

# LA ESPERANZA COMO CUESTIÓN POLÍTICA: EL FUTURO DE LA IDENTIDAD DE LA CLASE TRABAJADORA EN *BLADE RUNNER 2049*

*Hope as a political issue: the future of working class identity  
in Blade Runner 2049*

Esther Marín Ramos\*  
Universidad de Alicante

## Palabras clave

Cine  
Esperanza  
Clase social  
Cambio social

## Keywords

Cinema  
Hope  
Social class  
Social change

**RESUMEN:** Desde su origen, el cine de ciencia ficción ha usado el tópico del humano artificial para representar a la clase trabajadora instrumentalizada por las élites productivas, lo que ha dado lugar a una copiosa reflexión sociológica al respecto. Basándonos en ella, este artículo busca dar cuenta del escenario anticipatorio proyectado en la película futurista *Blade runner 2049* (Villeneuve, 2017) en contraste a la realidad actual y a lo expuesto en la *Blade Runner* de Ridley Scott, para responder a las inquietudes que plantea el futuro de la clase trabajadora. El análisis muestra una sociedad polarizada donde los clones (replicantes) son esclavizados para mantener la vida de los humanos; la clase media ha desaparecido y el «blade runner» es consciente ahora de su condición servil, pero esto no ha desactivado la ideología, sino que lo ha sumergido en otra todavía más efectiva y paralizante. Este es solo el punto de partida de esta distopía que, a diferencia de su homónima, ofrece además un escenario prospectivo de cariz constructivista y deseable que invita al cambio social a través de un singular agente revolucionario metaficcional. Villeneuve convierte a su filme en concreto y a la ficción narrativa, en general, en un aliado de las clases oprimidas; le concede un papel emancipador estructural capaz de revertir la falta de esperanza sistémica y superar el cinismo difuso que anula las identidades en la fatigada sociedad del futuro, promoviendo la acción personal y colectiva.

**ABSTRACT:** Since its origin, science fiction cinema has used the topic of the artificial human to represent the working class instrumentalized by the productive elites, which has given rise to copious sociological reflection on the matter. Based on it, this article seeks to account for the anticipatory scenario projected in the futuristic film *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) in contrast to the current reality and what is exposed in Ridley Scott's *Blade Runner*, to respond to the concerns that poses the future of the working class. The analysis shows a polarized society where clones (replicants) are enslaved to maintain human life; The middle class has disappeared and the blade runner is now aware of his servile condition, but this has not deactivated the ideology but has submerged him in another one that is even more effective and paralyzing. This is only the starting point of this dystopia that, unlike its namesake, also offers a prospective scenario with a constructivist and desirable nature that invites social change through a unique metafictional revolutionary agent. Villeneuve turns his film specifically and narrative fiction, in general, into an ally of the oppressed classes; He grants it a structural emancipatory role capable of reversing the lack of systemic hope and overcoming the diffuse cynicism that annuls identities in the tired society of the future, promoting personal and collective action.

\* **Correspondencia a / Correspondence to:** Esther Marín Ramos. Universidad de Alicante. Departamento de Sociología II. Edificio de Ciencias Sociales (desp. 21, 1.ª planta). Carr. de San Vicente del Raspeig, s/n (03690 San Vicente del Raspeig-Alicante) – esther.marin@ua.es – <https://orcid.org/0000-0001-7976-6217>.

**Cómo citar / How to cite:** Marín Ramos, Esther (2025). «La esperanza como cuestión política: el futuro de la identidad de la clase trabajadora en *Blade Runner 2049*». *Papeles de Identidad. Contar la investigación de frontera*, vol. 2025/1, papel 321, 1-18. (<https://doi.org/10.1387/pceic.25132>).

Fecha de recepción: septiembre, 2023 / Fecha aceptación: octubre, 2024.

ISSN 3045-5650 / © UPV/EHU Press 2025



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

## 1. INTRODUCCIÓN

Más allá de su uso como divulgador del conocimiento (Marín-Ramos, 2018b), el cine de ciencia ficción constituye una inspiración necesaria para la sociología que mira al futuro (Francescutti, 2004, 2011, 2022; Marín-Ramos, 2018a), especialmente ávida de alternativas en la sociedad postcolapso. Cuando nos adentramos en los inciertos y brumosos territorios del Cambio Social, los escenarios narrativos de la ficción audiovisual (especialmente aquella capaz de conjugar diferentes registros y alcanzar al tejido social más extenso) suponen un recurso extraordinario por su capacidad, no ya para predecir ni solo para advertir del riesgo, sino para desplegar posibilidades y permitir el ensayo, la observación y el cambio social, antes de que «la gravedad» (en el sentido de inercia estéril que le da Simone Weil, 1947), imponga su peso.

El desprecio neoliberal por plantearse las consecuencias del progreso ha sido aún mayor que el mostrado hacia la reflexión por el pasado (Francescutti, 2003, p. 162). Y esa inconsciencia presentista, así como las magnitudes inmensas de contingencias que produce (Luhmann, 1992), requiere situar el estudio de los horizontes en el mismo corazón de la sociología. Nos referimos, en concreto, a aquella sociología prospectiva que, desde los aportes de Robert Merton (1949), pone la imaginación al servicio del desarrollo social (Bas, 1999).

Este trabajo propone bucear en las imágenes futuristas de la clase trabajadora a través del análisis de la película *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) en contraste a su antecesora, *Blade Runner*<sup>1</sup> (Scott, 1982), buscando respuestas a las principales inquietudes que nos plantea la crisis actual: ¿habrán desaparecido las diferencias de clase en la sociedad postcolapso?, ¿quiénes conformarán el estamento social más precario?, ¿serán conscientes de su condición?, ¿en qué consistirán los procesos de emancipación? Proponemos resolver estas cuestiones a través de un análisis hermenéutico del mensaje anidado en los dos filmes citados, concebidos como escenarios anticipatorios. Buscaremos identificar el despliegue que éstos hacen, no solo de los efectos adversos del progreso, sino también de las propuestas deseables, así como de los factores de cambio determinantes tanto en una como en otra dirección. Para ello, no solo acudiremos al texto audiovisual, también atenderemos la intencionalidad del autor manifiesta a través del paratexto de la obra en el sentido contemplado por Genette (2001) o Francescutti (2019), así como el contexto teórico y cinematográfico señalado en el siguiente apartado introductorio.

### 1.1. Evolución del tópico del robot en la ciencia ficción: entre el esclavo y el revolucionario

Uno de los mayores ejemplos de la relación entre sociología y ciencia-ficción se concentra en la figura del robot o el humano artificial —o sus símiles: ciborg, humanoide, replicante o humano creado artificialmente— como representación de una clase trabajadora alienada. Surgido de la crítica a la mecanización de la vida impuesta por la sociedad capitalista y su exaltación de la productividad, este tropo, de larga tradición cinematográfica, ha suscitado copiosas reflexiones sobre las identidades de clase (Kac-Vergne, 2010; Higbie, 2013; Escudero-Pérez, 2016; Taylor, 2017; Žižek, 2021; McCowan, 2021). En concreto, el especialista en

<sup>1</sup> A partir de ahora, nos referiremos a las dos películas a través de las abreviaturas BR2049 y BR.

estudios laborales, Tobias Higbie, recuerda el importante papel social que ha jugado esta figura narrativa para la clase obrera:

«that helped shaped how people in industrial societies thought about modern life and social order, (...) what workers looked like and who represented or opposed their interests.» (Higbie, 2013, p. 111)<sup>2</sup>

La pertinencia del tópico del robot para el análisis del precariado<sup>3</sup> en general y, en particular, el representado en la película objeto de estudio, se encuentra en el origen epistemológico mismo del término. La palabra *robot* fue acuñada por primera vez en el marco de la ciencia ficción<sup>4</sup>, para significar al esclavo, en alusión al vocablo de origen eslavo *robota* o *roboti*, que significa trabajo forzado (Higbie, 2013; Evans, 2017). Este origen es clave para entender cuán cercano se encuentra el concepto de robot al del humano y su pertinencia en la historia de clones o replicantes que es objeto del presente estudio<sup>5</sup>.

Higbie reconoce principalmente dos grandes etapas de esta figura popular en la *Science Fiction*. Durante los años veinte, sirvió para personificar a los trabajadores fabriles, sus huelgas y revoluciones. De hecho, la figura alegórica del obrero artificial (creado en serie) o robot nace en el contexto histórico de la Rusia bolchevique y «evoked and echoed unease with the transformation of work, the growing division between thinking and doing that accompanied scientific management, and the rise of mass cultural forms» (*ibid.*, p. 100)<sup>6</sup>. Esta primera etapa establecería la pátina distópica que ha acompañado al tema hasta hoy como emblema de la lucha del individuo contra la opresión social, y se caracterizaría por una representación del obrero rebelde y revolucionario.

A partir del desempleo masivo que siguió al crack del 29, el cliché del robot en la cultura popular se mecaniza y pasa a representar la creciente preocupación por la automatización industrial: una amenaza temible para los propios obreros, como símbolo negativo del desempleo y la cultura abaratada. Este robot-siervo amenazante o «con efecto bumerán» (Escudero-Pérez, 2016, p.74), emblema de un progreso que se ha vuelto en contra de los humanos, es el legendario HAL 9000 en *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968) y MU/TH/UR 6000 en *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979); se convierte también en el argumento principal de series como *Battlestar Galáctica* (1978) y películas como *Blade Runner* (1982), *Robocop* (Verhoeven, 1987), la saga *Terminator* (Cameron, 1984-2009), y *I Robot* (2004), por citar algunas de las más importantes.

---

<sup>2</sup> «Ayudó a moldear la forma en que los trabajadores de las sociedades industriales pensaban sobre la modernidad y el orden social, cómo se veían a sí mismos, quienes representaban o se oponían a sus intereses» [traducción propia].

<sup>3</sup> Neologismo que define al sector social que se ve sometido a inestabilidad e incertidumbre laboral prolongadas y que no percibe ingresos o estos son bajos (aceptado por FudéuRAE).

<sup>4</sup> Y no de la ciencia o la ingeniería, como recuerda Higbie: la palabra robot fue usada por primera vez en 1921 cuando el escritor checo Karel Čapek (1890-1938) estrena su obra R.U.R (Robots Universales Rossum) en el teatro nacional de Praga. A medida que la palabra se fue extendiendo por las industrias culturales, fue menos asociada con R.U.R. y más como un símbolo de la tecnología en general.

<sup>5</sup> De paso, nos sirve para explicar por qué, en sus primeras aproximaciones cinematográficas, los robots fueran indistinguibles de los humanos, como los obreros «mecanizados» de *Metrópolis* (Lang, 1927) con un sentido servil diferente al de María, la autómeta.

<sup>6</sup> «El robot evocó y se hizo eco del malestar por la transformación del trabajo, la creciente división entre pensar y hacer que acompañó a la labor científica, y el surgimiento de formatos culturales masivos» [traducción propia].

## 1.2. El despertar del siervo en la actualidad

Higbie no percibió en su estudio discontinuidades esenciales de esta última acepción del robot hasta hoy. Sin embargo, con el nuevo milenio, el tropo todavía experimentaría una nueva etapa, separándose de la agorera última imagen señalada por el investigador americano.

El encadenamiento de las crisis que han ido desmontando el orden capitalista estos últimos veinte años ha servido de acicate para la recreación de escenarios de futuro cada vez más oscuros, como expresión de una creciente visión crítica. Pero, a medida que el género distópico ofrece su versión más cruenta, aunque parezca paradójico, el papel del robot-siervo, comienza a virar hacia un empoderamiento progresivo, superior incluso al del revolucionario fabril de su etapa inicial, más profundo y materializable.

Como dejé constancia en las investigaciones realizadas sobre la evolución del cine de mayor trascendencia social (Marín-Ramos, 2015 y 2018a), a partir de los años 90 se inicia un cambio cultural que impregna de manera gradual tanto la creación de los cineastas como los gustos del público y la propia industria. El cine, y en particular el de ciencia ficción, adquiere un carácter activista, ya no se limita a evidenciar los efectos adversos del progreso, pasa de la indignación a la propuesta y comienza a tomar partido en el cambio social. Esta tendencia constructivista (Berger y Luckmann, 1966) del cine da lugar a nuevos argumentos y a una reconceptualización de viejas figuras, como la del robot-siervo, que gira hacia una acepción luminosa, de «rebeldía invicta» (Marín-Ramos, 2018a, p. 43), en contraste al pesimismo anterior. También en la ficción, «El discurso de los otros» (Owens, 1985, p. 93) desafía las narrativas dominantes y reivindica su lugar en el mundo, lo que implica la modificación del tropo que agrupa a los entes considerados menos que humanos.

Es importante puntualizar que este cambio se da en un contexto narrativo mucho más complejo que permite la convivencia, en una misma obra, de las visiones más apocalípticas con propuestas esperanzadoras. El cine prefiere incitar a la transformación de la sociedad que limitarse a la mera crítica de sus falencias, sin abandonar el carácter transgresor<sup>7</sup> que caracteriza al subgénero distópico de la ciencia ficción.

La manifestación más clara de este cambio la constituyen los filmes en los que la figura del siervo artificial explotado reacciona luchando y liberándose del sistema que lo esclaviza. El mutante de la saga *X-Men* (2000-2020) ya no representa una amenaza sino el emblema de quien lucha por defender su singularidad en la sociedad uniforme (Francescutti, 2022, p. 7); *la Isla* (Bay, 2005), *Ex machina* (Garland, 2014), *Ghost in the shell* (Sanders, 2017), *Alita: Battle Angel* (Rodríguez, 2017), *Westworld* (Nolan, 2016-2022), son solo algunos de los más populares ejemplos de esta nueva tendencia emancipatoria que señalo en mis anteriores trabajos y en la que se enmarca también la película BR2049<sup>8</sup>.

No nos pasa desapercibido que, en este listado de producciones, la intersección de este tropo con la figura de la mujer es una constante. La mujer como representación del dife-

<sup>7</sup> Una explicación más detallada sobre esta nueva complejidad narrativa que permite la pervivencia entre la ilusión y el escepticismo se desarrolla en la última parte de la obra citada (Marín-Ramos, 2018a, pp. 243-258).

<sup>8</sup> Véase, en concreto, el capítulo «Matar al padre o superarlo: de *Blade runner* a *Inception*» (Marín-Ramos, 2018, pp. 171-174), donde se desarrolla una comparativa entre los dos filmes para ilustrar el cambio argumental indicado, que tiene mucho en común con el análisis objeto de este estudio.

rente marginal que ahora llama a la puerta (Owens, 1985; Bauman, 2016) y de un colectivo instrumentalizado por el sistema que por fin se rebela sin ser castigado por ello (Marín-Ramos, 2023).

## 2. EL LARGO VIAJE HACIA LA IDENTIDAD DE CLASE: RESULTADOS DEL ANÁLISIS

### 2.1. La sociedad segregada

BR2049, como su antecesora, se centra en la figura de un policía (*blade runner*) para describir en torno a él una sociedad futura segregada, fundamentalmente en base a la polaridad humanos y clones (replicantes), asociada al sistema productivo y a la división hacer-pensar, siguiendo el tradicional esquema marxista (Longhi, 2005). Los humanos, confeccionados artificialmente en serie, son utilizados como esclavos para realizar las tareas más duras en un planeta igualmente explotado, y mantienen con su trabajo la vida de los humanos que han sido trasladados en su mayoría a las colonias espaciales. Žižek (2017) nos recuerda cuánto representa esta alegoría el delirio capitalista: generar seres humanos mejorados que aumenten la producción y no protesten, «a perfect worker and soldier impervious to pain, tiredness and bad food»<sup>9</sup> (párr. 4).

Lo descrito hasta aquí sigue la misma línea de BR. Sin embargo, ahora se plantea una realidad postcolapso y su líder, Niander Wallace, posee otros matices añadidos al de jefe monopolístico de la sociedad neoliberal; se considera un redentor, como nos recuerda el mismo cineasta (Ceballos, 2017): cree que es Dios, el héroe de la Historia (en mayúscula) y «está dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de salvar el mundo» (párr. 8). Su desvarío mesiánico se percibe en la enrevesada y sugerente manipulación de su discurso (frente a la sinceridad de Tyrell) y en cada detalle visual: en el halo divino que rodea su presencia; en sus ojos, convertidos en prótesis voladoras que miran desde fuera del cuerpo pretendiendo objetivar la realidad; en la forma en que habla a Deckard como un cura, tomando su mano de forma paternalista para explicarle «la verdad» de la vida... Además, Villeneuve encarna en este personaje al esteta delirante con una ambición desmedida por superar su obra a toda costa. Lo hace para reflexionar acerca del poder en su sentido más integral (como autor, actor y *auctoritas*) frente a la copia. Wallace quiere crear una réplica humana perfecta (fértil), pero no puede, porque eso implicaría conceder libertad y su propio poder creador a su prole. Un patriarca víctima de su propia histeria.

Otra peculiaridad reseñable de esta sociedad del futuro es que la movilidad no es posible y el *habitus* (Bourdieu, 1979) no se considera un factor de cambio en la condición social: el protagonista, que es un clon, posee un comportamiento altamente sensible y humanizado. Es un humano superior en todos los sentidos, como el «tecnoser» vaticinado por Harari (2016), pero eso no afecta a su condición, si siquiera a la despreciable autopercepción que posee de sí mismo.

---

<sup>9</sup> «El trabajador y soldado perfecto, insensible al dolor, el cansancio y la mala alimentación» [traducción propia].

Por otro lado, las diferencias polarizadas entre estratos sociales se encuentran aún más claramente representadas en BR2049 que en la BR de Scott. Frente al sucio y atiborrado espacio social en el que deambulan las clases bajas, saturado de anuncios, muy similar en ambas producciones, el entorno estético de Wallace se muestra exageradamente minimalista, dominado por la potencia de líneas puras y espacios diáfanos de contundente diseño, opuestas al estilo barroco que marcaba la opulencia de Tyrell en BR. Sin menoscabar el débito que estas diferencias en la representación del poder sin duda guardan con la moda de cada época, el contraste representado en el filme de Villeneuve posee una mayor potencia narrativa: no solo ilustra la dualidad estética entre belleza y funcionalidad para marcar la diferencia entre clase alta y baja. También explicita, con mayor contundencia visual, la infoxicación, la saturación de estímulos y la confusión abrumadoras que padecen las clases bajas, mientras que solo las altas poseen el privilegio de disfrutar de espacios visualmente nítidos también para su pensamiento. Lo que redundaba en su poder, en una capacidad creativa que da la espalda a aquellos atrapados en el ruido.

## 2.2. El trabajo como alienación

La obra de Villeneuve se ha convertido en una de las representaciones cinematográficas más contundentes del tópico del obrero artificial desarrollado en la introducción. Este aspecto, de hecho, constituye una de las principales singularidades de la secuela respecto a su original: «recrear el vacío de una existencia dominada por un trabajo mecánico que esclaviza al ser humano» (Marín-Ramos, 2018b, p. 198). Un mensaje que resulta más fiel a la intención del autor de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick, 1968) que la adaptada en BR. Los humanos artificiales, hechos en serie, han servido a ambas películas para realizar proyecciones afinadas sobre la pérdida de la unicidad en la época de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936). Pero el futuro de BR2049 despliega de forma más contundente los estragos sociales y no solo filosóficos de esa merma (Vaugan, 2017).

En la primera escena, el nuevo «blade runner» debe dar caza a uno de su propia especie, lo que «indica hasta qué punto estos replicantes (...) se deben resignar a cumplir órdenes de sus amos» (Ceballos, 2017, párr. 5). A continuación, la trama muestra el sistema de control psicológico al que está sometido el protagonista para detectar cualquier alteración emocional o indicio de rebelión (no ya para descubrir si es un replicante como en BR, que ya se da por hecho). Y, seguido, se evidencia la precaria vida íntima que le permiten unas condiciones laborales tan abusivas, completando el dibujo del siervo.

### 2.2.1. Relaciones de obsolescencia programada

Como consuelo a su desalmada labor, el policía no puede permitirse más relación afectiva que la de una pareja holográfica (Joi), que se activa al llegar a casa y está creada para satisfacer sus necesidades: un consuelo incapaz de confrontarlo y una sexualidad onanista, pues no permite una auténtica experiencia heterosexual, sino satisfacer únicamente sus fantasías masculinas (Žižek, 2017). Una estremecedora escena lo ilustra cuando, al recibir el policía la llamada de su jefa para reincorporarse al trabajo, Joi queda detenida abruptamente en mitad de un beso, como la imagen pausada de un vídeo.

El examen postraumático que realiza K tras cada misión revisa especialmente sus constantes relacionadas con el afecto, además de su percepción de encierro. La palabra 'entrelazados' es la que más se repite:

¿Cuándo no está trabajando, lo encierran en una cajita? Entrelazadas.

¿Qué se siente al tomar de la mano a alguien que ama? Entrelazados.

¿Le enseñaron cómo sentir de piel con piel? Entrelazados.

¿Anhela tener su corazón entrelazado? Entrelazado.

La autopercepción sobre la falta de amor aporta el principal indicador de que la identidad del replicante puede estar despertando y, por tanto, debería desecharse, lo que da cuenta de hasta qué punto el siervo del futuro es considerado una mercancía.

En este aspecto, BR2049 ofrece una línea opuesta a la de BR. En este filme el romance detona el despertar de la identidad del replicante. Deckard descubre su condición al enamorarse de Rachel y huir juntos como una pareja (de iguales). El amor brinda un escape a una situación sin salida; es el único agente emancipador. La posibilidad de libertad queda reducida al ámbito íntimo.

BR2049 ofrece una versión mucho más dura y realista de cómo un contexto abusivo afecta a los vínculos más íntimos. Cuando la historia comienza, el «blade runner» ya tiene pareja. A pesar de su naturaleza inorgánica, K la trata con la valoración y el amor que le gustaría recibir. Pero el orden opresivo en el que vive resentirá su relación, coincidiendo con lo teorizado por Eva Illouz (2012) sobre cómo el neoliberalismo dificulta y genera sufrimiento en las relaciones amorosas. El amor no se concibe como escape, sino como una de las principales víctimas del sistema: reducido a una experiencia virtual; destruido por la violencia de las condiciones alienantes; y percibido como una pérdida irrecuperable para el sujeto.

Incluso cuando el sujeto rompe la lógica acumulativa y líquida del neoliberalismo (Bauman, 2000), y consigue dotar de significado a algo (mecano o persona), el sistema acaba por destruir su relación de pertenencia. Joi morirá cuando la esbirra de Wallace machaca el mando que le da vida, con la misma ligereza que una nueva actualización torna obsoleta nuestra computadora. Por la misma razón, K compromete el proyecto revolucionario de Freysa cuando, en vez de liquidar a Rick como ella le ordena, lo conduce junto a su hija, pues la lógica de K es la contraria a la capitalista: priorizar los vínculos de pertenencia que lo dotan de humanidad. Y eso lo hace frágil.

### 2.3. La servidumbre voluntaria y su ideología

Los replicantes en BR2049 se distinguen por la dimensión psicológica, no solo laboral, de su esclavitud, pues convenimos con McGowan (2021, p. 53) que el control ideológico resulta mucho más potente que en BR.

El futuro peón del sistema es «consciente de su condición artificial y esclavizada» (Marín-Ramos, 2018b, p. 198). Rick Deckard en BR, sin embargo, se considera al margen de una realidad que desprecia, del conflicto entre el poder y sus víctimas. La escena en la que observa la decadente sociedad que bulle a sus pies con una copa en la mano muestra hasta qué punto ig-

nora que participa de ella. Su recorrido le llevará finalmente a descubrir que no se halla por encima de los obreros-replicantes que caza, y que él es uno más. De esta manera, el filme de Scott prevé el momento en que la clase media comienza a descubrir (a su pesar) que las desigualdades generadas por el capitalismo neoliberal se la han engullido. Todo ha sido un engaño: el policía que se considera al margen de la polarización social, se revela un replicante más. La película corta ahí, como una terapia psicoanalítica, para que el público reciba el impacto preciso de esa revelación.

K evoluciona en una dirección inversa también a este respecto. Se presenta desde el inicio consciente de su servidumbre y dócil. La sumisión es el único rasgo que lo diferencia de sus perseguidos: «No somos de la misma clase [le dice a Sapper] porque nosotros no huimos». Es sumiso hasta el extremo, acostumbrado a los ataques de sus colegas de trabajo: «¡Vete a la mierda, portapiel!» —le gritan en los pasillos al regresar de la misión en la que ha estado a punto de morir—.

De nuevo, la historia comienza donde acaba la anterior para llevarnos un paso más lejos en el proceso de emancipación del sujeto. Parte de una subordinación mucho más potente, pero su trayectoria no le conducirá a descubrir que es engañado: ya lo sabe. En este futuro, el individuo sabe que su identidad está determinada por factores sociales, pero este conocimiento le ha conducido a la impotencia y la sumisión más absoluta. Para entender por qué, es necesario profundizar en la ideología alojada tras su servidumbre voluntaria.

En BR, a los replicantes más avanzados como Rachel o Deckard se los manipulaba para ocultarles su condición artificial (su instrumentalización) y evitar que se rebelasen. Se buscaba que se sintieran libres haciéndoles creer que poseían recuerdos reales como cualquier humano. La película de Scott anticipó así el impacto de la falsa libertad que genera la ideología capitalista: a través de su lógica consumista y acumulativa, ofrece al sujeto la capacidad de elegir entre una cantidad ingente de sucedáneos efímeros que aparentan saciar sus deseos, impidiéndole reparar en su verdadera falta y condenándolo a vagar tras lo aparente; de ahí su eficacia (Bauman, 2000).

Mucho se ha hablado sobre esta alienación involuntaria, pero ¿qué hay de la voluntaria?, ¿por qué no se revela el sujeto consciente de su sometimiento, aunque no tenga nada que perder ni esperar, como K? BR2049 parece apuntar hacia el ámbito de las creencias: los nuevos replicantes no se rebelan «porque nunca han visto un milagro», señala Sapper (el viejo replicante ilegal); un «ver para creer» que remite al *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* de Etienne De la Boétie:

«Los que nacieron durante esa larga noche, si no hubieran oído hablar de la claridad, ¿nos sorprendería que, al no conocer la luz del día, se acostumbraran a vivir en las tinieblas en las que han nacido, sin desear la luz? Nadie echa en falta aquello que jamás tuvo.» (1548, p. 48)

En sus entrevistas, Villeneuve avisa de que en su obra no encontraremos referencias cinematográficas, sino a otras artes, especialmente literarias. La razón es referirse a la ficción en su sentido más abstracto; en algunos casos, a ficciones que hablan de ficciones como la preferida de K: la novela postmoderna *Pálido fuego* (Navokov, 1962), otra alusión a una luz imposible de alcanzar en forma de recuerdos e imágenes que acuden a la memoria sin permitir identificar qué es verdad o mentira. El *Tema de Pedro*, del cuento sinfónico *Pedro y el lobo* de Serguéi Prókofiev —un relato sobre el engaño—, suena repetidamente en la sintonía corporativa de las aplicacio-



nes Wallace y en el móvil de K como la advertencia de un peligro, la llegada del «lobo Wallace» o el engaño que envuelve el mundo que el megalómano ha construido.

Estas migas de pan conducen hacia el dibujo de una ideología más compleja que la evidenciada en BR. K aclara la diferencia en la primera conversación de ambos «blade runners»:

«Yo hacía tu trabajo, era bueno» —dice Deckard—.

«Era más sencillo» —responde K.

Efectivamente, antes era más sencillo: ahora la trampa de la sumisión no es la ignorancia, no es la de «percibirse libre, aunque no sea verdad». El peón del futuro es consciente de su opresión, de que su identidad no le pertenece y de que sus pensamientos están manipulados. Pero eso no le hace más libre. Al contrario: la causa de su servidumbre voluntaria es saberse prescindible, sin capacidad para crear o cambiar algo nuevo.

Se trata de una ideología más eficaz, consistente y estable en el tiempo que la anterior. Cualquier comprobación puede derrumbar un engaño, pero aquí la comprobación refuerza la ideología. Descubrir que sus pensamientos no les pertenecen incapacita a los replicantes a creer en sí mismos y los reduce a seguir el mandato impuesto desde fuera.

En esto K se diferencia ostensiblemente de su antecesor. Cuando Niander Wallace le recuerda al viejo «blade runner» que todo replicante es una mercancía intercambiable y le presenta como ejemplo una réplica de su amada Rachel, Deckard no se deja avasallar: «Sé lo que es real». K es distinto. Aunque sabe lo que es relevante para él y lo que no, vive sumergido en un lodazal de «aparentes ilusiones»<sup>10</sup> que mantiene por supervivencia, sin estar seguro de su autenticidad:

Joi: ¿Qué estamos celebrando?

K: Digamos que nuestro aniversario.

Joi: ¿Es hoy?

K: No, pero digamos que sí. Feliz aniversario.

Cuando su jefa inicia una conversación buscando un contacto íntimo, K admite que sus recuerdos «no son de verdad, son implantes», y que se le hace raro hablar de su niñez cuando no la tuvo, pero no dejamos de percibir a un hombre poniendo excusas en una situación comprometida. La conversación acaba cuando K rehúye el deseo de su jefa, porque sabe lo que quiere y lo que no. Estas señales dicen más de su unicidad que la veracidad o no de sus recuerdos, pero él no se da cuenta. De igual manera, K se resiste cuando Joshi le manda «retirar» al bebé nacido: «Nunca he retirado a algo que hubiera nacido». Pero no está seguro de sus argumentos: «Nacer significa tener alma, supongo» —supone—.

De hecho, el joven policía realizará un extenuante periplo hasta demostrarse a sí mismo que posee identidad propia, tanto subjetiva como social. Hagamos un recuento de las pruebas que necesita para admitir que es más que una letra o un número de serie:

a) El primer detonante es el descubrimiento de que una replicante (igual a él) tuvo un hijo. K realiza este hallazgo sin intermediarios, él mismo escanea la microscopia del tejido de la

---

<sup>10</sup> Redundancia intencionada.

mujer. La deducción más factible es que si una replicante pudo generar vida, él también. Pero no lo procesa así, aunque despreciar esta conjetura le lleve a encuadrar el hallazgo en lo milagroso, mucho más extraño a la razón.

- b) Descubre que la fecha de nacimiento del niño milagroso coincide con su propio cumpleaños, pero tampoco le basta.
- c) Encuentra que el ADN de un niño criado en el orfanato de sus recuerdos coincide con el suyo, pero necesita más pruebas.
- d) Viaja al orfanato y aparece el caballo de madera de sus sueños, con la inscripción de su nacimiento, pero se resiste a creerlo.
- e) Tampoco le basta el refuerzo que le ofrece la mujer que ama («Siempre te lo dije. Eres especial»), ni que esta le ponga un nombre propio.
- f) Finalmente, la propia científica que creó sus recuerdos certifica que estos son reales.

Con semejante itinerario, la razón inicial que da Sapper de la sumisión de los nuevos replicantes se queda corta (¡ni viendo un milagro!), y el giro posterior de los acontecimientos convierte en una «profecía autocumplida» (Merton, 1949) el pensamiento de K, obstinado en su insignificancia.

Para que captemos la extensión de los estragos ideológicos que le ciegan a lo largo de su empecinada búsqueda, la trama proporciona incontestables indicios de la unicidad humana del replicante que desmienten su autopercepción. Por ejemplo, a diferencia de Luv («el más perfecto de todos los ángeles»), él puede hacer una lectura emocional del diálogo grabado entre Rick y Rachel el día en que se conocieron, pero él no repara en esa diferencia.

La película parece consagrada a reflejar cuánto le cuesta a K cuestionar el conocimiento del que dispone y aceptar que vale más de lo que pensaba. Esto no ocurre hasta que su investigación le demuestra que es un humano generado por amor, y le está bien empleado que tampoco esta respuesta sea la definitiva. Incluso cuando K acepte su unicidad, seguirá precisando de una confirmación externa (que inevitablemente pide a gritos acabar en una decepción), a diferencia de Rick Deckard, que no necesita contestar a esa pregunta para saber quién es y lo que es significativo para él.

Su comportamiento ejemplifica el argumento de McGowan (2016) de que el capitalismo nos separa de nuestra animalidad. Deckard representa al sujeto todavía instintivo que no necesita pruebas constantes de lo que él percibe como real, y eso le protege frente al sistema del que, en consecuencia, logrará salir invicto; mientras K es un sujeto más alienado que no saldrá indemne.

La odisea de K expone la brecha entre significante y significado que caracteriza la ideología capitalista. Para saciar su vacío de sentido, persigue respuestas (significantes) que solo aparentan ofrecerle el significado buscado, lo que convierte su búsqueda en infructuosa e insaciable. Ignora conscientemente, hasta casi el final del filme, que es el sentido lo que construye su identidad y no al revés. El sujeto-obrero del futuro ha sido cosificado y separado de lo que posee significado hasta quedar reducido a la encarnación de un significante, una carcasa, un «portapiel».

Pero la trampa ideológica que expresa el escenario de BR2049 va más allá del relativismo radical o del nihilismo. Lo que mantiene sumiso a K no es la imposibilidad de conocerlo todo, ni se explica por el «fetishistic disavowal of ideology»<sup>11</sup> señalado por Žižek (2017, párr. 10) en relación a una idea de McGowan (2021, p. 60). La causa es la ideología del conocimiento impotente: el replicante niega solo el conocimiento que le confiere valor y esperanza, que le permite creer que puede aportar algo propio, que le ofrece posibilidades frente al determinismo, y lo niega aunque se lo prueben de todas las maneras posibles. Este es el verdadero conflicto de la trama.

BR2049 plantea un futuro cuyo peor enemigo es la desesperanza, acorde con el desencanto weberiano o con las reflexiones de De la Boétie referidas a la costumbre y el desánimo de quien está habituado a la servidumbre.

El testimonio del autor también señala con dedo «davinchiano» en esta dirección: «el arte contemporáneo tiene la misión de luchar contra el cinismo y volver a conectarnos con la esperanza» (Ceballos, 2017, párr. 12). Lo que más interesa a Villeneuve es mostrar los estragos de una sociedad que ha dejado de esperar que algo mejor sea posible. Un mensaje refrendado por otro gran cineasta de la clase obrera, Ken Loach. En la presentación en Cannes de la película con la que se despidió del cine, a modo de colofón por una vida dedicado a dignificar a las personas trabajadoras, declaró:

«La esperanza es un asunto político, porque si la gente tiene esperanza y se les dice que tienen la fuerza de cambiar las cosas, podremos avanzar. Si no tienen esperanza, si están desesperados, votarán por la extrema derecha, por los fascistas. (...) La anarquía alimenta a la derecha, la esperanza alimenta a la izquierda. Por izquierda me refiero a la gente que imagina que otro mundo es posible. Creo que la esperanza es esencial.» (Zurro, 2023, párr. 8)

## 2.4. La organización colectiva y su efecto ambivalente

Aunque BR2049 desarrolla las formas en que el capitalismo podría colonizar la vida de la clase obrera, también muestra vías para luchar contra el determinismo: «K empieza la película en ese lugar tan miserable, luego su arco consiste en encontrar una forma de escapar a ese control y decidir su destino», explica el cineasta (Ceballos, 2017, párr. 4). La película prevé la posibilidad de una revolución que BR no vislumbra y, para ello, el éxodo de K lo induce a descubrir no solo su identidad subjetiva sino también la colectiva.

La propuesta de rebelión social es mostrada desde su origen, a través de señales latentes, de factores que inicialmente pasan desapercibidos por el sistema pero que, precisamente gracias a su condición subrepticia, tienen la capacidad de generar una erosión esencial. Para lo cual, Villeneuve presenta dos dimensiones de un mismo agente emancipador, como un dragón de dos cabezas. Por un lado, el instrumento legendario, casi místico, que supone el descubrimiento del niño nacido de replicantes cual intercesión del Espíritu Santo. Creer en la mera existencia de este ser único favorece el desarrollo de la identidad de clase en los siervos-clones y da lugar al Movimiento de Libertad Replicante (MLR) que prepara la revolución.

---

<sup>11</sup> «La negación fetichista de la ideología» [traducción propia].

La película concede a este levantamiento de clase un papel necesario, pero también ambivalente en cuanto a su poder liberador. Por un lado, la organización confiere a K una identidad de clase, un discurso y un valor por el que vivir (o morir): le hace comprender que, aunque él no sea la pieza del puzle que busca, constituye una pieza necesaria. Este mensaje despierta al replicante de una vez por todas, aunque él acabe aplicándolo de forma distinta a la pretendida por el colectivo.

Por otro lado, el MLR también muestra elementos opresivos. Como alegoría de toda insurrección, exige a K matar el pasado (encarnado en Deckard) por temor a que este los haga vulnerables. Pero K no cree en eso y la desobedece. Si cumpliera el mandato, nada cambiaría: seguiría siendo un siervo, las manos de otros que piensan por él. Por ello, BR2049 no concibe al colectivo por encima del sujeto, sino a la par.

El filme muestra lo cerca que está el MLR del villano de la historia: «I need a kid —dice el psicópata de Wallace—, necesito al niño, para enseñarles a todos a volar». Podría ser una frase de la propia Freysa (líder del MLR), pues ya han asignado un papel «al niño» sin contar con él. En el plan que tienen preparado, Stelline es considerada un personaje, un ideal cosificado por una función que cumplir dentro del proyecto colectivo, no un sujeto libre: «la mostraré al mundo y ella dirigirá nuestro ejército». Una idea descabellada pues es imposible evitar una sonrisa ante el supuesto de imaginar a la delicada y amorosa narradora liderando un conflicto bélico. Ambos agentes necesitan el milagro para instrumentalizarlo y ambos subestiman el encomiable papel que ya juega en la revolución, un rol mucho más profundo y sostenible, como vamos a ver.

De esta manera, aunque BR2049 reconozca la necesidad de la organización colectiva en el proceso de emancipación social de la clase obrera, también advierte del peligro alienante que anida en toda estructura supraindividual, incluso aquella que pretende luchar por una causa justa.

## 2.5. La ficción narrativa y la mujer como agentes emancipadores

La segunda cabeza del dragón emancipador se encuentra personificada en la doctora Ana Stelline, una especie de científica-ingeniera-artista, que es la hija real (no la idealizada) de los replicantes Rachel y Rick, como se descubre al final de la trama. Villeneuve describe en ella a un personaje singular que encarna al poeta y al observador. Ella representa a la soledad del toro de Miguel Hernández que desde la ribera ve pasar a los hortelanos que «Vienen de los esfuerzos sobrehumanos/ y van a la canción y van al beso,» (1936, p. 36), pues disponen de un contacto del que ella carece.

Su trabajo es inocular recuerdos en la mente de los clones producidos por Wallace, es decir, implantar un pasado que los dota de significancia, cual 'Narrador' de Walter Benjamin (1936). Debido a su delicado sistema inmunitario, la ingeniera ha vivido siempre aislada, desarrollando una portentosa imaginación que hace tan rica y valiosa su labor narrativa. Además, reconoce que los recuerdos que implanta son los suyos propios (aunque sea ilegal hacerlo): «Hay un poco de cada artista en su trabajo» y esa transgresión confiere a su producción algo excepcional. Además, se indica otro dato relevante sobre el potencial emancipador de este agente subjetivo, que es su naturaleza autónoma, pues, aunque trabaja para Wallace, no depende de él: «Ofreció comprar mi compañía, pero valoro mi poca libertad». Wallace la necesita para dar estabilidad a sus productos y, subrepticamente, ella les confiere un potencial libertario de consecuencias imprevisibles.

Es fácil distinguir en esta descripción a un *alter ego* del mismo Villeneuve, que representa el sentido que confiere a su labor como cineasta: transformar la sociedad a través del arte cinematográfico (confirmando la naturaleza metaficcional de esta obra). Para rubricar la relevancia de esta interpretación, el cineasta, conocido por ser un exquisito orfebre narrativo, hace coincidir exactamente el corazón y centro físico de la película con la frase en la que Stelline vincula el cine con su labor: «Piense en el recuerdo que quiere que vea. No se esfuerce mucho, solo imagínese, como una película».

A través de los recuerdos subjetivos que introduce en las «carcasas» de Wallace, la ingeniera las dota de un significado que no viene de serie, generando sujetos con un potencial creador y libertario que el líder mesiánico no sabe concederles por mucho que se empeñe. Ella inculca una semilla de transgresión, subjetiva y colectiva, con un poder colonizador al menos tan potente y sibilino como el de la ideología opresora. Pero, a diferencia de esta, concede autonomía al sujeto para desarrollarla. De una manera que solo sabe hacer la ficción: permitiendo que cada cual registre el mensaje cuando y como pueda, sin imponer significados cerrados, ni dogmas. Esta forma de comunicar o educar constituye una brecha instituyente frente al poder dominante, jerárquico y avasallador.

Destaca especialmente el contexto furtivo en el que se lleva a cabo semejante transgresión del orden, aprovechando sus propias faltas: solo un sistema incapaz de creer en el pasado, en la importancia de mantener un vínculo o religare con él, es capaz de pasar por alto la trascendencia de la labor de Ana Stelline (que por cierto tiene apellido de estela, como la huella rizomática que genera tras de sí). Ella solita se ha convertido en «la gran madre» (Marín-Ramos, 2018b, p. 202) de un nuevo comienzo, ha reventado el sistema para siempre y ha superado el poder patriarcal de Wallace, a partir de la construcción de algo en lo que cree.

Llegado este punto, es necesario destacar el valioso papel que concede BR2049 a la mujer y su lucha contra el patriarcado. Por un lado, las dos líderes que Villeneuve propone como representantes de la revolución futura de la clase obrera, tanto en el ámbito colectivo/activista como en el simbólico o cultural, son mujeres. Pero, además, la principal heroína, Ana Stelline, no emula al héroe masculino, sino que encarna precisamente aquellas capacidades en las que son especialmente ricas las mujeres por su discriminación histórica (el anonimato, la sensibilidad y empatía, la imaginación, la creatividad, la lateralidad frente a la confrontación...), pero ahora unidas al poder social del que han carecido. El filme no solo propone los dones nacidos de la observación ancestral como principales instrumentos de emancipación social, sino que, además, se empeña en enaltecer la maternidad, el poder de dar a luz un ser de forma natural como signo de humanidad, frente a la mercantilización de los cuerpos y su producción artificial. Todo ello implica un cambio radical en la representación de la mujer respecto a la película de los 80, no solo en relación a la autoridad o el liderazgo (también mostrado en la jefa de K), sino especialmente por el papel futuro que concede a las mujeres para paliar las principales falencias de la sociedad actual.

### 2.5.1. El efecto Galatea

La doctora Stelline padece el «síndrome de Galateos», una enfermedad por la que supuestamente murió siendo niña y que la mantiene aislada de los demás y concentrada en su labor creativa. Villeneuve se inventó este síndrome suscitando un gran misterio y curiosidad, así como toda una serie de rocambolescas hipótesis entre el *fandom*. Sin embargo, una vez iden-

tificado el significado de este personaje, así como el principal conflicto de la trama, es fácil concluir su relación con el efecto Galatea originado en las *Profecías Autocumplidas* de Merton (1949), una teoría que cuenta con gran consenso científico no solo en las ciencias sociales, sino también en la pedagogía.

La frase con la que Stelline explica la trascendencia de su labor, «Y si tiene recuerdos auténticos, tiene verdaderas reacciones humanas», resulta casi la traducción exacta del famoso teorema (Thomas y Thomas, 1923, pp. 571-572) en el que se basó Merton para desarrollar la teoría de las profecías que se autorrealizan o el poder que tienen las definiciones para acabar materializándose.

De esta teoría se deriva el efecto Galatea, que constituye otra versión o la culminación del popular efecto Pigmalión. Si este último describe las consecuencias sobre las personas que causa la motivación sostenida por terceros, el efecto Galatea designa la influencia que genera en los sujetos su propia motivación. Precisamente, ésta es la mejor definición del impacto que produce Ana Stelline sobre los replicantes: los dota del potencial de creer en sí mismos, de automotivarse, y, por tanto, de la autonomía para crear algo nuevo, sin depender de ella, lo que termina de cerrar el círculo interpretativo de esta obra puntillosamente confeccionada.

La consecuencia colectiva del efecto Galatea inferido por Stelline es la rebelión replicante, y la dimensión subjetiva se desarrolla a través del personaje de K. La ilusión inicial de creerse el elegido, lejos de jugar el papel peyorativo que le adjudica Žižek (2017), le conduce a un lugar mejor, más real que el que ha conocido hasta ahora. En primera instancia, le ha llevado a transgredir el orden y abandonar su alienante trabajo, y luego, cuando K descubre que él no es el niño milagroso sino el clon de Stelline, el efecto Galatea le concede la oportunidad de comenzar su verdadera vida. K nace cuando descubre que no es necesario ser «el elegido» para hacer algo en lo que creer, que no necesita ser el único sobre los demás, sino un único más que se concibe capaz de realizar cosas milagrosas, como Deckard y Rachel lo hicieron antes que él.

A través del efecto Galatea, Stelline confiere a los replicantes algo que Wallace es incapaz, como decíamos, pues no es posible crear una entidad autopoyética (Luhmann, 1984), autónoma y con capacidad de generar vida por sí misma, si ejerces sobre ella un control absoluto. Así, el autor convierte a este personaje y a la ficción narrativa en un agente emancipador con una función estructural latente y un poder de transformación social capaz de revertir la opresión de un sistema decadente alimentado de individuos que han perdido la esperanza.

Por último, cabe indicar que el vínculo que esta teoría establece entre la ficción y la realidad la convierte en indispensable para el *mise en abyme* que Villeneuve construye en BR2049. A través de su gran obra metaficcional, el cineasta busca desempeñar el mismo papel social que concede a Stelline (generar semillas de poder autopoyético en las nuevas generaciones), además de poner en práctica el efecto Galatea también para sí mismo, autovalorando su propia labor como cineasta.

### 3. EL PAPEL DE CINE EN EL DESPERTAR DE LA CLASE OBRERA: CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

El mensaje más destacable sobre el futuro de la clase obrera que avanza BR2049 se podría resumir en las palabras citadas de Ken Loach (Zurro, 2023). Concebir la esperanza como un

asunto político se ha convertido en una prioridad. La desconfianza y el pesimismo han opacado los horizontes de una sociedad polarizada e intoxicada de suciedad informativa. En este contexto, la identidad de la clase obrera dependerá de recuperar la fe en sí misma como agente de cambio, recurriendo a la vulnerabilidad que los une y los dota de la humanidad extirpada por el sistema.

Para fortalecer las identidades de los colectivos más oprimidos y alentar su agencia, los instrumentos culturales que posibilitan la automotivación, como este filme, se proponen como aliados esenciales, no secundarios o complementarios. Lejos de endulzar el género, BR2049 reivindica el valor de un cine de ciencia ficción que no teme mostrar los futuros más oscuros, pero lo hace sin caer en el apocalipismo *cool* de Baudrillard. Y, al hacerlo, demuestra que el cine adquiere mayor poder transgresor cuando enseña cómo triunfar contra el determinismo, el lugar de hacerlo desde el desencanto (Marín-Ramos, 2018a, p. 19). En el mismo sentido que han venido haciendo otros grandes cineastas como Cuarón en *Hijos de los hombres* (2006) o Nolan en *Inception* (2010) y, como señala el mismo Villeneuve, «Es importante que este género, capaz de tratar asuntos profundos sobre el alma humana, conserve ese componente de esperanza: incluso en el más devastador y deprimente de los futuros vamos a necesitarla. Y también vamos a ser capaces de encontrarla, según creo» (Ceballos, 2017, párr. 12).

Por eso, el escenario anticipatorio propuesto en BR2049, a diferencia de la BR de Scott, no se reduce a la mera extrapolación tendencial de los problemas de identidad de clase, sino que añade un análisis prospectivo de cariz constructivista (Berger y Luckmann, 1966) y deseable. Aunque parte de una perspectiva determinista, que describe en profundidad las estructuras que atenazan la identidad de la clase obrera del futuro, posteriormente, avanza hacia una propuesta de cambio social, superando el binarismo humano-máquina, en línea con la tendencia activista del cine de ciencia ficción actual (Marín-Ramos, 2015 y 2018a) señalada en el marco introductorio.

La película despliega así un proceso de emancipación, meticuloso y muy completo, del que carecía su homónima. Y lo hace demostrando un elevado conocimiento de la teoría social, así como de los adecuados registros divulgativos que facilitan la comprensión de su complejidad conceptual<sup>12</sup>. El interés sociológico de la prospectiva construida se encuentra en que concede tanta atención a las fuerzas sociales opresivas que atenazan al sujeto, como a aquellas, también de naturaleza cultural y subrepticia, que contribuyen a su liberación.

De un lado, describe en profundidad las diferentes formas que adquiere la ideología del capitalismo para mercantilizar la vida humana; denuncia el cinismo (más que al nihilismo) y la desesperanza como sus más insondables y paralizantes manifestaciones, y advierte del peligroso ascenso de futuros líderes mesiánicos que suelen surgir en contextos cruciales en los que la identidad del sujeto está muy dañada y se delega con facilidad. De otro, reconoce un papel revolucionario tanto a las mujeres como a los agentes colectivos que la película de los 80 no contempló, y propone nuevas y originales concepciones de poder no coercitivo. La propuesta más arriesgada que hace el autor de BR2049 es convertir su propia labor en general y a su película en particular en un agente emancipador estructural, capaz de revertir la opresión de un sistema decadente alimentado de individuos sumisos porque no conciben su propia capacidad creativa. El cine se presenta como un nuevo religare portador del sen-

---

<sup>12</sup> A pesar de que el relato aumenta en complejidad respecto a BR, posee un registro más popular pues se apoya más sobre la acción audiovisual que sobre el texto.

tido perdido en la sociedad del vacío (Marín-Ramos, 2015 y 2018a) y en un aliado de las clases oprimidas, en la medida que infunde un efecto automotivador clave para conformar la identidad subjetiva-colectiva y luchar contra el sistema.

El tópico del siervo artificial, que ha servido de vehículo a esta investigación, ya no se limita a encarnar los estragos de un progreso amenazante, sino que toma partido de la transformación social y reacciona liberándose del sistema que lo esclaviza, coincidiendo con el argumento imperante del rebelde invicto (Marín-Ramos, 2018a). En este caso, aunque K muere al final fiel a la consigna distópica, delega en el último momento el testigo de su protagonismo al antiguo blade runner, recomponiendo el vínculo de sentido con el pasado que busca Villeneuve (Ceballos, 2017) y ofreciendo un final esperanzador, no solo a este filme, sino a las dos producciones.

Además, la propuesta metaficcional de BR2049 vincula este tropo de la ciencia ficción, con una figura propia del subgénero metadiscursivo: la del personaje que se revela a su condición pasiva y reivindica un papel creador dentro de la obra, como en *Toy Story 3* (2010) o en *Barbie* (Gerwig, 2023) vinculado también a la capacidad de gestar hijos propios.

Villeneuve recuerda que subestimar el poder de las clases oprimidas (así como el de la ficción narrativa) puede generar un efecto bumerán y volverse en contra del propio sistema, aprovechando su cualidad aparentemente anodina. De esa manera imprevisible en la que a veces puede anidar la esperanza (Žižek, 2021).

#### 4. REFERENCIAS

- Bas, E. (1999). *Prospectiva: Cómo usar el pensamiento futuro*. Ariel.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. FCE.
- Bauman, Z. (2016). *Extraños llamando a la puerta*. Paidós.
- Benjamin, W. (1991/1936). El Narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 111-134). Taurus.
- Benjamin, W. (2008/1936). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Obras, Libro I, Vol. 2. (3.ª redac.)*. Ábada.
- Berger, L., y Luckmann, Th. (1976/1966). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bourdieu, P. (1988/1979). *La distinción: criterio y bases del gusto*. Taurus.
- Ceballos, Noel (2017). Al habla Denis Villeneuve: «Blade Runner 2049» es mi homenaje a la generación de Ridley Scott. *GQ*, 25 de noviembre. Recuperado de: <https://bitly.ws/UPCu>
- De la Boétie, É. (2022/1548). *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Ediciones Akal.
- Dick, Ph. K. (1968/ 2012). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Minotauro.
- Escudero Pérez, J. (2016). «More human than human»: instrumentalización y sublevación de los sujetos artificiales. *Secuencias*, 38.
- Evans, T. (2017). Of Race and Robots. En K. M. Booker (Ed.), *Critical Insights: Isaac Asimov* (pp. 128-142). Salem Press.



- Francescutti, P. (2003). *Historia del futuro: Una panorámica de los métodos usados para predecir el porvenir*. Alianza.
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra.
- Francescutti, P. (2011). Baudrillard, una sociología de ciencia ficción. *Espéculo*, 47.
- Francescutti, P. (2022). Devenir replicante: identidades mutantes en la ciencia ficción. *Papeles del CEIC*, 2022/1 (heredada 5).
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Harari, Y. (2016). *Homo Deus*. Debate.
- Hernández, M. (1936). *El rayo que no cesa*. Ediciones Héroe.
- Higbie, T. (2013). Why do robots rebel? The labor history of a cultural icon. *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, 10(1), 99-121.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Katz.
- Kac-Vergne, M. (2010). Masculinity and class in 1980s science-fiction films. En K. Slavova e I. Boof-Vermeesse (Eds.), *Gender/Genres* (pp. 144-153). St Kliment Ohridski University Press.
- Longhi, A. (2005). La teorización de las clases sociales: coincidencias y diferencias fundamentales de los enfoques marxista y weberiano. *Revista de Ciencias Sociales*, 22, 104-114.
- Luhmann, N. (1992). El futuro no puede empezar: estructuras temporales en la sociedad moderna. En R. Ramos (Ed.), *Tiempo y sociedad* (pp. 161-182). CIS.
- Luhmann, N. (1998/1984). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Antrhopos.
- Marín-Ramos, E. (2015). *Reencantamiento: Análisis sociológico y cultural desde el cine de audiencias* (tesis doctoral inédita). Alicante, Universidad de Alicante.
- Marín-Ramos, E. (2018a). *La (Re)evolución social a través del cine. Los argumentos cinematográficos en la crisis de la modernidad*. Alfons El Magnanim.
- Marín-Ramos, E. (2018b). *Blade Runner, de 2019 a 2049. El cine de ciencia ficción como divulgador de la ciencia*. *In Mediaciones de la Comunicación*, 13(2), 187-211.
- Marín-Ramos, E. (2023). La mujer tormenta. Las heroínas rebeldes (e invictas) de la nueva ficción seriada online. En J. Izquierdo (Ed.), *Mujeres en «streaming»: especialización liderazgo y representación* (pp. 244-261). Fragua.
- McGowan, T. (2016). *Capitalism and Desire: Psychic Cost of Free Markets*. Columbia University Press.
- McGowan, T. (2021). Between the Capitalist and the Cop: The Path of Revolution in *Blade Runner 2049*. En C. Neill (Ed.), *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049* (pp. 53-81). Palgrave Macmillan.
- Merton, R. K. (2003/1949). *Teoría y estructura sociales*. FCE.
- Owens, C. (1985). El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo. En H. Fotser (Comp.), *La posmodernidad* (pp. 93-124). Kairós.

- Thomas, W., y Thomas D. (1923). *The child in America: Behavior, problems and programs*. Knopf.
- Vaugan, S. (2017). Denis Villeneuve: «No me interesa saber si Deckard es un replicante». *El Periódico*, 5 de octubre. Recuperado de: <https://bitly.ws/UPC4>
- Žižek, S. (2017). Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism. *The Philosophical Salon (LARB)*, s/n. Recuperado de: <https://thephilosophicalsalon.com/blade-runner-2049-a-view-of-post-human-capitalism/>
- Žižek, S. (2021). *Como un ladrón en pleno día. El poder en la época del Posthumanismo*. Anagrama.
- Zurro, J. (2023). Ken Loach: «La esperanza es una cuestión política. Cuando la gente la pierde, vota al fascismo». *El Diario.es*, 29 de mayo. Recuperado de: <https://bitly.ws/36tQn>

## 5. FILMOGRAFÍA

- Bay, M. (Dir.) (2005). *La Isla* [película]. EE.UU.
- Cameron, J. (Dir.) (1984). *Terminator* [película]. EE.UU.
- Cuarón, A. (Dir.) (2006). *Children of Men* [película]. EE.UU.
- Garland, A. (Dir.) (2014). *Exmachina* [película]. EE.UU.
- Kubrick, S. (Dir.) (1968). *2001: Una odisea del espacio* [película]. EE.UU.
- Lang, F. (Dir.) (1927). *Metrópolis* [película]. EE.UU.
- Larson, Glen A. (1978-79). *Battlestar Galáctica* [serie TV]. EE.UU.
- Nolan, Ch. (Dir.) (2010). *Inception* [película]. EE.UU.
- Nolan, J. (2016-2022). *Westworld* [serie TV]. EE.UU.
- Proyas, A. (Dir.) (2004). *I Robot* [película]. EE.UU.
- Rodríguez, R. (Dir.) (2017). *Alita: Battle Angel* [película]. EE.UU.
- Sanders, R. (Dir.) (2017). *Ghost in the Shell* [película]. EE.UU.
- Scott, R. (Dir.) (1979). *Alien, el octavo pasajero* [película]. EE.UU.
- Scott, R. (Dir.) (1982). *Blade Runner* [película]. EE.UU.
- Singer, B. et al. (Dir.) (2000-2020). *X-Men* [películas, saga]. EE.UU.
- Verhoeven, P. (Dir.) (1987). *Robocop* [película]. EE.UU.
- Villeneuve, D. (Dir.) (2017). *Blade Runner 2049* [película]. EE.UU.