la polisemia de este modelo de textos o películas, queda subyugado en una «jerarquía semántica» (Maldovsky en Talens, 1978: 55) gobernada por la legitimación del orden mundial vigente. En otras palabras, ese elemento irónico, trasgresor y provocador queda en un plano inferior, dominado por elementos fuertemente reaccionarios.

Si tomamos algunos de los filmes distópicos más aparentemente subversivos de los últimos veinticinco años, por ejemplo, *V de Vendetta* (2006) o *In time* (2011), descubriremos que son películas que pertenecen a las productoras Warner Bros. y New Regency, respectivamente. Ambas empresas, que facturan miles de millones de dólares americanos y que se sitúan en Hollywood, se dedican a un negocio cultural que tiene por objeto eso mismo: crear una cultura de masas con la ideología de la clase dominante. Su objetivo, como dijera Marx y Engels (1975), es el de:

Representar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad – una sociedad globalizada– [...] esta clase está obligada a dar a sus pensamientos la forma de universalidad, a representarlos como los únicos razonables y únicos válidos de manera universal. (Marx y Engels, 1975: 36)

Dijo Trotski que «el arte burgués lleva desarrollándose durante más de cinco siglos, pero es en el siglo XIX cuando alcanza su apogeo» (Trotsky, 1979: cap. VI); el capitalismo ha ido encontrando y haciendo florecer sus formas de expresión y una de ellas, la más tardía, es el cine. La gran accesibilidad y popularidad del cine como elemento cultural lo hace ser un genial transmisor de doctrinas al público; a la vez, puede ser, para el estado liberal, un escondite donde se infiltran idearios intrusos. El Macarthismo es un botón de muestra del grandísimo interés del Estado y las fuerzas gobernantes por mantener a la población alejada de prédicas contrarias a la superestructura dominante. El discurso ideológico americano inherente al cine es un elemento vigente a lo largo de la historia contemporánea. De ello se dieron cuenta otros ideólogos que propusieron un cine antiamericano y con una fuerte carga ideológica como alternativa, verbigracia, el cine de propaganda nazi impulsado por su ministro Goebbels.

Dicho lo anterior, a lo largo de las siguientes páginas, en términos metasemióticos, mi propósito será el de «analizar la relación entre el código y el mensaje» presentes en las cintas, «la relación entre el signo y el discurso» (Eco en Talens, 1978: 29) que se mantiene a la cabeza de la jerarquía de significados que conforman las obras distópicas, tan abundantes en las últimas décadas.

## 2 UN NUEVO GIRO A LA TRADICIÓN UTÓPICA

En un interesante artículo, López Keller (1991) analiza la tradición utópica y algunas características que la han ido definiendo a lo largo de su dilatada historia; asimismo, la autora remarca una «inversión en esa corriente utópica» a partir del siglo XX. Dicha inversión se materializa en tres puntos: primero, con el rechazo de la utopía; segundo, con la desaparición de la creación utópica, y tercero, con el surgimiento de la distopía (López Keller, 1991: 11). Su análisis refleja acertadamente la tendencia literaria distópica desarrollada a lo largo del siglo XX, cuyo referente fue la trilogía novelesca integrada por *Fahrenheit 451*, *Un mundo Feliz* y *1984*. Sin embargo, desde principios de los noventa debo señalar el nuevo giro en la tradición utópica, un cambio que se materializa en el cine masificado de las grandes superproducciones. Si el surgimiento de la distopía ha marcado la literatura y las adaptaciones cinematográficas del siglo que precede al actual, la distopía posmoderna posee la soberanía desde que llegó el fin de la lucha de las ideologías (Fukuyama, 1993).

La narrativa distópica se «presenta como una sátira» (Hernández, 2008: 14), una propiedad que la ha acompañado siempre y que sigue presente también en las producciones actuales; como explica Martorell:

Si cada utopía **devalúa el presente** desde el que se escribe comparándolo con las excelencias de una sociedad ideal que la niega, **la distopía hace lo propio diseñando una sociedad letal a partir de él**. La advertencia que emite esta polémica corriente de la ciencia ficción no puede ser más diáfana. El infierno sobre la tierra descansará sobre tendencias indeseables de la actualidad llevadas hasta sus últimas consecuencias. (Martorell, 2012: 276)

En efecto, la sátira es indispensable en toda narración de este tipo. No obstante, la distopía de las dos últimas décadas, y aquí tenemos un punto clave del análisis, NO propone un descrédito del presente, ni mucho menos. Esta *neodistopía* se propone justamente lo contrario, una legitimación total del presente basándose en una característica posmoderna imprescindible: «la disolución de la noción de novedad» (Saldaña, 2012: 375). Es decir, el discurso principal que nos enuncia es que ya no puede haber más cambio porque hemos llegado al «fin de la historia». Como decía más arriba, la jerarquía de discursos que conforman toda obra de esta tipología mantienen en su estamento más elevado la reafirmación del presente. En palabras de Horowitz, «el temor al futuro así engendrado sirve para reforzar la aceptación de los valores presentes [...] hace que se adhiera con intensidad efectiva al sistema ideológico predominante» (Horowitz, 1969: 69).

Pero lo verdaderamente importante es determinar cómo lo hace, puesto que lo que lleva a cabo es una demostración exagerada precisamente del ahora. La respuesta es con la nostalgia, con el anhelo, del primer falso valor neoliberal: la libertad, el *laissez faire*, la posibilidad de labrarte tu futuro. La sociedad que aparece en las películas puede ser una exageración o tendencia de la actual, incluso una metáfora, pero lo que no es, sin duda, es la propia sociedad actual: una sociedad en la que puedes conseguir lo que quieras, consumir lo que quieras –aunque el desempleo y la pobreza invaden nuestras calles– y una sociedad en la que existe justicia y división de poderes –aunque la corrupción en los gobiernos liberales sea manifiesta–. Sintetizando, esta exaltación del presente y de rechazo de todo cambio posible que no llevaría a otra cosa que al empeoramiento es la formulación de una realidad terrible para nosotros: vivimos en una utopía, «la mejor receta socio-política posible es la de la democracia liberal» (Martorell, 2012: 284) de consumo de masas. Un paradigma ilustrativo de lo que expongo es la aclamada adaptación del cómic *V de Vendetta* (2006). Aunque V, su protagonista, haya alcanzado fama mundial en lo que a rebelión contra el sistema se refiere, debemos percatarnos de que este asesino de dirigentes políticos asesinos, corruptos y fascistas se censura a sí mismo. De hecho, a lo largo del film reitera que sus actos son reprochables

y que solo busca que, algún día, la gente pueda elegir a sus dirigentes. Su famosa frase «Los dirigentes deberían temer al pueblo y no al contrario» es significativa de que su búsqueda no es la emancipación total de la sociedad, sino instaurar un simple estado liberal con unas elecciones libres que, como vemos cada día, no difiere en demasía del Londres de la película: corrupción, poder para la Iglesia, desempleo, pobreza, leyes antidemocráticas y ausencia de derechos humanos. Con que, a pesar de contar con elementos interesantes y discursos aparentemente transgresores, en la cúspide de la jerarquía de significantes que conforma la obra de James McTeigue se encuentra la autoafirmación de la realidad mediante la nostalgia del presente.

### 3 EL OPOSITOR FRUSTRADO

La tesis antropológica de Fukuyama (1993) se deja notar con más fiereza en *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski. Si el señor Fukuyama advirtió que el derrumbe de la URSS no suponía otra cosa que el triunfo de la idea occidental de la sociedad de consumo, el personaje de Tom Cruise en este film de 2013 lo reafirma. El mundo está acabado, él solo convive con una mujer en una situación artificial de amor ligado a la dependencia; las relaciones humanas de amistad, tal y como se entendían, se han acabado para el protagonista. Sin embargo, muy a nuestro pesar, lo que él añora es la falta de cosas, de objetos y productos de consumo. Cada cierto tiempo, nuestro apuesto personaje se marcha rumbo a una cabaña en la más absoluta soledad para establecer una relación de contacto con objetos de todo tipo: un tocadiscos, una radio, un guante de *baseball*... los mira con añoranza. El análisis del protagonista no es crítico con el modo de vida anterior; es decir, el mundo se ha acabado por una guerra nuclear y él no está furioso con dicho planeta. Tan solo, y de modo muy patético, siente nostalgia por no poder ir a Walmart y comprar estupideces. Un análisis contrario de esta significación sería entender la escena como una crítica a nuestro modo de vida vacío de comprar y tirar. En cualquier caso, el espacio distópico, esa hipotética sociedad o mundo –apocalíptico o no– donde se desarrollan las narraciones, se presenta para el protagonista como un lugar donde no es posible su desarrollo personal y que es fruto de una constante angustia. La narratividad de la obra nos presenta, por tanto, un personaje principal contrario al régimen o sistema preponderante en dicho espacio. Esta estrategia de discurso es realmente efectiva, pues provoca la «identificación» del espectador con dicho personaje y nos hace compartir su angustia y ansias de liberación. El espectador imbuido en la historia no siente otra cosa que nostalgia por su propio presente y, de hecho, siente alivio al caer en la cuenta de que vive en su tan «utópica» democracia liberal. Ese personaje, detractor de la situación que vive, comparece frente a nosotros, frente al auditorio, como un personaje insatisfecho deseoso de volver a otros tiempos mejores, tiempos en los que vivimos nosotros.

#### 4 ALIENACIÓN Y DESHUMANIZACIÓN

La superproducción de Warner Bros *In time* (2010) plantea una ingeniosa variación o inversión del «valor dinero» (Marx, 1988: 11 ss.) eliminándolo y colocando el «valor de cambio» en minutos de vida. Es decir, el dinero ha desaparecido y las personas han sido modificadas genéticamente para que, a los veinticinco años, comience la cuenta atrás de su reloj de vida, que solo tiene un año. A partir de ahí, mediante el trabajo, el intercambio, las apuestas, etc., pueden perder o ganar tiempo, con lo cual constantemente luchan por mantenerse vivos. El protagonista y cabeza de cartel, Justin Timberlake, emprende una cruzada *robinhoodiana* contra los ricos para arrebatárles tiempo –dinero– y repartirlo entre los «pobres». Pero lo que debemos analizar en este filme, más allá de la cruzada que emprende el protagonista, es el tratamiento de las clases desfavorecidas. Si bien es cierto que nos presentan esa cruda realidad de gente hacinada en fábricas y su lucha por la supervivencia, también nos pretenden transmitir la deshumanización como algo propio de la especie humana y no de las consecuencias del capitalismo de competencia constante. Podemos presentar dos ejemplos bastante ilustrativos al respecto: por un lado, cuando el desconocido millonario regala al protagonista «un siglo de tiempo» este le responde que «lo sabrá aprovechar». Su plan, en ese momento, no era otro que marcharse con su madre a otro distrito de una clase social superior para retomar su vida allí. Solo cuando su madre muere decide empezar la mencionada cruzada y, por tanto, se trata de un simple acto de venganza ante la muerte de ella. Su primer plan era el de huir, a pesar de conocer la realidad de aquel mundo donde «muchísimas personas deben morir para que unos cuantos sean inmortales». Sin embargo, la narrativa del texto lleva al espectador a identificarse con Timberlake y no lo culpan, puesto que «cualquiera hubiera hecho lo mismo». Por otro lado, la historia de la muerte de la madre del protagonista es desgarradora. Tras terminar su turno de trabajo, esta mujer debe coger el autobús para reunirse con su hijo; una vez pagadas algunas deudas y después de haber subido una hora el precio del billete, se percata de que no tiene tiempo para pagarlo. Le resta una hora y media de vida, y su hijo, que debe darle tiempo a su llegada, se encuentra a dos horas a pie; decide, acto seguido, explicarle su situación al conductor del autobús –un trabajador igual que ella, con una situación seguramente parecida–, que rehúsa ayudarla fríamente: no le importa lo más mínimo que esa mujer vaya a morir con total seguridad. En un último y desesperado intento, decide girar su cabeza hacia el resto de pasajeros que han escuchado lo que le ocurría en busca de que alguno se digne a ayudarla con su problema. La respuesta que recibe es de indiferencia; más de una decena de personas decide ignorarla y dejarla morir. ¿En qué se diferencia esa actitud de la de esos ricos que acumulan milenios de años? En nada, puesto que de lo que se trata es de presentar a todos por igual; el discurso busca

desmantelar la existencia de cualquier lazo de solidaridad entre las clases bajas y mostrar que ese egoísmo es propio de la especie humana, y la competencia, inherente a todas las sociedades.

## **5 UN DISCURSO DE ADVERTENCIA Y PREVENCIÓN: LA QUIMERA DE LA UTOPIA LIBERTARIA**

Haciendo retrospectiva en la tradición utópica literaria como proyecto social, encontramos desde «los falansterios» de Fourier al *Nuevo mundo moral* de Owen (cf. Servier, 1969: 169 y ss.). Dichos proyectos preconizaban la solidaridad y cooperación de la sociedad porque creían que realmente era posible. Del mismo modo, Marx vio en la sociedad comunista esa concreción del desarrollo total del ser humano, una sociedad en cuya «bandera se escribiría: ¡de cada cual, según su capacidad; a cada cual, según sus necesidades!» (Marx, 2004: 30-31). Quizás sea la frase más utópica que se haya esbozado a lo largo de los tiempos. Esta frase, escrita por vez primera por Blanc en los años que circundan la revolución francesa, fue recurrente para otro autor llamado James Guillaume (1876), discípulo predilecto de Mijail Bakunin. En *Ideas sobre la organización social*, el anarquista libertario James Guillaume alude a los llamados «pactos de solidaridad» como nexo de unión entre una población o sociedad que se organiza a sí misma, que coopera y que es capaz de vivir en armonía.

En una relación totalmente antitética con los «pactos de solidaridad» encontramos el discurso de otra gran superproducción filmica: *La playa* (2000), de Daniel Boyle, adaptación de la novela homónima de Daniel Garland. *La playa* narra la historia de un viajero interpretado por Leonardo Di Caprio que llega a una isla paradisíaca cerca de Tailandia, cuya pequeña sociedad convive en forma de comuna libertaria. Lo que al principio parece como una pequeña sociedad idílica va siendo transformada por el guion en un lugar distópico. Los personajes son invadidos por el espíritu competitivo y los valores capitalistas; la sociedad igualitaria va dando paso a un lugar que es presentado al espectador como una pseudodictadura encabezada por una líder con pocos escrúpulos. La cinta nos insta a realizar una lectura hobbesiana del ser humano enunciándonos que la falta de un «monopolio de la violencia» no lleva a otra cosa que al permanente «estado de guerra» (Hobbes, 1989: cap. XI) entre las personas. La normalidad de la codicia y la usura con que se descubre el rostro humano nos recuerda peligrosamente a la dantesca obra *El señor de las moscas* (1954), de William Golding, adaptada al cine en 1990. La vida en comunidad es, según el relato, una quimera, un imposible ante la particularidad codiciosa del ser humano.

## **6 MÁS HOBBS...**

En la línea de la explicación antropológica de Thomas Hobbes, se presenta otra cinta de millones de dólares producida por Universal Pictures y titulada *The Purge: la noche de las bestias* (2013). *The purge* muestra una distopía de libre mercado, según la clasificación bicéfala de Martorell (2012: 275), en la que el gobierno liberal y demócrata, ante la sucesión de crisis y recesiones, decide tomar una controvertida solución que consiste en despenalizar el crimen durante una noche. Mediante esta reforma se interrumpe las crisis, desciende la criminalidad –el resto del año, claro– y el crecimiento económico es constante y próspero. Asimismo, a los cinco minutos de película debemos hacernos una importante pregunta: si se diera el caso, ¿sobrevendría la situación que el filme nos muestra? Es decir, ¿comenzaríamos a asesinar unos a otros sin piedad? Dejando a un lado el discurso populista de empresario multimillonario con escrúpulos, de espíritu protestante y moralidad intachable personificado en la figura del protagonista Ethan Hawke, la exhibición *gore* del supuesto carácter violento de la especie humana es penosa. El discurso es evidente: si no existieran los aparatos del estado: policía, ejército, Justicia, etc., solo nos cabría esperar una vorágine de violencia y terror. De modo que esos lazos de solidaridad de los que hablábamos más arriba son fracturados con mayor virulencia en otro tipo de producciones narrativas como esta.

## CONCLUSIONES

Una aproximación teórica acompañada de algunos ejemplos ilustrativos me permiten afirmar, como decía más arriba, que la tradición utópica que ejecutó un giro significativo hacia la distopía en el siglo XX y que, a partir de los años 90 y amparada por la tesis de Fukuyama, ha virado hacia el posmodernismo de la nostalgia. Las producciones distópicas de las dos últimas décadas presentan sociedades ficticias con un discurso que busca la legitimación en el presente. Unas producciones que están cargadas por elementos fuertemente reaccionarios e, incluso, conservadores que nos muestran la deshumanización de nuestra especie como algo universal y la competitividad como algo inherente a nuestra persona. Dicha presentación tiene dos objetivos: por un lado, el fortalecimiento de lo que Althusser llamó los «Aparatos Ideológicos de Estado» (Althusser citado por Talens, 1978: 39) mediante la teoría hobbesiana del «estado natural de guerra del hombre»; por otro lado, mediante la refutación de teorías libertarias de organización comunitaria e igualitaria. Es un objetivo primordial para nosotros desenmascarar este tipo de discursos inmersos en un cine repleto de espectacularidad y efectos especiales que disipan unos alegatos que acaban calando en un público de masas amodorrado que acaba siendo copartícipe de su propio engaño. En cualquier caso, no es el cine al que he aludido el más propicio para encontrar elementos positivos en la crítica del sistema. Se trate o no películas de género distópico o neodistópico, como he señalado con anterioridad, hemos de indagar audazmente en todo el panorama filmico



para almacenar películas en nuestro repertorio que nos ofrezcan una posición crítica con la que dismantelar prédicas falaces. Películas o novelas como lo fuera, en su tiempo, *Fahrenheit 451* (1966) que revelaba sagazmente el estado de adormilamiento al que nos someten los «mass media». Las consecuencias de una educación deshumanizada y las ansias de control de nuestros actos fueron denunciadas en *La naranja mecánica* (1971). Otro arquetipo de obra subversiva y delatora del funcionamiento del aparato estatal la encontramos hace treinta años en una producción precisamente americana: *Brazil* (1984). En cuanto al cine de la última década, *American Beauty* (1999) y *El club de la lucha* (1999) denuncian la falsedad de las convicciones más profundas: la primera de ellas la familia y la segunda el estilo de vida occidental y el adormecimiento al que estamos sometidos. También es importante destacar películas que abordan la positividad de la utopía y la construcción de un futuro que se aleje del capitalismo frívolo actual, en esa línea encontramos la destacable película española *Libertarias* (1996), que narra la capacidad de un grupo de mujeres anarquistas para vivir en armonía y luchar por su libertad. Estos paradigmas, reitero, deben formar parte de nuestro corpus de textos y celuloideos por su capacidad para aportar elementos diferentes ante el alijo de *prozac* en que se ha convertido la cultura.

### **Bibliografía**

- FUKUYAMA, Francis (1993), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona: Planeta.
- GUILLAUME, James (1876), *Ideas sobre la organización social*.
- HERNÁNEZ RANERA, Sergio (2008), «Introducción» a Zamiatin (2008): 14-19.
- HOBBS, Thomas (1989), *Leviatán*, Madrid: Alianza.
- HOROWITZ, Irving Louis (1969), *Formalización de la teoría general de la ideología y la utopía*, Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ KÉLLER, Estrella (1991), «Distopia: Otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 55: 7-23.
- MARTORELL, Francisco (2012), «Notas sobre la dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía», *Astrolabio* 13: 274-286.
- MARX, Karl (1972), *La ideología alemana*, Barcelona: Grijalbo.
- MARX, Karl & Engels, Friedrich (1975), *Sobre arte y literatura*, Barcelona: Península.
- MARX, Karl (1988), *El Capital*, Madrid: Antalbe.
- MARX, Karl (2004), *Crítica del programa de Gotha*, Argentina: El Cid editor.
- MORE, Thomas (1998)<sup>12</sup>, *Utopía*, Madrid: Alianza.

SALDAÑA, Alfredo (2012), «Literatura y posmodernidad», *Castilla: Estudios de Literatura* 3: 365-384.

SERVIER, Jean (1969), *Historia de la utopía*, Caracas: Monteávila.

TALENS, Jenaro *et al.* (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía narrativa, teatro, cine)*, Madrid: Cátedra.

ZAMIATIN, Yevgueni (2008), *Nosotros*, Madrid: Akal.

### **Filmografía**

ARANDA, Vicente [dir.] (1996). *Libertarias* [Película]. España: Sogetel / Lolafilms.

BOYLE, Danny [dir.] (2000). *La playa* [Película]. EEUU: 20 th. Century Fox.

DEMONACO, James [dir.] (2013). *The purge: la noche de las bestias* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

FINCHER, David [dir.] (1999). *El club de la lucha* [Película]. EEUU: Fox 2000 Pictures.

GILLIAN, Terry [dir.] (1985). *Brazil* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

HOOKE, Harry (1990). *El señor de las moscas* [Película]. EEUU: Castle Rock.

KOSINSKI, Joseph [dir.] (2013). *Oblivion* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

KUBRICK, Stanley [dir.] (1971). *La naranja mecánica* [Película]. EEUU: Warner Bros.

MCTEIGUE, James [dir.] (2006). *V de vendetta* [Película]. EEUU: Warner Bros.

MENDES, Sam [dir.] & Ball, A. [escritor] (1999). *American Beauty* [Película]. EEUU: Dreamworks Pictures.

NICCOL, Andrew [dir.] (2011). *In time* [Película]. EEUU: New Regency.

TRUFFAUT, François [dir.] (1966). *Fahrenheit 451* [Película]. Reino Unido: Anglo Enterprises.