

# **Distopías: entre Oriente y Occidente**

Trabajo de fin de grado



Autor: Juan José Cortés García

Tutora: Alicia María de Mingo Rodríguez

Universidad de Sevilla

Grado en Filosofía

Curso 2022-2023



**Resumen**

El objetivo de este texto es el de realizar un viaje entre las concepciones de las distopías en Occidente y Oriente, concretamente en Japón. Con ello, se busca subrayar algunas de las diferencias y similitudes presentes en estas sociedades, pues sostenemos la tesis de que, a través de la visión distópica de un pueblo, se puede aprender y comprender una parte importante de su cultura y modo de ser, así como revelar elementos constitutivos de la identidad de su tierra y de los individuos que la conforman. Desde esta perspectiva, analizamos algunos de los modelos distópicos para incidir en estas realidades sociales latentes en cada núcleo cultural. En el trabajo no solo se tendrán en cuenta novelas literarias, sino que se considerará toda manifestación de la narrativa distópica. Para ello, no solo se ahonda en la propia definición del término, sino que también se analiza su concepción y evolución histórica en ambos lugares, exponiendo sus consecuencias y motivos, e intentando establecer un dialogo entre estos bloques culturales diferentes.

**Palabras clave**

Distopía, Oriente, Occidente, Japón,

**Abstract**

The aim of this text is to make a journey between the conceptions of dystopias in the West and the East, specifically in Japan. With this, we seek to highlight some of the differences and similarities present in these societies, since we sustain the thesis that, through the dystopian vision of people, we can learn and understand an important part of their culture and way of being, as well as reveal constitutive elements of the identity of their land and the individuals who make it up. From this perspective, we analyze some of the dystopian models to influence these latent social realities in each cultural nucleus. The work will not only take into account literary novels but will also consider all manifestations of dystopian narrative. For this purpose, not only the definition of the term itself will be examined, but also its

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

conception and historical evolution in both places, exposing its consequences and motives, and trying to establish a dialogue between these different cultural blocks.

### **Keywords**

Dystopia, East, West, Japan,

**Índice**

<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Nota preliminar</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Distopía, miedo y cultura</b>	<b>7</b>
<b>2. ¿Qué es una distopía?</b>	<b>10</b>
<b>2.1. El concepto en sus orígenes</b>	<b>18</b>
<b>3. Ideal y evolución del concepto de distopía en Occidente</b>	<b>23</b>
<b>4. Ideal y evolución del concepto de distopía en Oriente</b>	<b>27</b>
<b>5. Análisis filosófico y social comparativo de ambas culturas</b>	
<b>tomando en cuenta su visión catastrófica del mundo</b>	<b>38</b>
<b>6. Individuo distópico, fenomenología del ser inmerso en un sistema</b>	<b>44</b>
<b>7. Normalización de elementos distópicos en nuestras sociedades:</b>	
<b>¿Nos acercamos a la utopía o a la distopía?</b>	<b>46</b>
<b>8. Conclusiones.</b>	<b>51</b>
<b>9. Referencias bibliográficas</b>	<b>53</b>
<b>10. Referencias transmediáticas</b>	<b>56</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Nota preliminar

La elección del tema para mi Trabajo de Fin Grado no fue una cuestión sencilla. Llevo viendo desde los primeros cursos de la carrera a compañeros que, en esos entonces, ya tenían claro el tema sobre el que iba a ir su TFG. En mi caso no fue así. La indecisión sumada a lo inabarcable de según qué temas, mi falta de fascinación por uno o varios autores por encima del resto o mi interés por diferentes disciplinas filosóficas como la ética, la metafísica o la estética han hecho que, aunque supiese en las áreas en las que no quería trabajar para este proyecto, me resultase dificultosa la elección de un tema. Esto cambió cuando tuve mi primera reunión con mi actual tutora, Alicia de Mingo. Barajamos diferentes cuestiones de interés para el desarrollo de un texto de esta índole, íbamos fluctuando entre un tema y otro, hasta que alguno de los dos, no recuerdo si ella o yo, nombró de pasada el tema de la distopía. En ese momento, en mi cabeza encajó todo, y se me vinieron a la mente dos obras literarias, *1984* de George Orwell y *1Q84* de Haruki Murakami. ¡Ya tenía tema!, una comparación filosófica de los modelos distópicos orientales y occidentales a través de la lectura de ambas obras, pues había leído la novela de Orwell y alguien me había dicho que había cierta reminiscencia en ella dentro de la obra de Murakami, pues su título se inspira en la archiconocida distopía. Sin embargo, no era tan bonito como me lo había planteado en un primer lugar. Al preguntar a dos lectoras de dicha novela, encontré respuestas similares, pues, aunque es cierto que hay referencias a *1984*, *1Q84* no es una distopía. Sin embargo, decidí no abandonar el tema, había encontrado uno que genuinamente me interesaba y que a mi tutora le parecía original y potencialmente enriquecedor, así que dejé de usar como modelos principales de ambos territorios las mencionadas novelas y tenía un tema que desarrollar.

La distopía es un concepto que siempre me ha llamado la atención, como desarrollo en este texto, creo que dice más de la sociedad en la que ha sido creada de lo que parece, y es un género que no deja indiferente a ninguno de sus receptores. Ya había consumido previamente algún que otro producto distópico procedente de Japón, y por ello quería abrirme

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

a encontrar distopías orientales no procedentes del país del Sol naciente. No hubo mucho éxito en esta empresa, pues el concepto de distopía es relativamente nuevo en tierras orientales, pudiendo encontrar algún producto suelto surcoreano, aunque es una cultura que suele aspirar a la utopía, curiosamente una en la que se han unificado las dos Coreas. Por esto, decidí limitarme a la distopía japonesa, pues en su corto recorrido vital, el concepto ha sido explotado de manera muy prolífica.

Una vez establecidas estas bases empecé a consumir productos relacionados con la distopía de ambos territorios con el objetivo de comprender mejor la vivencia de los “modelos distópicos” regionales. A través de estas primeras lecturas y visionados se reforzaron en mí aquellas ideas que poseía previamente sobre ambas culturas. Lo que más atrapó mi atención fue, sin duda, el cómo en una sociedad más individualista, como es la nuestra, se presenta un mayor gregarismo en las distopías. Por el contrario, en la japonesa es la afirmación de la identidad individual lo que gana fuerza. Curiosamente es por razones opuestas, el gregarismo de la occidental es indeseable, mientras que la importancia de la identidad personal en la distopía nipona sirve como rechazo al gregarismo ya presente en su sociedad actual.

La creación de este trabajo podría dividirse en tres partes: una primera en la que he visto y leído contenido distópico. Una segunda en la que he trabajado sobre la bibliografía especializada en el tema que he podido encontrar, tomando notas y apuntes de lo que pudiera contribuir al desarrollo de nuestro trabajo. Y una tercera en la que he escrito el texto que viene a continuación.

He tenido cierto problema a la hora de encontrar contenidos útiles para el desarrollo de esta cuestión, no obstante, si se busca con detenimiento se acaba encontrando buen material en nuestro idioma, aunque lógicamente no hay tanto como con temas y autores más comunes. Mi objetivo con este trabajo no ha sido más que mostrar algunas diferencias y similitudes que se establecen entre ambos amplios grupos culturales a través de lo presente en su relato distópico, del mismo modo que prevenir acerca de la verdad que se esconde tras ellos. También, considero que este tipo de narraciones no se van a agotar, pues una vez que se ha empezado a hablar de la distopía los diferentes pueblos seguirán construyendo escenarios de este tipo, y será en función de la mutación de estos que se podrán pensar nuevas

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

cuestiones sociales, éticas o incluso estéticas. No obstante, soy consciente de la amplitud de este tema y que, por ello, ha habido aspectos que me hubiese gustado tratar a los que no he podido dedicarle tiempo ni espacio. Esto no es algo negativo, pues me abre la puerta a futuras investigaciones, ensayos o artículos en los que seguir expresando y desarrollando todo lo que la distopía puede ofrecer.

Para finalizar, querría agradecerle a Cynthia Martínez León, compañera de clase y amiga, por su ayuda en la traducción de las definiciones del japonés al castellano, gracias a ella podemos disfrutar de traducciones más certeras que las ofrecidas por un traductor de internet. A mi hermana, Alba Cortés, por aconsejarme y darme ánimos cuando pensaba que no sería capaz de terminar este trabajo. Y también darle las gracias a Alicia de Mingo, que ha sabido guiarme en este árido páramo que es lo distópico.

### **1.2. Distopía, miedo y cultura**

No es extraño que, al pensar acerca de un concepto o fenómeno cultural, tendamos a hacerlo desde el marco sociocultural propio de un individuo sumido en un sistema concreto del que forma parte. El mundo en el que estamos inmersos juega un papel fundamental para con las propias categorías que manejamos en nuestro entorno cultural, pues el significado de una misma cosa puede ser comprendido de un modo radicalmente diferente en dos paradigmas culturales distintos. Sin embargo, con esto no se busca limitar la diferencia de significado de algo a la distancia terminológica entre las definiciones que se ofrecen en su comparación, ya que aun siendo sin duda un fenómeno interesante, personalmente, me resultan más atractivos aquellos casos en los que, en dos culturas dispares, se da una misma definición de algo —o lo suficientemente similares como para poder ser conmensurables—, pero que, al contrario de lo que se puede intuir de manera natural, la verdadera distinción aparece en la forma en la que se comprenden, se vivencian o se manifiestan los objetos o conceptos de los que hablamos. Es decir, cuando ambas definiciones, aunque intercambiables o complementarias, se quedan cortas a la hora de recolectar todo el significado que puede albergar su objeto de referencia.



## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

A todo lo dicho, se le suma la vigente creencia generalizada en que nuestro planeta está dividido en dos grandes bloques culturales estancos: Occidente y, el “aún más hermético”, Oriente. Esta concepción no solo está muy alejada de la realidad, sino que peca de ser sumamente reduccionista y excluyente, pues normalmente, al hablar de Occidente, se tiende a tener en cuenta exclusivamente a aquellos países “desarrollados” de Europa o de América del Norte. Esto tiene como consecuencia la sistemática marginación de las naciones que no cumplan ciertos requisitos culturales baremados por los habitantes del “territorio privilegiado”. Del mismo modo, la visión estereotípica de Oriente se reduce a las naciones de China, Japón, Corea y, en algunos casos, la India, incurriendo así en el triste mismo error que deja fuera a otros tantos países. No obstante, esto es comprensible, pues es un trabajo prácticamente imposible el de recoger todas las similitudes que se pudieran dar en cada una de las culturas que pertenecen al bloque occidental (que debería estar conformado por Europa, África y América), del mismo modo que ocurre con lo contenido en el oriental (Asia y Oceanía).

Sin embargo, el uso que propongo, a priori más avanzado y correcto, tiene una gran falla en su planteamiento —el cual es provocado por el ya nombrado esfuerzo por dividir el mundo en dos compartimentos diferentes—, presentando un problema de dimensiones prácticamente inabarcables con respecto a su uso, y es por ello, y por cuestiones de pura economía del lenguaje, que utilizaremos la divisoria nomenclatura popular en bloques en este trabajo. Con Occidente nos estaremos refiriendo a esa suerte de “cultura compartida” entre las naciones europeas y las norteamericanas. Al hablar de Oriente, generalmente nos estaremos refiriendo a Japón, excepto en los momentos en los que explícitamente se indique lo contrario, esto es así debido a que el género distópico, tema principal de este trabajo, se ha desarrollado de un modo característico en la nación del sol naciente.

La distopía —concepto que desarrollaremos con minucioso detenimiento durante el progreso de este texto—, por ende, no es que haya de poseer necesariamente una definición diferente en cada uno de sendos bloques culturales sobre los que trabajaremos. Lo cual no implica que por tener una definición semejante se comprenda del mismo modo en cada grupo. Pues podremos encontrar llamativos cambios en la forma que tienen de procesar lo distópico, diferencias enraizadas en una manera propia y compartida en cada cultura de comprensión

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

del mundo. Esto acaba generando una serie de concepciones diversas y desiguales entre sí de lo que sería una hipotética sociedad apocalíptica de la que se teme su llegada.

De este modo, los miedos que alberga un individuo dentro de su ser son únicos, y es poco probable que otro los comparta o los experimente exactamente del mismo modo. No obstante, existe una cierta intersubjetividad presente en la mayoría de los seres humanos, una suerte de “suelo común compartido”, donde los miedos también tienen cabida. El miedo, concepto sumamente importante para la tesis que manejamos, habita en todos nosotros de un modo u otro. Es bastante probable que seamos capaces de distinguir una serie de miedos que se dan de manera natural —o instintiva— en casi todos los humanos —no me atrevo a decir todos debido a la gran diversidad de individuos que componemos nuestra especie. Algunos de estos podrían ser: el miedo al dolor, al peligro, a la soledad o a la muerte. Sin embargo, podemos encontrar un punto intermedio entre los miedos individuales —propios de un individuo particular— y los “universales” —entendiéndolos como aquellos que parecen estar presentes en todos nosotros—, pues existen algunos que se comparten entre las personas que forman una determinada sociedad. Como hemos dicho, el contexto sociocultural que envuelve a un sujeto es fundamental en su forma de comprender el mundo y en la construcción de su identidad, dentro de los cuales se incluyen sus miedos y sus deseos. Por ello, no es de extrañar que aparezcan algunos temores con cierta homogeneidad dentro de las piezas que conforman un determinado grupo cultural, unos miedos compartidos.

Nuestro país en la actualidad vive un estímulo amenazante para sus habitantes, el cual se sintetiza en las condiciones de violencia, inseguridad y crisis política y económica, las cuales han generado un miedo colectivo (...) Ello produce en los habitantes grandes dosis de estrés, inseguridad y emociones extremas de ansiedad y miedo extremo, sobre todo para quienes han sido víctimas de alguno de esos delitos. (Barrera Méndez, 2010, p.10)

Veremos entonces, tras definir lo que es realmente una distopía, la manera en la que los miedos de dos sociedades diferentes se orientan. La forma en la que, a través del uso de la distopía, hablan de lo que son realmente, de su modo de existir con y para otros. Freud (2018) sostiene que:

En la vida anímica individual, aparece integrado siempre, efectivamente, «el otro», como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio, psicología social, en un sentido amplio, pero plenamente justificado. (p. 3)

Pues, ¿acaso no dicen nada de uno mismo los miedos y los anhelos que alberga en su interior y, por ende, de su otro? Los temores de un pueblo son, por norma general, una especie de síntesis histórica de los miedos de los miembros que lo conforman. Temores que, a su vez, juegan un papel determinante en la vida de estos. Le añadimos a “síntesis” el adjetivo de “histórica” debido a que el propio desarrollo de su tradición juega un papel fundamental en la construcción de los miedos presentes en un pueblo, siendo así, una especie de indicativo de las catástrofes ya vividas, y a su vez, sirviendo como un sistema de emergencia configurado para que nos alerte de posibles males ya vividos o por conocer.

## 2. ¿Qué es una distopía?

Como ya hemos adelantado en la introducción, la distopía y su significado en Oriente y en Occidente son los temas principales sobre el que trata este texto. Por ello mismo, creo que debemos comenzar citando las diferentes definiciones que se nos ofrecen de manera oficial en algunos idiomas occidentales y en japonés, con el objetivo de verificar si se cumple la tesis de que, aunque las definiciones puedan ser similares, el significado vivencial puede ser distinto en cada grupo. No obstante, no nos quedaremos con estas definiciones más generales del término, pues nuestro trabajo requiere de una mayor inmersión en el concepto, aunque utilizaremos estas definiciones de diccionario para demostrar que la base conceptual es la misma en ambos bloques culturales, por lo que partiremos de estas.

Según la Real Academia Española de la Lengua, una distopía es la “Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana.” (Real Academia Española, s.f., primera acepción). Para los angloparlantes, *dystopia* (distopía) es “Una muy mala sociedad en la cual hay una gran cantidad de sufrimiento, especialmente es una sociedad imaginaria en el futuro después de que ocurra

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

algo terrible” (Cambridge, s.f., primera acepción)<sup>1</sup>. Como vemos, no encontramos contradicciones ni notables diferencias entre ninguno de los dos enunciados, pues los términos poseen un origen común —por no decir que se utiliza prácticamente la misma palabra— que queda presente en su etimología, que veremos antes de pasar a la definición nipona; “La palabra [distopía] está formada con raíces griegas y significa [sociedad imperfecta, descripción de un futuro malo para la sociedad]. Sus componentes léxicos son: el prefijo dis- (mal, difícil), *topos* (lugar), más el sufijo -ia (cualidad)” (Diccionario Etimológico de Chile, s.f., acepción primera). Observando que la definición que se da en nuestra actualidad para la distopía está en perfecta sintonía con su etimología.

En Japón, sin embargo, no existe ninguna regulación oficial de la lengua más allá del Ministerio, por lo que no poseen un diccionario equivalente al que tenemos para el castellano. Sin embargo, existen diccionarios de gran calidad. Según el conjunto de diccionarios Kotobank, *ディストピア* (distopía); “Antítesis a una utopía. Mundo oscuro. En otros casos, obra que representa un mundo de ese tipo” (Kotobank, s.f., acepción primera)<sup>2</sup>. Es también interesante señalar que la palabra que utilizan para distopía es una adaptación de la inglesa, escribiéndose en japonés romanizado como *disutopia*, es decir, compartiendo el mismo origen etimológico que con las anteriores, hecho que empieza a darnos pistas de la reciente implementación del concepto a la lengua nipona, que, a diferencia de lo que ocurre con el término de *理想郷* o *risoukyou* (utopía), no posee un origen propiamente dentro de su lengua. Viendo que la definición de distopía en Japón parte directamente de la negación de la utopía, sería interesante ver cuál es la definición de *risoukyou* (utopía): “El mundo más perfecto que satisface plenamente la razón y el sentimiento” (Kotobank, s.f., acepción primera)<sup>3</sup>. Al buscar su formulación contraria y fusionarla con la anterior, podríamos completar la descripción con algo así como “el mundo más imperfecto que daña plenamente la razón y el sentimiento.

---

<sup>1</sup> “a very bad or unfair society in which there is a lot of suffering, especially an imaginary society in the future, after something terrible has happened”. (Traducción propia).

<sup>2</sup> “反理想郷。暗黒世界。また、そのような世界を描いた作品”。 (Traducción propia).

<sup>3</sup> “哲学で、理性と感情とを十分に満足させる最も完全な世界”。 (Traducción propia).

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Mundo oscuro. En otros casos, obra que representa un mundo de ese tipo”. Siendo esta la definición más accesible y básica del concepto en Japón.

Como vemos, es innegable que en ninguna de las tres formulaciones encontramos exactamente el mismo contenido, ni las mismas palabras en un único orden, razón por la que entendemos que no son la misma descripción. Sin embargo, hablan de lo mismo, no se contradicen entre ellas y son enunciados complementarios. En todos se presenta un mundo catastrófico al que no se quiere llegar, donde el malestar, el sufrimiento y la desesperación funcionan como adjetivos definatorios, es “la ambientación del relato de un mañana sustancialmente peor que el vivido en un presente” (Jiménez González, 2022, p.12). Como hemos señalado, estos enunciados están algo incompletos, aunque no por ello son erróneos, y cumplen su función de ayudar a demostrar que, en efecto, son conmensurables entre ellos, al menos en la teoría. No obstante, hemos dicho que lo que sí es completamente diferente es el modo de darse de la distopía —o el mundo distópico. Esto es debido a la visión procedente de sociedades tan distintas entre sí, pues, aunque haya ciertos miedos compartidos entre civilizaciones, muchos de los horrores tienen nombres y formas diferentes en cada esfera cultural. La pieza fundamental, que veremos algo más adelante, será el cómo se entiende este mundo decadente, pues incluso aunque en una distopía *canónicamente* occidental y en otra oriental se presentase un escenario distópico idéntico que hubiese sido azotado por exactamente la misma catástrofe con iguales consecuencias —cosa poco probable, he de decir—, lo que no se parecería absolutamente nada sería el modo en el que se expone el relato distópico, y la manera en la que los personajes viven y se comprometen con las circunstancias. Por ello mismo;

Los textos pertenecientes al género de la ficción distópica funcionan como artefactos discursivos orientados a producir un impacto en sus lectores que no se satisface en el mero acto estético ligado a la fruición, sino que depende de cómo estos textos habilitan ciertas lecturas críticas de fenómenos sociales del presente sociohistórico del que tanto el autor como el lector modelo forman parte. (Moreno Barrenche, 2023, p. 61)

En efecto, cada distopía es hija de su tiempo y de su contexto. Por ello, al observar las diferencias que se dan en las propias bases sociales de Occidente y Oriente, no es de

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

extrañar que los productos clasificados como distópicos en puntos lejanos en el globo presenten diferencias notables entre sí. No obstante, aún no hemos cuestionado la definición ofrecida por el país del sol naciente. En esta, se comienza afirmando que la distopía es lo contrario de la utopía, es decir, una anti-utopía, juicio que, en principio, parece tener sentido. Pues independientemente de que se esté inmerso en cualquiera de los dos grandes bloques culturales con los que trabajamos, solemos pensar en estas dos categorías como antónimas; no obstante, puede que no sean tan opuestas como solemos tender a pensar.

Pero no puede considerarse a la idea o concepto de la distopía como simplemente una versión contraria o distorsionada de la utopía. La relación entre ambas acepciones es más profunda de lo que tiende a considerarse. La diferencia entre ambos términos es únicamente axiológica, pero no material, basada en los juicios de apreciación del sujeto del discurso y no los contenidos del texto. Además, ambos conceptos tendrían como nexos a la ucronía, que sería el elemento que ayudaría a describir una historia paralela a la realidad y que mostraría un probable mundo futuro al lado del real. Como indica Luis Núñez Ladevéze: «Toda utopía, desde Moro a Orwell, es producto de la historia, responde a una mentalidad historicista y pretende detener la historia y escribir sus leyes en bronce, como corresponde a un ideal de perfección social». (Lorenzo Otero, 2018, pp. 68-69)

Pues, como vemos, los conceptos de distopía y de utopía se desdibujan en el interior de las diferentes subjetividades, no son antagónicos sus significados en el momento en el que, dependiendo del observador, pueden llegar a poder ser intercambiables entre ellos. Todo esto es debido a que el paradigma sociocultural en el que está inserto el autor y/o el receptor juega un papel determinante en lo que se concibe como mundo distópico o utópico. Esto provoca que la auténtica diferencia entre la utopía y la distopía resida en la intención propia del autor a la hora de realizar su ucronía. Y es que, Jiménez González (2022) cita a Martorell (2021) en su idea de que las relaciones que se establecen entre los conceptos de utopía y de distopía acaban cayendo con total seguridad en la ambigüedad cuando se da el caso en el que la sociedad distópica que se nos presenta llegó a tal estado tras su constitución como una utopía, encontrando una muy interesante conexión entre ambos modelos de sociedad, y entendiendo que dentro de la utopía queda implícita la distopía, del mismo modo que dentro de la distopía queda contenida también “su contraria”, pues siempre se manifiestan al haber

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

llevado a cabo la otra. Afirmando que lo que para uno puede presentarse como distopía puede significar la utopía para el otro (pp. 12-13). Tesis que afianza lo ya dicho en este texto, pues para cada grupo —o individuo— puede existir una concepción de lo deseable completamente diferente, hasta opuesta. Pues no es igual el deseo que surge casi como pulsión en nuestros adentros y que requiere de su satisfacción inmediata, que aquel que nace desde el sentido del bien y del deber, y que requiere de esfuerzo para su cumplimiento. Todo esto acaba complicando aún más esa difusa frontera entre lo utópico y lo distópico.

Para Lorenzo Otero (2018), la distopía se ha ido tornando en una fábula que le sirve como herramienta al género de la ciencia ficción para exponer los vicios y los problemas de un contexto sociocultural concreto. En ella está presente el interés del autor por mostrar el desacuerdo, miedo o protesta ante lo que ocurre en la sociedad a la que pertenece. Por ello, afirma que actualmente es un subgénero ficticio que tiene como objetivo el enseñar y hacer pensar a las personas, pues a través de los problemas de una posible sociedad futura, se busca plasmar las dificultades de la propia, todo desde un prisma moralizador (p. 69). Según esta tesis, el discurso distópico de una sociedad se construirá en torno a los miedos, necesidades, experiencias y problemas que ésta albergue. Ya afirmó Castillo Patton (2022) que “la distopía nos permite observar cómo se problematiza la realidad sociopolítica de un momento dado” (p. 77). La distopía aparece como una advertencia, una señal que indica las posibles consecuencias negativas que puede conllevar seguir una línea de acción específica, pues se acaba criticando algo actual a través de la proyección de su versión más radical y/o sobredimensionada.

Detenernos en el análisis de las ficciones como (re) productoras de valores e imaginarios colectivos nos permite desvelar los mensajes, explícitos y latentes, que consumimos de forma habitual. Mensajes que no están libres de contenido ideológico y que se entremezclan con los contextos en los que son imaginados. (Aguado-Peláez y Martínez-García 2022, p. 60)

En efecto, los mensajes ideológicos pueden esconderse detrás de cualquier tipo de ficción sin ninguna clase de inconveniente y sin importar si son distopías o no, pero es en este modelo (o incluso en el utópico) donde salen a relucir con mayor fuerza. Cuando se orquesta una distopía se funde lo real con lo imaginado, ya que, si fuese de otro modo y no

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

se tuviese en cuenta el factor real, la potencia del contenido distópico se acabaría deshinchando debido a la ausencia de una cierta verosimilitud con lo que podría llegar a ocurrir. Al leer una novela histórica o de fantasía medieval, por ejemplo, no importa tanto lo cruenta o desgraciada que sea la sociedad que se nos presenta, pues no nos generará la misma sensación de incomodidad o preocupación que nos hace sentir la distopía, en tanto procesamos sus horrores como lejanos. Y es que, aunque en todo producto de este tipo se encuentre contenida parte de la idiosincrasia de la cultura en la que está inmerso, en este género se utiliza a la sociedad vigente de modo explícito para criticar según qué dinámicas o sistemas. Pues Moreno Barrenche (2023) afirma que los rasgos necesarios y particulares característicos de la ficción distópica se asientan en la construcción de futuros plausibles, estados posibles de cosas que tengan un anclaje con la realidad, y que, por lo tanto, sean creíbles para el espectador, es decir, que sean verosímiles. El relato distópico debe dejar un espacio para la posibilidad de su futura realización, pues lo que pasa en ellos debe ser aplicable —al menos en parte— a la realidad (p. 62). Esto sale a relucir, por ejemplo, al reflexionar sobre los temas más usados en la distopía occidental, de modo que no es complicado encontrar casos en los que la inteligencia artificial tome el control del mundo, estemos sometidos a un dictador casi omnipotente —sombras de los totalitarismos del siglo XX— o en el que se presente un planeta sin recursos tras alguna catástrofe natural.

Los relatos distópicos buscan representar el cambio en sí por medio de la reestructuración del presente hacia la imagen del futuro a través de esa fábula utópica que hoy en día es la distopía, y que se ha extrapolado a los medios narrativos de la sociedad contemporánea: sea literatura, cine, cómic o, más recientemente, los videojuegos (Lorenzo Otero, 2018, p. 69).

Pues, como vemos, el relato distópico no solo se enmarca en la literatura o en el cine, sino que ha sabido abrirse a toda una gama de medios distintos como pueden ser los videojuegos, los cómics —y su variante oriental, el manga—, las series televisivas y a cualquier otro formato en el que se pueda llegar a desarrollar de manera efectiva. Por ende, comprendemos la distopía como un género que se abre más allá de lo visto en *1984* de Orwell (1982), tratando muchos de los problemas que acucian a nuestras sociedades.



Ubicada en algún punto entre los extremos realista y fantástico del *continuum*, la ficción distópica se presenta como un objeto de estudio interesante para la semiótica dado que, si bien el género construye discursivamente mundos que no son actuales – es decir, no se apoya en un pacto de lectura realista –, su esencia parece radicar en una relación fuerte con la realidad, que es deformada a partir de una evaluación crítica – y, en algunos casos, satírica– de algunos de sus aspectos que, por lo general, están vinculados con estructuras y prácticas de poder. Novelas como *1984* y *Animal Farm*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *Brave New World*, de Aldous Huxley y *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, entre tantas otras, son ejemplares prototípicos de un género literario anclado en una crítica de contextos sociopolíticos específicos (Moreno Barranche, 2023, p.61).

Con esto último, Moreno Barranche apoya lo que hemos estado diciendo sobre el relato distópico, incidiendo en la necesidad de un enlace con la realidad para ser sustancialmente interesante, pues es un ingrediente fundamental en lo inquietante, adjetivo del que ha de poder derivarse cualquier utopía. Sin embargo, aunque los ejemplos que nos ofrece como distopías son magníficos y cumplen su función de modelos distópicos de forma encomiable, le falta variedad. Pues existen muchas otras distopías que escapan del esquema occidental o que se han adaptado a otro tipo de medios. Algunos ejemplos serían; *Neon Génesis Evangelion* (Anno, 1995-1996), *Battle Royale* (Takami, 1999), *Akira* (Ōtomo, 1988), *Godzilla* (Honda, 1954), *El juego del calamar* (Dong-hyuk, 2021-presente), *V de Vendetta* (Moore, 2005), *Madrid: Frontera* (Llorente, 2016), *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) o incluso videojuegos como *The Last of us* (Naughty Dog, 2013), *Final Fantasy VII* (Square, 1997), *Cyberpunk 2077* (CD Projekt RED, 2020) o *Detroid: Become Human* (Quantic Dream, 2018), entre otros.

En definitiva, vivimos en un mundo en el que la distopía ha acabado por desbancar a la utopía. Lo utópico ha dejado de ser creíble e interesante para el espectador de nuestra era, pues la mayoría de los productos que comienzan con una narrativa de carácter utópico necesitan de un elemento perturbador que rompa con lo idílico tornándolo en lo catastrófico, en la distopía. Esta acaba siendo pues, un modelo mucho más realista que el de su *contraria*, pues no solamente en ella se plantea una posibilidad más probable con respecto a su aplicación en el mundo real, sino que la sensación que genera en el consumidor es más fuerte

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

e intensa. Ya que, tras entrar en contacto con una utopía puedes sentir anhelo hacia un futuro donde se pueda llegar a dar un estado de las cosas similar, pero, al asimilar un modelo distópico, la inquietud y el miedo a que las cosas se tornen negativamente es más real, activando además un mecanismo reflexivo. Pues es en la propia construcción de este tipo de estados de mundos intersubjetivos donde los vicios, miedos, anhelos, o incluso deseos más ocultos en el ideario de un pueblo salen a relucir, elementos que se esconden tras los valores en los que se cimentan y que, en principio, sirven de guía moral para la actuación. Se me ocurre, con respecto a esto, el siguiente experimento: nuestra sociedad actual tiene muchas cosas buenas, sin embargo, no está libre de cosas malas, encontrando algunas de ellas capaces de horrorizar a cualquiera. Debido a esto, si trajésemos a alguien ajeno a nuestra sociedad y le mostrásemos absolutamente todas y cada una de las cosas que se dan en ella, podría llegar a determinar que estamos viviendo dentro de una distopía, antes que en una utopía, del mismo modo que hacemos nosotros cuando vemos un episodio de *Black Mirror* (Jones y Brooker, 2011). No obstante, no podrá determinar que esto es una utopía bajo ningún concepto, pues se dan circunstancias que jamás podrían llegar a darse en una como tal. Con esto no estoy diciendo que vivamos dentro de una distopía, sino que esta nos resulta más familiar, y es por eso mismo por lo que hay culturas que no han necesitado el concepto de lo distópico, mientras que el de utopía sí ha estado reflejado en muchas otras, como hemos visto con Japón.

La literatura distópica aparece, en primer término, como aquella en la que se (re)presentan universos radicalmente opuestos a las idealizaciones de las utopías: las representaciones mejoradas de las segundas son reemplazadas por unas que son empeoradas. A pesar de las dificultades de definición de este género literario (Babaee et al. 65), el hecho de que existan listas como “The 60 Best Dystopian Fictions” (Doyle) deja en evidencia que distintos productos literarios son considerados como pasibles de una agrupación a partir de un determinado criterio. Ese criterio será lo que constituya el núcleo semiótico del género distópico, al que Babaee et al definen como “un género crítico que nos concientiza de la manipulación humana a través de los avances tecnológicos en los siglos XX y XXI (Moreno Barrenche, 2023, p. 63).

Creo que el mejor ejemplo de lo que se habla en esta cita, y donde con más claridad se entiende la *diferencia* entre una distopía y una utopía, es sin duda en el ya archiconocido

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

filme cinematográfico de *The Matrix* de las hermanas Wachowski (1999). Película en la que se muestra ese dualismo platónico del que bebe tanto el concepto de utopía, pues, a fin de cuentas, es una especie de adaptación del mundo de las ideas de Platón, mundo inalcanzable pero perfecto. En *The Matrix* se plantea una utopía, pues de facto, aquel sujeto que no ha despertado vive en una sociedad ideal. Sin embargo, aquellos que sí pudieron abrir los ojos encontraron ante sí una realidad decadente. Del mismo modo que la distopía ayuda a activar mecanismos reflexivos, en la película es esa reflexión la que dota al protagonista de las herramientas para comprender la realidad de su mundo.

Finalizando este punto, podríamos concluir con que la distopía es mucho más que una ficción, pues en su génesis encontramos verdad. Es ese relato, que independientemente del soporte en el que se nos presente, es capaz de mostrarnos una posibilidad que nos repugna, un mundo indeseable, en el que cosas que podemos considerar buenas de nuestro ahora han acabado convirtiéndose en causa de nuestra perdición. Es aquello que entra en contacto con el espectador y no lo deja indiferente, que lo inquieta, y que le hace pensar en lo que pueda venir. Siendo entonces la respuesta que ofrece una sociedad ante el miedo que ha experimentado, una manera de canalizar una serie de preocupaciones a través de su materialización en un medio. Convirtiéndose la visión distópica de un pueblo en algo esencial para su comprensión.

### **2.1. El concepto en sus orígenes**

El origen de la distopía está claramente relacionado con el de la utopía, pues surge como respuesta negativa a esta. De nuevo, Moreno Barrenche (2023) realiza una breve historia del concepto de utopía apoyándose en las tesis de Peter Sevferth, quien habla de cinco estadios distintos dentro del desarrollo del género utópico. Afirma que la utopía como tal comienza a partir de *Utopía* (1516) de Tomás Moro. En esta primera etapa en la que las primeras utopías eran concebidas, tendían a basarse en las descripciones de países perdidos y desconocidos, donde se encontraban pueblos idílicos. Estas civilizaciones no eran futuras con respecto al contexto de quien escribía y enmarcaba la trama de la obra, que solían

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

coincidir, y se utilizaban mayoritariamente para criticar los fallos de la sociedad existente a través de la propuesta de una sociedad perfecta. La segunda etapa que tuvo el género llegó con la Ilustración y su famoso ímpetu emancipatorio; en este caso, lo que se muestra es similar al anterior modelo, con la diferencia de que el punto en el que se sitúa la narración es en un hipotético futuro, lo cual hace posible que si se hacen las cosas bien y se lucha lo suficiente se pueda llegar a ello, transmitiendo esa idea al lector. En tercer lugar, se comienza a hablar por primera vez de la distopía, surgiendo como una inversión de la anterior, concretamente Sevferth se refiere a la distopía clásica. La cuarta etapa la relaciona con las revueltas del 1968 y lo convulso de la primera mitad del siglo XX, donde la *utopía clásica* —empalagada de perfeccionismo idílico— se fue transformando en una propuesta más crítica, consciente de sus propias limitaciones. Por último, propone las *distopías críticas* como última etapa, a las que considera más oscuras y menos optimistas que las *utopías críticas*. No obstante, las utopías siguen sirviendo como mecanismo imaginativo, como esperanza o como manera de desear, aunque hayan adoptado la forma de la distopía. También se apela a la visión de Peter Fitting en *Unmasking the Real?*, que conecta esta etapa con el cambio que sufrió la *distopía crítica* durante la década de 1990, donde se añade la explicación de por qué se ha llegado a ese punto dentro del relato. El mundo fue azotado drásticamente por una serie de sucesos de unas dimensiones que no dejaron indiferente a nadie: las guerras y las masacres del siglo XX empaparon la concepción distópica, empujándola a mostrar el descontento y la catástrofe que trajo consigo la desgracia. (2023, pp. 65-66)

Ante la idea de que la distopía sigue sirviendo como mecanismo para la esperanza, dirá Rey Segovia (2022):

En esto, es posible observar cómo, tras la decretada muerte de los relatos de la modernidad y el aparente fin de las utopías, las visiones de un mundo “mejor” conseguirán mantenerse vivas, incluso en el interior de los relatos distópicos (...) las obras distópicas de nuestra cultura *mainstream* de nuestros tiempos, en las cuales la “feliz” superación de los conflictos planteados se orienta, de alguna manera, en una dirección “utópica” [lo indican]. (...) La persistencia del impulso utópico no es exclusiva de las visiones transformadoras de la realidad social. (p. 46)

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Con estas visiones, se deja en claro que dentro del relato distópico sigue habiendo cabida para el utópico, lo cual es completamente cierto. Ante la adversidad, la dificultad o la desgracia, el ser humano tiende a sacar fuerza de donde no la tiene, demostrando una capacidad de resiliencia prácticamente anómala. En el fondo de la distopía se encuentra ese anhelo del autor por despertar algo en aquel al que llegue su obra. Por ello, hasta en obras en las que el propio sistema absoluto y dominante, dentro del microcosmos específico de la novela distópica, acaba reprimiendo el espíritu de lucha y sublevación de los personajes, se transmite ese anhelo, resaltando esa oda hacia la sociedad perfecta, más presente, paradójicamente, debido a su ausencia. Pues, aunque el protagonista no consiga su objetivo o incluso acabe formando parte del sistema, el relato distópico cala en aquel que lo recibe. Y es que puede sonar contradictorio o anti-intuitivo que, un concepto como la distopía, acabe siendo la evolución natural de la utopía. Pues como hemos dicho antes, el modelo utópico no termina de casar con nuestra sociedad actual, por lo que la distopía ha optado por ocupar su lugar. Tampoco podemos olvidar que la obra que bautiza toda esta corriente, *Utopía* de Tomás Moro (1971), tenía una intención crítica para con la sociedad en la que Moro vivió. Por ello, y entendiendo la distopía como una forma adaptada de la utopía, encontramos dificultades a la hora de establecer un origen concreto del término.

No obstante, aunque es cierto que fue Tomás Moro el que acuñó el término de utopía por primera vez en su obra homónima, considero que hay utopías anteriores a su obra. Podemos encontrar ejemplos como *La República* de Platón, donde se nos muestra un esquema social ideal garante de una civilización de ensueño. De la mano de los relatos del mismo autor encontramos el mito de la *Atlántida* —concretamente en el *Timeo* y en el *Critias*, aunque se asentó en el ideario popular para llegar incluso a nuestros días—, sociedad que poseía ciertas características utópicas —entendidas desde la visión propia de la antigua Grecia—, del mismo modo que, tras su caída, encontramos reflejado en su historia ese miedo al ocaso de una civilización, que le otorga un tono cuasi distópico, salvando las distancias. Tal es el caso, que, en 1626, con el género de la utopía ya asentado, Francis Bacon publicó *la Nueva Atlántida* (2006), relato utópico que se inspira directamente en el mito, encontrando el empirista una base sobre la que trabajar. Además, como ya hemos dicho, la dualidad utopía-distopía posee ciertas similitudes con el dualismo platónico; véase, por un lado, ese mundo de las cosas perfectas, las ideas; y en contraposición a ese, otro, copia de él y, por

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

ende, imperfecto, el material. Y es que, incluso la concepción generalizada de lo que hay tras la vida en el cristianismo, suele ser representado por los *lugares* del cielo y el infierno, los cuales, cumplen de algún modo con esta dualidad, pues ¿acaso el idílico Reino de los cielos al que se aspira a llegar tras la muerte no posee ninguna similitud con la utopía?, ¿no es acaso el infierno un estado de la existencia que se basa en lo más indeseable, donde los mayores miedos y temores son causa de sufrimiento y dolor? No estoy diciendo con ello que el infierno y el paraíso casen en su totalidad con los modelos utópicos o distópicos, sino que nos sirven para comprender que los cimientos de esta clase de relatos están presentes desde mucho antes de que se establecieran como tal bajo un nombre concreto.

Existe además un tipo de utopía del que habla Rey Segovia (2022) y definido por Bauman, las *retrotopías*. Estas se basan en un modelo distópico *nostálgico*, pues en ellos se muestra cómo lo pasado era sustancialmente mejor que el régimen vigente dentro del contexto de la obra. En las retrotopías, la expresión ya popular de “cualquier tiempo pasado fue mejor” (Manrique, 1989, p. 3). se convierte en un credo prácticamente incuestionable. Lo vivido pasado se comprende como un refugio ya imposible de alcanzar, pero en el que no existen los problemas. El pasar del tiempo ha hecho olvidar todo lo malo ocurrido antaño, y, por ende, el anhelo por la aspiración a él es enorme. Sin embargo, más grande es la decepción que sienten los melancólicos personajes debido a que son conscientes de que ese refugio nunca volverá (pp. 47-49).

Como hemos dicho en el punto anterior, en Japón se utiliza directamente una adaptación del término distopía que manejamos en Occidente. Empero, que no tenga un origen autóctono en la lengua nipona no implica que no sean relevantes las circunstancias en las que se decidió comenzar a esgrimir el término de distopía. Ya que, considero que cuando un idioma incorpora una nueva palabra a su vocabulario es debido a que se ha desbloqueado el acceso a una nueva dimensión existencial para los hablantes del lenguaje, y por ello impera una necesidad de nombrarla. De este modo, la aceptación del término distopía en el japonés expone esa urgencia por ponerle nombre a un modo de expresión que brotaba de la necesidad de exponer los temores de un pueblo. Pues, como afirma Romero Leo (2022) parafraseando a Martorell, tras lo acaecido durante la Segunda Mundial y los totalitarismos que afloraron en el mundo, la sombra de la bomba atómica, los genocidios, el gulag y la violencia de Estado

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

ocuparon el primer plano de discusión, por lo que la distopía comenzaba a robarle cancha a la utopía —pues no quedaba optimismo en el mundo como para confiar en un modelo utópico. Por tanto, las distopías ganaron cuantitativa y cualitativamente en las fechas en las que el capitalismo tardío gobernaba, momento donde comenzó el auge de la globalización y del mercado en toda la esfera (p. 111). Según esto, y como podemos observar, la globalización apareció y Japón, país muy hermético hasta la fecha, se abrió ante un mundo desconocido para él hasta ese momento. Pues como añade Romero Leo (2022) seguidamente en la misma página, citando a Rodao en este caso, fue en 1945, tras la Guerra del Pacífico y la rendición de Japón, cuando la nación dejó entrar en su mercado el sistema capitalista estadounidense, impregnándose de él, a tal punto que acabó transmutando su sistema en uno muy parecido al norteamericano (p. 111). Y es que, este aperturismo repentino, sumado a las catástrofes que azotaron al mundo durante el siglo XX y al propio Japón, comenzó a demandar la existencia de una herramienta que pudiese plasmar las preocupaciones y miedos del Japón de la época.

El siglo XX fue un periodo de profundos cambios en la política japonesa. El país desarrolló, en la primera mitad del siglo, un claro modelo imperialista y expansionista que acabó derivando en el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial. En la segunda mitad del siglo, el país tuvo que hacer frente a la reconstrucción, a ser invadido por las tropas estadounidenses, a la expansión económica y a la renovación de sus instituciones. Esta renovación se cimentó en una creciente realidad social de carácter pacifista. (Lorenzo Otero, 2018, p. 72).

Por decirlo de algún modo, Japón se vio obligado a arrepentirse por su colaboración con la Alemania del Tercer Reich, razón, por la que, en parte, decidió dejar las armas a un lado temporalmente. Lorenzo Otero (2018) afirma que, tras todo lo ocurrido durante el siglo XX, concretamente en la Segunda Guerra Mundial, la ciencia ficción se ve afectada a nivel global. El futuro utópico deja de estar en el punto de mira de las mentes creadoras, pues aquello que se pensaba como brillante y novedoso, se hallaba manchado de la pólvora y la sangre derramada en la guerra. Esto hizo que se hablase de mundos mucho más oscuros y vinculados a las desgracias acaecidas, realidades sociales manchadas por la desigualdad. Este infecto pesimismo nacido del miedo y la tensión existentes por la Guerra Fría, sumado al pánico y la ansiedad provocado por la posibilidad de un incierto destino vinculado al desastre nuclear, empujan a la ficción a expresarse desde el planteamiento de un futuro distópico. En

el manga, —manifestación artística en la que más se ha plasmado este tipo de relatos—, se recrea una referencia a la propia historia japonesa. Pues, la posibilidad de que vuelva un sistema imperialista como el que facilitó la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial, acaba generando autentico pavor, miedo que se alimenta por la inestabilidad político—militar del país, como aquellos procesos que provocaron la implementación de los *shogunatos*<sup>4</sup> históricos nipones, bastante presentes en el manga. La ambición de los villanos en el manga por derrocar al gobierno e instaurar un nuevo orden político absolutista retrata el miedo de que el país caiga de nuevo en un sistema totalitario. Todo esto acaba llevando a la visión distópica y al acogimiento de este género por parte del país nipón (p. 73).

A partir de todo lo dicho podemos esclarecer que la distopía irrumpe en una sociedad cuando ésta necesita expresar los miedos que interpreta como posibles. No es hasta que no se ve puesta contra la espada y la pared, al borde de su fin o la desgracia, que se comienzan a volcar sus temores en un soporte con estas características. La distopía aparece, entonces, tras la toma de consciencia de la finitud. Ya se ha dejado atrás la búsqueda de la proyección en una sociedad idílica donde todo es perfecto y la guerra ha sido eclipsada completamente por la paz, pues ha dejado de ser algo realista carente de interés. Ahora, lo que prima es la alerta, concienciar a los individuos de la posibilidad de que todo puede derrumbarse en cualquier momento, mientras que, a su vez, se planta con el relato distópico la semilla de la reflexión. El surgimiento de lo distópico en un pueblo puede ser tomado como el inicio de su declive o de su pesimismo, sin embargo, yo sostengo una postura contraria, pues considero que la irrupción de este fenómeno en una sociedad es señal de madurez, es indicativo de una toma de contacto con su contingencia, de su capacidad de superar problemas, además, se facilita el abandono de cierto idealismo que peca de exceso de optimismo.

### 3. Ideal y evolución del concepto de distopía en Occidente

Por el contexto en el que estamos inmersos, tendemos a estar más familiarizados con la distopía occidental que con la oriental. Como ya hemos dicho anteriormente, obras como

---

<sup>4</sup> Según Cartwright (2019), el sogunato o *shogunato* es un sistema feudal y militar japonés. En él se establece la figura de sogún o *shogún* como dictador, y se basaría en el intercambio del servicio militar y la lealtad del vasallo a cambio del patronazgo de éste.



## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

*1984* (Orwell, 1982), *Un Mundo feliz* (Huxley, 2018) o *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2005) suenan con mucha más fuerza que otras como *Battle Royale* (Takami, 1999), *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995-1996) o *Trigun* (Nishinura, 1998-1998). Debido a esto, y viendo que ya hemos ahondado con suficiente profundidad en el origen previo al concepto de la distopía, nos centraremos en la evolución de la noción a lo largo del tiempo, tomando como punto de partida su constitución como distopía propiamente dicha. Además, enumeraremos aquellas características presentes en la concepción occidental de la distopía, del mismo modo que intentaremos abarcar y analizar la evolución que ha sufrido y las derivaciones que se han ido ramificando de ella en *nuestro territorio*.

Como hemos ido exponiendo, la distopía surge como una respuesta ante ciertos problemas o situaciones que se dan en una sociedad en particular. Esta *transformación* o, más bien, adaptación del relato utópico al distópico, se encuadra en el contexto del calamitoso siglo XX, donde todos los cimientos constitutivos de nuestras sociedades se tambalearon, o incluso se derrumbaron, debido a todo lo acaecido en el devenir del siglo pasado. Los miedos y los temores que afloraron en los corazones también lo hicieron en las sociedades, plasmándose dentro de los relatos distópicos.

La historia nos muestra la capacidad de la humanidad para superarse a la hora de causar sufrimiento y generar inseguridad. Los efectos de la guerra, los ataques terroristas, las catástrofes nucleares, la discriminación y la violencia por razón de sexo, raza, orientación sexual, clase social, entre muchas otras situaciones, encuentran en la literatura un espacio desde el que canalizar las emociones y reflejar el trauma que estas provocan. A menudo, las obras literarias presentan estas situaciones como recordatorio de todo aquello que ha sucedido y está sucediendo; sin embargo, hay un género literario que se centra más en la relación entre lo que existe y lo que puede llegar a suceder si no cambiamos el rumbo de nuestras sociedades: la ficción distópica. (Burgos-Mascarell, 2022, p. 139)

Esas emociones y traumas son heredados directamente de una Europa devastada. El auge de los totalitarismos, sean de la ideología que sean, sirve como precursor de elementos dictatoriales y extremadamente controladores dentro de la novela distópica. La pobreza, la precariedad, el adoctrinamiento, la polarización, la manipulación, la impotencia, el

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

sometimiento, la ausencia de capacidad crítica, la conformidad de las masas, la reescritura de hechos históricos, y un largo etcétera, son características muy presentes en la distopía clásica europea, presentando una muy marcada conexión con lo acaecido durante el siglo pasado. Generalmente, en la distopía occidental, como bien podemos ver en sus mayores exponentes como son *1984* (Orwell, 1982), *Rebelión en la granja* (Orwell, 1945) o *Un mundo feliz* (Huxley, 2018), y en otras obras no tan sumamente conocidas como *Madrid frontera* (Llorente, 2016), *V de vendetta* (Moore, 2005) o *The Boys* (Kripke et al, 2019-presente), la desgracia que se vive posee un papel fundamental en el desarrollo de la trama, no es baladí el contexto. Esto lleva a los personajes a tomar cartas en el asunto, explorando los sentimientos y las emociones que se establecen con y para su entorno. Los personajes actúan, en la medida en la que les es posible, de manera coherente con la situación y el universo en el que residen. No tiene la misma capacidad de actuación Winston Smith de *1984* (Orwell, G. 1982), quien prácticamente se encuentra atado de pies y manos e intenta liberarse de un sistema del que es presa y peón, que la figura de V de *V de Vendetta* (Moore, A. 2005), enmascarado anónimo sin nada que perder, que plantea atentados para destruir el sistema de gobierno dictatorial. Sin embargo, lo que une a ambos es su participación con la trama de su contexto, esa intervención activa con lo que ocurre. Pues, aunque el gesto de insumisión de Winston fuese negarse a admitir que dos más dos eran cinco sabiendo que eran cuatro (Orwell, G, 1982), y el de V, acabar con la vida de la mayoría de los líderes del sistema corrupto, planificar atentados a los edificios más importantes y, además, comenzar una revolución multitudinaria (Moore, A. 2005), por mucho que sean movimientos desproporcionadamente diferentes con respecto al impacto que poseen, en ambos personajes encontramos esa rebelión contra lo establecido.

La sensación que nos confiere este tipo de relato distópico es la de desolación, pues se presenta un mundo en el que todos están solos, frente a una aparentemente moderada y feliz sociedad en la que todos forman parte de una masa que les ha dado la espalda. El falso *compañerismo* está presente en la mayoría de estas obras, pues desde las entidades regulativas totalitarias se busca hacer creer a la gente que no está verdaderamente sola.

Sin embargo, aunque muy presentes en nuestra actualidad, estos relatos distópicos han ido cediéndole su lugar a otros más novedosos. La preocupación por el descontrol de los

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

avances tecnológicos también es algo muy presente en las distopías. Obras literarias como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (K. Dick, 2017), películas como *Blade Runner* (Scott, 1982) o *Her* (Jonze, 2013) o incluso series como *Black Mirror* (Jones et al, 2011) proyectan ese miedo a que la tecnología le gane terreno al ser humano. Personalmente, sostengo la idea de que es este el tipo de distopía la que va a seguir desarrollándose principalmente, pues, en el momento en el que escribo este texto, el avance repentino e imparable de las inteligencias artificiales está causando revuelo en muchos ámbitos laborales y artísticos, volviéndose a poner sobre la mesa el debate sobre la posibilidad de tecnologías capaces de desarrollar una conciencia de sí misma.

Si hay una distopía que podemos considerar propia del siglo XXI, y que puebla la imaginación con imágenes e historias originales, es precisamente la de la inteligencia artificial. (...) Como cualquier horizonte de transformación radical que tiene una potente capacidad narrativa, también la inteligencia artificial perturba las categorías fundamentales de representación (la división entre lo natural y lo artificial, lo animado y lo inanimado) y reformula las condiciones de nuestras vidas, prometiendo arrancar al humano de su soledad metafísica y su mortalidad: en definitiva, pone en cuestión nuestra individualidad y múltiples aspectos de nuestra subjetividad (Kiczkowski, 2022, p. 124).

Por otro lado, encontramos el fenómeno de la distopía adolescente, la cual curiosamente, aunque se haya desarrollado en Occidente, posee sus bases en la novela *Battle Royale* (Takami, 1999), y su adaptación cinematográfica de título homónimo *Battle Royale* (Fukasaku, 2000), de origen japonés. En estas, los protagonistas son jóvenes que, debido a las circunstancias que asolan su contexto en cuestión, se ven obligados a sobrevivir en un ambiente hostil donde están, generalmente, obligados a matarse entre ellos. Este género suele estar compuesto por obras estructuradas en sagas, con un lenguaje asequible para los, como su propio nombre indica, jóvenes, y muy traducible al formato cinematográfico, pues será en las salas de cine donde llegará a más gente el discurso. Las tres sagas por antonomasia son *Los juegos del hambre* (Ross, 2012), *Divergente* (Burger, 2014) y *El corredor del laberinto* (Ball, 2014).

A diferencia de las distopías clásicas, las juveniles utilizan el trauma individual como elemento de conexión con el lector, favoreciendo, a través de la primera persona, la empatía que permite que los lectores rechacen estas situaciones e identifiquen elementos posibilitadores compartidos por la ficción y su realidad. Vemos, pues, una transformación de lo descriptivo a lo emotivo que no descuida el objeto último de las novelas del género distópico: promover el pensamiento crítico. (Burgos-Mascarell, 2022, p. 140).

Como veremos más adelante, ese matiz emotivo del que habla Burgos-Mascarell, también forma parte de la herencia de la distopía oriental. Pues este traslado de lo descriptivo a lo emotivo es uno de los pilares de esta. Pero no por ello son exactamente iguales, y es que, en el modelo nipón no se suele relacionar la vigilancia con un elemento esencialmente distópico, mientras que en este tipo de relatos sí es así. Podría situarse, entonces, al relato distópico juvenil en un punto más cercano al modelo oriental que al occidental, pero sin formar parte de él.

En definitiva, la distopía a la que más estamos acostumbrados en nuestro territorio se forja principalmente como una crítica social. En ella, el desarrollo de los personajes y sus relaciones sirven como herramientas para mostrar la verdadera forma del mundo en el que habitan. Los protagonistas sirven como vehículos turísticos de un mundo que se cae a pedazos, su papel es el de mostrarnos la ruina de su entorno. Sin embargo, están iluminados por un cierto hálito de espíritu de cambio, una chispa revolucionaria que los hacen desligarse de la masa. Podría extraerse como conclusión que lo principal son las circunstancias, característica que será decisiva a la hora de entender la diferencia con la distopía oriental.

#### **4. Ideal y evolución del concepto de distopía en Oriente**

Como ya hemos ido viendo en el desarrollo de este trabajo, la distopía en Oriente no coincide en sus características con la noción manejada en Occidente. La realidad social es diferente en cada zona del mundo, por ende, parece plausible que el modo de entender, de vivenciar según qué problemáticas, acabará siendo distinto en cada sitio. Incluso aunque

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

hayamos visto que la distopía oriental parte directamente del concepto occidental, siendo una derivación de éste, al ser un fenómeno propiamente sociocultural en el que se tienen en cuenta una gran cantidad de elementos, el resultado final será desigual.

Romero Leo (2022) expone que en la distopía occidental el protagonista suele estar representado por un joven o un adulto, mientras que, en el modelo de la distopía *sekai-kei*<sup>5</sup> asumen este rol niños o adolescentes en edades de instituto. Estos personajes son convocados para pelear contra la amenaza que sea. Uno de los detalles más interesantes que se presenta en este tipo de distopía es que el contexto catastrófico en el que se habita queda en un segundo plano, pues con independencia del mal que asole el mundo, las vidas de sus habitantes transcurren con total normalidad. Todo esto acaba generando un curioso contraste entre aquellas escenas mundanas y cotidianas en contraposición con la situación apocalíptica en la que se encuentran inmersas estas narraciones. A todo esto, se le suma un aura melancólica o incluso depresiva que suele ser palpable alrededor de las figuras protagónicas. Además, una de las principales peculiaridades presentes en estas narrativas, la cual suele provocar extrañamiento en aquellos espectadores no acostumbrados al género, es la conexión directa y antinatural que se establece en las relaciones personales y sentimentales de los personajes protagonistas con su contexto distópico sin que entre ellas aparezca ninguna fractura (pp. 107-108).

Conuerdo con Romero Leo en que la serie de animación japonesa *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995-1996), es, sin duda, uno de los grandes representantes de este género. Pues en ella se recogen todas las características que darán forma al formato del *sekai-kei*. Dirá que:

En títulos como el citado *Evangelion* se establece un salto directo entre los paisajes sentimentales de los protagonistas y la atmósfera opresiva, asfixiante y, en definitiva, apocalíptica en la que se sume el mundo sin que haya un espacio entre ambos en el que se explique o se contextualice de manera clara y precisa lo que está ocurriendo,

---

<sup>5</sup> *Sekai-kei*: género distópico en el que lo que prima es la relación entre dos personajes por encima del drama general. Ejemplos, *Neon Genesis Evangelion* (Anno 1995-1996); *Hoshi no koe* (Makoto, 2002) o *Saishū Heiki Kanojo* (Kase, 2002).

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

por qué o cómo está viviendo la distopía en cuestión el resto de la sociedad (Romero Leo, 2022, p.109).

En *Evangelion* se nos presenta una sociedad rota, el planeta ha recibido varios impactos misteriosos que casi acaban con la totalidad de la vida en el globo. La ciudad en la que se desarrolla la trama lleva como nombre el de Tokio 3, pues se presupone que las anteriores dos homónimas fueron destruidas. Además, se presenta la existencia de unas criaturas colosales y extraterrestres conocidas como los *Ángeles* que traen destrucción al planeta con su llegada. Ante esta problemática, la empresa Nerv ha desarrollado unos enormes robots biológicos gigantes con el objetivo de erradicar ese problema, argumento que nos recuerda a cualquier anime convencional del género *mecha*<sup>6</sup>. Todo este marco no es más que algo que ocurre de fondo y que de alguna manera influye en los personajes, pues su función acaba siendo la de ahondar en su forma de entender lo que ocurre, pero que en muchos momentos queda en un muy segundo plano. El tema principal de esta serie de animación japonesa es la depresión que experimenta Shinji Ikari, personaje protagonista, la fría y distante relación con su padre y con el resto de los personajes. Tanto es así que la obra se centra con más ahínco en desarrollar la psique de sus personajes y su mundo interior, dando la impresión de que los robots o *Evas*, al igual que las peleas, son un simple reclamo para espectadores más jóvenes. Sin embargo, hasta estos *Evas* tienen su conexión con el núcleo argumental, pues en el robot que se ve obligado a “conducir” el protagonista se haya encerrada también el alma de su madre, trama que nos propone reflexionar sobre las conexiones que se establecen entre ambos, entre un ser humano y el espíritu de su madre en forma de ente biomecánico. La existencia de un capítulo llamado *El dilema del erizo*, en el que se explica el popular dilema de Schopenhauer (2013) que presenta en Parerga y Paralipómena es fundamental en la trama:

Un grupo de puercoespines se apiñaba en un frío día de invierno para evitar congelarse calentándose mutuamente. Sin embargo, pronto comenzaron a sentir unos las púas de otros, lo cual les hizo volver a alejarse. Cuando la necesidad de calentarse les llevó a acercarse otra vez, se repitió aquel segundo mal; de modo que anduvieron

---

<sup>6</sup> Género de manga y anime que se basa en la pelea de robots gigantes contra amenazas. Ejemplos: *Mazinger Z* (Serikawa et al, 1972-1974), *Mobile Suit Gundam* (Tomino, 1979-1980) o *Metal Armor Dragonar* (Kanda, 1987-1988).

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

de acá para allá entre ambos sufrimientos hasta que encontraron una distancia mediana en la que pudieran resistir mejor. — Así la necesidad de compañía, nacida del vacío y la monotonía del propio interior, impulsa a los hombres a unirse; pero sus muchas cualidades repugnantes y defectos insoportables les vuelven a apartar unos de otros. La distancia intermedia que al final encuentran y en la cual es posible que se mantengan juntos es la cortesía y las buenas costumbres. En Inglaterra a quien no se mantiene a esa distancia se le grita: *keep your distance!* — Debido a ella la necesidad de calentarse mutuamente no se satisface por completo, pero a cambio no se siente el pinchazo de las púas. — No obstante, el que posea mucho calor interior propio hará mejor en mantenerse lejos de la sociedad para no causar ni sufrir ninguna molestia (Schopenhauer, 2013, p. 665)

Este dilema nos hace reflexionar sobre hasta qué punto hemos de acercarnos a los demás, pues al hacerlo corremos el riesgo de lastimarnos y de dañar a los otros, pero ¿merece la pena privarse de la compañía humana por miedo a ser perjudicial para con los demás? Las problemáticas que se presentan con respecto a las relaciones humanas en esta serie están muy marcadas por este planteamiento, pero en concreto, es al centrar el foco en la figura de Shinji cuando esto queda completamente en evidencia. El protagonista se siente un lastre desde el principio de la obra, son abundantes las escenas en las que el púber es autodestructivo e injusto consigo mismo por menospreciarse o temer fallar a los demás, sus dudas con respecto a si hacer lo correcto o no afloran desde este sentimiento de inferioridad, o que, el final del anime sea uno de los más introspectivos y que más abierto a interpretación ha estado dentro del género, nos delata la intención de Hideaki Anno de mostrarnos a un personaje receloso con los demás, pero que en el fondo anhela la aceptación del otro, otro que se personifica en la figura de su padre, pero que está presente en todos los personajes de la ficción.

A diferencia de las obras más típicas orientadas a la acción y la aventura, gran parte de la acción real en *Evangelion* es psicológica. Así, a pesar de las necesarias y realmente escalofriantes escenas de combate con los ángeles, la serie también contiene un gran número de escenas en las que los personajes discuten y se insultan entre sí o se dedican a cavilar intensamente sobre su angustiosa infancia y sobre sus padres, tan disfuncionales y decepcionantes como ellos. Lejos de ser jóvenes héroes

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

en potencia, cada personaje carga con el recuerdo de episodios tan transgresores como el abandono paterno y la traición sexual (Romero Leo, 2022, p. 111).

Y es que, la figura del “villano” es también digna de recibir atención. Gendō Ikari, el padre del protagonista, es alguien misterioso y oscuro, un sujeto atormentado por las inclemencias de su vida, cuyos objetivos están motivados por ello. No es un megalómano al uso que busca el control total, sino alguien que, aunque utilice métodos cuestionables, persigue acabar con la individualidad humana, es decir, sumir a todos los seres en uno único, absoluto e indeterminado, plan al que se refiere como “Proyecto de complementación o instrumentalización humana”, ideal que considera positivo y necesario para nuestra especie. Al pensar en cómo la sociedad japonesa es mucho más gregaria que la occidental — caracterizada por el individualismo—, el objetivo de Gendō gana mucha más fuerza, pues plantea una despersonalización total de los individuos elevada a su extremo. De este modo, Anno plasma el miedo a una pérdida total de la identidad individual en su nación. Además, que el papel antagónico sea encarnado precisamente por el padre del protagonista tampoco es casualidad: es reseñable que, en un contexto en el que criaturas desconocidas y misteriosas caen del cielo, el conflicto verdaderamente crucial reposa sobre tensiones paternofiliales. El motor de la trama acaba consistiendo en una lucha entre padre e hijo, pues mientras que Shinji se encuentra paralizado en muchos puntos de la trama, confuso y sin saber si seguir luchando o no, su padre, aquel que lo abandonó, lo presiona para que actúe a su gusto en beneficio de un reconocimiento que nunca le había dado. Detalles como este dotan de significado a la escena final del anime original, en la que alrededor de Shinji todos los personajes le aplauden por sus acciones, acontecimiento que ocurre dentro del mundo interior del protagonista — aunque imaginado por él, lo vivencia como real, como si de una ensoñación se tratase—, pues el mundo ha quedado casi destruido, y prácticamente no se le da importancia.

Sin embargo, la complejidad psicológica de *Neon Genesis Evangelion* no se limita solo a la relación de Shinji con su padre, y es que todos los personajes presentan conexiones difíciles con sus prójimos. Tanto es así que en la película *The End of Evangelion* (Tsurumaki & Anno, 1997) —filme producido con el objetivo de darle un final complementario al visto en la serie de animación original, en el que se muestre lo que estaba pasando en el mundo, en lugar de lo que ocurría en la cabeza del protagonista—, aparece una escena final en la que,



## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

tras el colapso del mundo, en un escenario completamente apocalíptico, solo quedan en la tierra dos personas, Shinji y Asuka —siendo esta segunda el personaje femenino rival del protagonista que incluso llegó a jugar el papel de interés romántico en algún momento anterior de la trama. La inquietante escena, compuesta por un suelo completamente blanco, un océano teñido de rojo del que brotan edificios derruidos que sirve como horizonte, los cadáveres de dos gigantes en posición de crucifixión que emergen del mismo mar o un cielo inquietantemente saturado de elementos celestes, queda en un absoluto segundo plano. El peso de la escena recae, sin ninguna duda, sobre las dos figuras humanas: Asuka se encuentra tendida en el suelo sumamente herida de gravedad, Shinji está intentando acabar con su sufrimiento presionando los dedos sobre su cuello, hasta que se ve obligado a parar, pues siente la mano de la chica acariciando su cara, la misma mano que durante el desarrollo de la serie tantas veces había abofeteado su cara —pues mantenían una relación ciertamente complicada—, y en ese momento las lágrimas de Shinji brotan cayendo sobre el rostro de su amiga. La película, al igual que la serie en la que se basa, no busca ahondar en las consecuencias materiales a nivel global de tal cataclismo, sino que se centra en la relación de dos adolescentes, tanto es así, que se plantea un escenario en el que solo existen ellos, un *Nuevo Génesis* en el que lo único importante a nivel vivencial serán ellos dos. Esta distopía planteada por Hideaki Anno va más allá de lo que sería un *mero* cataclismo planetario pues, como ya hemos visto, no se le otorga el mismo nivel de protagonismo que si se hace con la hecatombe interpersonal sobre la que se cimenta el argumento de toda la obra. Lo realmente importante no es que el mundo haya colapsado sino el deterioro y el afianzamiento de las relaciones humanas, la evolución de los personajes en función a su trato con el otro, incluso, esa liberación que se acaba dando en muchos de ellos. Que Shinji Ikari, personaje caracterizado por una falta casi total de capacidad de toma de decisiones y por su miedo a relacionarse con los demás, acabe intentando ahogar a Asuka con sus propias manos para evitar su sufrimiento o que, en el final del anime original, se vea a él mismo rodeado de sus seres cercanos brindándole su aprobación, nos presenta el cierre del arco de desarrollo del personaje. Aunque lo que vive el joven Ikari es, sin duda, una tragedia, acaba consiguiendo algo irónicamente utópico que puede que nunca lleguen a alcanzar los jóvenes japoneses espectadores del anime, la libertad. Pues logra desligarse del miedo a ser pinchado por las púas de otro, comprendiendo que debe actuar por sí mismo y perseverar en su identidad,

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

siendo capaz de rechazar el plan de su padre y no consentir “la instrumentalización”. El “felicidades” que le regalan a Shinji en el primer final ha significado para muchos espectadores una decepción, pues al verlo han comprendido que acabó cediendo al plan de su padre y que es por ello por lo que ve a los demás personajes a su alrededor, pues estaría disuelto entre todos ellos. Sin embargo, soy defensor de la teoría contraria, pues Anno ha representado en toda la obra que, tras el triunfo del plan de Gendō, todo el mundo se vería reducido a líquido LCL —sustancia dorada donde se mezclarían todas las identidades—, y no solo se ve en *The End of Evangelion* (Tsurumaki y Anno, 1997) que esto no es así, pues al mirar la serie original considero que el que Anno nos haya mostrado a todos los personajes como individuos que de manera, valga la redundancia, individual felicitan a la figura de Shinji, nos deja ver que pretendía mostrar a un protagonista que supo mantenerse fiel a su identidad.

También hemos hablado de las peleas que se dan entre los *Eva*, pilotados por adolescentes, y los Ángeles. Estas luchas son, en general, muy definitorias a la hora de explorar esa distopía moral y personal porque en cada una de ellas se profundiza en los sentimientos, motivaciones e inquietudes de los pilotos. Sin embargo, durante parte de la historia se profetiza acerca de la llegada del decimoséptimo Ángel, Tabris. El público se halla expectante ante el incipiente estallido de una de las batallas más espectaculares de la serie, cosa que no ocurre o al menos del modo en el que se espera. Tabris no aparece como un sobredimensionado monstruo, sino que se manifiesta como un chico de la edad de Shinji que ha adoptado el nombre de Kaworu. Este acaba convirtiéndose en un gran amigo del protagonista, tanto se estrecha la relación entre ambos que florece entre ellos una tensión romántico-afectiva. El último Ángel acaba siendo alguien muy importante para Shinji y su fin genera en el protagonista dilemas y problemáticas. Que el último gran peligro desconocido al que ha tenido que hacer frente sea encarnado por otro ser humano, y no hayan tenido un conflicto bélico sino emotivo, dice mucho acerca de las relaciones dentro del país nipón. Sostengo que la expresión de género con la que aparece Kaworu posee mayor relevancia de la que parece, pues no hay que olvidar que en el Japón de la época no existía una gran concienciación acerca de la diversidad de opciones sexuales. Por ello, que Anno haya optado por mostrar una relación casi homosexual en su obra es un mensaje valiente, que rompe con los prejuicios —tan presentes en la sociedad japonesa de finales del siglo XX y

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

en la actualidad— dentro de un discurso bien elaborado. La correspondencia tan enriquecedora que mantuvieron ambos personajes brotó de un miedo inicial a lo desconocido, el hermetismo en el que se encontraba viviendo Shinji le hizo prejuzgar el cómo sería la llegada del decimoséptimo Ángel. Con esto, veo reflejado ese miedo tan presente en la cultura nipona a lo desconocido o a lo que “se sale de la norma social”.

Romero Leo (2022) saca a colación una cita de Walker, quien afirma que el enfoque en los traumas, agobios o hipersensibilidad que se da en los personajes de este tipo de narrativas distópicas, y que aparecen en lo relacionado con el futuro o supervivencia de la humanidad, son un indicativo de un individualismo cuasisolipsista que los aísla de los demás (p. 111). Tesis que compartimos, pues en este tipo de relatos es algo que está muy presente, como ya hemos visto en la depresión de Shinji.

A su vez, Lorenzo Otero (2017) habla acerca de que uno de los géneros con más fama dentro del manga es el de la ciencia ficción. Grandes robots, avances en la tecnología, carteles de neón en las ciudades... se acaban por convertir en algunas de las señas de identidad coligadas al manga de ciencia ficción. Por todo esto, prima la estética *cyberpunk*, pues se acostumbra a presentar ciudades futuristas plagadas de hormigón y cristal. Es esta la ficción en la que se enmarcaran muchas de las distopías del manga —como es *Evangelion* o *Cyberpunk 2077* (CD Proyecto RED, 2020). No obstante, esto se implementó en el manga desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, masacre que trajo consigo la ocupación del archipiélago de Japón por parte de Estados Unidos. Estas fuerzas de ocupación americanas desde el 1950 censuraron muchos de los temas tradicionales del formato y la cultura nipona, por miedo a que incentivase el espíritu combativo presente en el pueblo, así como los valores más tradicionales del *bushido*. Por ello, la creatividad se vio mermada y se prohibió el uso de temáticas como el judo, el kendo, el kárate o los deportes de contacto. Para suplir esta falta se empezó a incorporar la ciencia ficción a los temas más populares (p. 70). A esto, Burgos Mascarell (2022), a través de las palabras de Murakami, afirma que los habitantes de Japón son conscientes de que algo falla, pues sin importar quién haya sido el vencedor de la guerra, el país del Sol naciente ha sido utilizado como un campo de pruebas para la economía capitalista al estilo estadounidense (Lorenzo Otero, 2017, p. 112).

Todavía yendo más allá, Romero Leo (2022) sigue hablando acerca de los fenómenos históricos que influyeron en el desarrollo de las distopías. Un gran terremoto que arrasó la ciudad de Kobe en el mismo año del estreno de *Evangelion* o el ataque terrorista por parte de la secta Aum Shinrikyō con gas en el metro de Tokio ayudaron a ir mermando la confianza en la sociedad. No obstante, no solo ocurrió debido a estos eventos, ya que no fue hasta finales de la década de 1980 que Japón dejó de estar implicado en la guerra fría, situación sumamente complicada para el país debido a su localización geográfica, a lo que se suma su alianza con Estados Unidos. El autor trae a colación a la Sociedad de Investigación de Novelas Marginales, quienes defienden que ese contexto bélico acabó influyendo en las expresiones narrativas de Japón, como pueden ser el manga, las novelas ligeras o el anime que se desarrollaron en la década de 1990. A partir del ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001, el cual tuvo efectos a escala mundial, la lucha que, a priori, se desarrollaba entre dos bloques bien diferenciados, empezó a considerarse como *una guerra civil mundial*. Este hecho acabó generando una mayor sensación de desamparo y miedo entre la población japonesa, pues todavía seguía vivo el recuerdo del atentado sufrido en 1995. A todo este turbulento contexto hay que añadirle la recesión, la cual provocó la congelación y reducción en los contratos de personal en todo el país, fenómeno que dio lugar a lo que se conoce como la *generación perdida*, qué afectó a los graduados que obtuvieron sus titulaciones entre el 1993 y el 2003, personas que no tuvieron más remedio que adaptarse a condiciones precarias y a una muy baja seguridad laboral. Todo esto no solo provocó un gran descontento entre la población, sino que hizo que Japón entrase antes que ninguna otra nación del *primer mundo* en el grueso de la crisis global. La suma de todo esto y de los problemas previos presentes en la sociedad provocó la reflexión del pueblo nipón que acabó desencantado y con una total pérdida de confianza en su comunidad. Romero Leo saca a colación uno de los grandes elementos que Martorell considera fundamental a la hora de realizar un análisis de los relatos distópicos: la falta de alternativas políticas. Por todo esto, Romero Leo sostiene que, en esa inestable situación atormentada por una crisis tras otra, por el terrorismo, gestiones políticas mejorables y la ausencia de un suelo firme y seguro al que aspirar, Japón, en los últimos años se ha establecido como uno de los escenarios más proclives para el desarrollo de relatos distópicos, sean en formato cyberpunk, biopunk o del tipo que sea. No obstante, acostumbrados a los relatos occidentales caracterizados por su sublimidad y grandilocuencia,

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

donde la acción es la protagonista junto a la decadencia y juntas crean trepidantes escenarios, se presenta el *sekai-kei*, en el cuál, se retrata a un Japón encerrado en sí mismo, melancólico, hipersensible y cansado, descripciones presentes a su vez en la caracterización de los protagonistas de estas distopías (Romero Leo, 2022, pp. 113-117).

Basándonos en lo dicho por Lorenzo Otero (2018), el ideal trágico que poseen en Japón, es decir, de lo que no se puede evitar, va de la mano de la idiosincrasia del pueblo nipón. Desde tiempos inmemoriales, el archipiélago ha sido víctima de numerosos temblores, debido a su ubicación geográfica, pues se sitúa sobre una de las zonas con mayor actividad sísmica del globo, motivo que ha ido gestando miedos en las mentes de los japoneses. Enfatiza la importancia del orden social japonés, pues como hemos ido defendiendo, toda circunstancia puede influir en la visión distópica de un pueblo. Esta sociedad nipona, desde el año 1960 hasta prácticamente nuestra actualidad, se cimenta sobre la subordinación del individuo al grupo y a una estructura organizada por unos muy estrictos roles de género, que plantea un gran impedimento con respecto a la libre elección del estilo de vida a llevar. Estos valores más tradicionales se mantienen vigentes durante el siglo XX, tomando como punto de referencia la armonía interpersonal y social —o *wa*—, que se buscaba imponer al individuo a través de la perseverancia —o *gaman*—, con el objetivo, como ya dijimos antes hablando de *Evangelion*, de acabar con la individualidad personal, de modo que se asuman los roles prefabricados por la sociedad. Y marginando a aquellos que no quisieran integrarse en el sistema, tratándolos como egoístas, sin sentido común, someténdolos a presión para que adaptasen su modo de ser al diseñado.

Un profesor de esta facultad solía utilizar en clase la siguiente frase “*Cuando el deseo no sale por la puerta, sale por la ventana*”, expresión que recuperé porque viene al caso con lo que está diciendo Lorenzo Otero. Pues debido a las herméticas y estrictas normas sociales de Japón, sus habitantes se han visto coartados a no poder expresar sus sentimientos y su forma de ser libremente. A través del manga y de la ficción encuentran esa salida de emergencia y consiguen reflexionar de manera más libre sobre aquello que realmente les preocupa, pueden hablar pesimistamente de su sociedad y establecer relatos futuros poco deseables. Como ya dijimos antes, durante el siglo pasado, Japón estuvo inmerso en algunas de las tramas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, factor que acabó desembocando

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

en una serie de crisis económicas, políticas y sociales, que llevaron al país a adoptar un carácter pacifista. Todas estas circunstancias acaban reflejándose en la distopía del manga de ciencia ficción, pues rasgos como una sociedad altamente tecnologizada, grandes inestabilidades en la política o las luchas de poder, rebelión por parte de los jóvenes o un entorno destruido por algún evento catastrófico acaban siendo recurrentes en estas ficciones. (Lorenzo Otero, 2018, pp. 70-73)

A continuación, Lorenzo Otero (2018) expone el impacto dentro de la sociedad japonesa por el ataque nuclear ocurrido en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, hecho que marcó para siempre al país, y que se encuentra reflejado en las obras que proyectan el futuro de la nación. Pone algunos ejemplos como *Nausicaä del Valle del Viento* (Miyazaki, 1984) o *Akira* (Ōtomo, 1988), pues son obras en las que está presente. Esta última, de Katsuhiro Ōtomo, la coloca como el principal exponente del género distópico en el manga. En esta obra se presenta la ciudad de Neo-Tokyo —hecho que nos recuerda a la Tokio 3 de la obra de Anno—, renacida tras la Tercera Guerra Mundial a modo de megalópolis donde la corrupción campa a sus anchas. Esta obra se acaba presentando como una reflexión sobre la sociedad y el mismo concepto de distopía, donde los protagonistas se acaban rebelando contra el mundo en el que les ha tocado vivir. La banda de moteros de la que forman parte los protagonistas acaba siendo una metáfora de la libertad a la que ansían llegar a través de la lucha, anhelan la posibilidad de elegir su propio camino (pp. 74-78).

Sin embargo, no hemos tenido en cuenta un fenómeno social muy común dentro de las fronteras niponas, y que desde la crisis sanitaria del Covid-19 se ha extendido por gran parte del globo, con esto me estoy refiriendo a la figura de quien padece el *hikikomori*.

El *hikikomori* es un trastorno caracterizado por un comportamiento asocial y evitativo que conduce a abandonar la sociedad. El trastorno afecta de manera primordial a adolescentes o jóvenes que se aíslan del mundo, encerrándose en las habitaciones de casa de sus padres durante un tiempo indefinido, pudiendo llegar a estar años enclaustrados. Rechazan cualquier tipo de comunicación y su vida comienza a girar en torno al uso de Internet y de las nuevas tecnologías. Dicho fenómeno ha emergido en muchos lugares con entornos socioeconómicos contemporáneos, incluyendo un sistema educacional rígido, oportunidades de empleo irregulares y el uso extendido de Internet (...) los estudios poblacionales indican que se trata de una epidemia en

Japón, relacionada con la naturaleza hermética de la sociedad japonesa tradicional y el valor que otorga el hikikomori: el síndrome de aislamiento social juvenil a la soledad, por lo que se ha llegado a hipotetizar que se trata de un “síndrome ligado a la cultura”. (De la Calle & Muñoz, 2018, pp. 115-116)

Que este síndrome se dé de manera frecuente en Japón dice algo acerca del orden social que impera. El *hikikomori* suele padecer depresión u otros trastornos, son individuos que por una u otra razón se han visto obligados a aislarse. Como he dicho antes, desde la pandemia, es más común encontrar a jóvenes con perfiles psicológicos similares a este, sin embargo, no de modo tan abundante como en Japón. Este fenómeno predica problemas dentro de la estructura de la nación, son individuos que no han sabido adaptarse a los roles asignados y que tampoco han sabido mantener la compostura ante la presión ejercida por aquellos que imponen qué es lo correcto. Son esos jóvenes que han sido lo suficientemente fuertes como para negarse a perder su identidad pero que no han estado preparados para asumir las consecuencias que ello conlleva. Esta tendencia a encerrarse en su cuarto y en sus asuntos recuerda al que realizan los personajes de las distopías *sekai kei* en ellos mismos, donde se diferencian del resto y se afirman en su identidad.

En conclusión, hemos observado cómo en la distopía propiamente japonesa no aparecen exactamente las mismas características que encontramos en la occidental. Las diferencias socioculturales son suficientemente dispares y marcadas como para que la visión distópica de cada pueblo no sea idéntica. En el siguiente punto ahondaremos con más precisión en aquellos rasgos compartidos y desemejantes presentes en la ficción distópica de ambos mundos.

## **5. Análisis filosófico y social comparativo de ambas culturas tomando en cuenta su visión catastrófica del mundo**

Tras haber sometido a ambas culturas a un cuidadoso análisis de sus modelos distópicos, intentaremos compararlos entre sí, siendo nuestro objetivo entender aquellas diferencias y similitudes presentes en cada realidad social. Ya adelantamos anteriormente la

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

importancia que posee el miedo en la identidad del individuo y de su comunidad. Los temores que atormentan a un sujeto son, sin duda alguna, mucho más que una puerta a sus demonios más internos, pues tras ellos se esconden valiosos fragmentos de su identidad. Nuestros pavores constituyen una parte significativa de lo que somos, del mismo modo que muchos de éstos brotan por cómo vamos desarrollándonos en nuestra determinación. Esto se puede comprender como una relación recíproca entre los temores y lo que vivenciamos. Del mismo modo que está más presente el miedo a que se muera un cliente en un neurocirujano que en un dependiente de supermercado, existirá más aprensión hacia una catástrofe nuclear o geográfica en los habitantes de una comunidad que ya ha experimentado en su pasado tales inclemencias a otra en la que nada de esto haya sucedido.

Anteriormente ya nombramos algunas de las catástrofes naturales —y no tan naturales— ocurridas en el país del Sol naciente, y cómo éstas se han ido introduciendo dentro del imaginario colectivo, posicionándose como uno de los mayores terrores que perturban a la nación. Sin embargo, Japón se ha sabido adaptar a la situación, perfeccionado sus infraestructuras para la prevención de terremotos y tsunamis de un modo tan eficiente y sofisticado que podría decirse que, aunque quedará cierta inseguridad, seguirá latente en sus ficciones durante mucho tiempo. El impacto que puedan llegar a generar futuros seísmos deja de residir en el centro de las preocupaciones de la nación, como sí hacía antaño. No obstante, es reseñable cómo un único cataclismo, de tamañas magnitudes, puede ser suficiente como para provocar en una sociedad un cambio de mentalidad, como ocurrió con el archiconocido terremoto de Lisboa, y las miserias que lo sucedieron. Fue en 1755 cuando la ciudad se vio azotada por este temblor que acabó con parte de las corrientes optimistas imperantes en la época, sumiendo al pensamiento en un profundo pesimismo, fruto de la incompreensión generada por una debacle tan injusta, y semilla de nuevos miedos derivados del suceso, rompiendo con parte de lo ya establecido. A lo que quiero llegar con esto es a que, si un evento fatídico de esta índole fue capaz de hacer tambalearse las bases de la sociedad europea, en el caso de que nuestra tierra hubiese sido más propensa a estos fenómenos naturales es muy posible que estuvieran más presentes en nuestra narrativa distópica.

Al comparar la distopía occidental con la japonesa aparece un factor que me llama la atención por encima del resto, y que, sin duda, es el que más luz arroja sobre ambos modelos



## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

sociales. Ya hemos subrayado el carácter gregario nipón, al igual que lo hemos hecho con la importancia que posee la identidad individual en Occidente. Esta diferencia juega un papel crucial en el modo de entender la distopía, pues pareciera que los valores de cada grupo se invierten.

En la distopía más occidental, el individuo, por regla general, se suele ver sumido en un régimen estricto y totalitario que insta a la pérdida de todo aquello que individualice al sujeto. Son esquemas extremadamente herméticos en los que la creatividad, o todo aquello que se escape a lo impuesto por el sistema, es penado y represaliado por parte de éste. El grueso de la masa se ve convertido en simples peones de ajedrez, reemplazables y sin una libertad de movimiento mayor que el avance hacia la dirección que se mande desde el régimen —a excepción de aquellos casos marcados en los que pueda beneficiar al *bien común* trazado por la figura de poder en cuestión. La presencia de este tipo de sistemas es, como ya hemos desarrollado anteriormente, una respuesta que parte del miedo a la posibilidad del retorno de los grandes totalitarismos y regímenes dictatoriales del siglo XX, engrosado por el control, cada vez mayor, que ejercen las tecnologías. De todo esto, no es muy difícil leer que nuestra sociedad tiene pavor a esa pérdida de la identidad personal, pues esa *robotización* o *automatización* del humano no es bienvenida en Occidente, en el que cada día se lucha por expresiones más libres de la propia individualidad —fenómeno también provocado como respuesta a la constricción a la que habíamos estado sometidos—, aunque no por ello inexistente, pues se encuentra presente en fenómenos muy actuales como la polarización de masas. Pero, ¿qué ocurre cuando se está inmerso dentro de un sistema hermético donde cada vez hay menos cabida para la identidad individual?

Al pensar entonces en la sociedad japonesa, muy marcada por una serie de ideales cerrados, incuestionables y rígidos, podemos pensar que ese control y la pérdida de la individualidad estará más presente que en la ficción occidental. La sorpresa aparece al percatarnos de que tienen tan asumido ese rasgo social que, aunque el miedo a la pérdida de la individualidad pueda verse metafóricamente en alguna que otra obra —como en el plan del villano de *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995-1996)—, en el caso de que se hable de la homogenización de la masa o de la sumisión del pueblo, este aspecto queda en un segundo plano, pues lo que prima son los pensamientos, emociones y sentimientos de los personajes,

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

así como sus relaciones entre ellos. Con esto, se deja en evidencia, no una proyección del miedo generalizado, sino una manifestación por parte de su autor, una autoafirmación con respecto a sus individualidades de que siguen siendo sujetos diferenciados. Esta lucha con los demás, estos choques de autoconciencias, este alejamiento del otro, el despegarse, el rupturismo con lo establecido y todos los recursos utilizados en la narración distópica acaban sirviendo como una vía de escape de la realidad. La ficción otorga carta blanca para presentar discursos que no pueden ser expresados en la realidad, y tal es el nivel de gregarismo en el que están inmersos que, al obtener una herramienta como esta, el primer impulso surge de la necesidad de desarrollar personajes que sientan y actúen en función de ello. Lo que se nos muestra ya no es el miedo a que se imponga un sistema totalitario —aunque pueda seguir siendo un elemento de la trama—, sino que se explora la individualidad de las gentes.

La necesidad de poder expresarse libremente pasa a ser en Japón como *el elefante en la habitación*, todo el mundo es consciente de ello, sabe de su existencia, pero nadie se atreve a hablar de él. Sólo a través de la ficción se presenta esta necesidad, y no exclusivamente en la del género distópico, pues, por norma general, los personajes de la cultura del manga y el anime se caracterizan por tener personalidades muy marcadas —en muchos casos temperamentales— y elementos muy característicos y/o llamativos en su diseño que los diferencian de los demás. No obstante, esta actitud reflexiva y existencialista sita en los protagonistas se ve con mayor claridad en la ficción distópica.

A diferencia de lo visto en la distopía occidental, donde los protagonistas suelen ser personas adultas —salvo en el modelo de distopía juvenil, cuyas edades están comprendidas entre los quince y los veinte años y que, además, está altamente influenciado por el ejemplo japonés—, los relatos distópicos nipones suelen ser protagonizados por adolescentes de 13 o 14 años, detalle que no es baladí. La adultez en Japón va acompañada de la asunción de ciertas responsabilidades y roles, por ello, cabe la posibilidad de que, como el niño aún no está tan limitado —aunque sigue perteneciendo a un contexto mucho más dogmatizado que el occidental—, se vea en él una figura que aún posee una justificación para poder romper con lo establecido. Además, del mismo modo que se deposita en la narración distópica ese anhelo por escapar de la masa, cabe la posibilidad de que, en ella, haya un anhelo irrealizable por la vuelta a la edad en la que más libres pudieron ser.

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Como ya hemos dicho, la manifestación de un control excesivo es algo que aparece en ambos modelos, pero no por ello se manifiesta del mismo modo. Pues, mientras que en el occidental, la grabación constante del día a día es uno de los elementos más recurrentes en este tipo de relatos, como bien se ve en *1984* (Orwell, 1982), siendo un fenómeno tan interesante que dio lugar a la creación de *reality shows* donde esta idea era el eje central del programa, sin embargo, este elemento tan llamativo e inquietante para el público occidental no lo fue para el japonés, ya acostumbrado a la implementación de este tipo de dinámicas sociales en su país, por lo que la presencia de este control no suele ser un elemento determinante en su visión distópica, más enfocada a la miseria dejada por un desastre natural o atómico. Podría decirse entonces que, en la narrativa occidental los individuos se ven reducidos a masa por un sistema totalitario y opresor, mientras que en el japonés — independientemente de la existencia de tal o cual sistema—, esta limitación suele estar provocada por los desastres que ha dejado tras de sí un cataclismo.

No obstante, hay un tema común presente en ambas distopías por igual: la evolución desmedida de la tecnología. En Occidente encontramos como ejemplo más acorde con nuestra actualidad a la serie de *Black Mirror* (Jones y Brooker, 2011-Presente), donde en cada episodio se nos muestra una forma diferente en la que la tecnología le ha ganado terreno a nuestra especie. Esta serie parece advertirnos de las problemáticas que pueden llegar a ocurrir a través de los aparentemente inocuos dispositivos tecnológicos. Mientras que, por lo que he podido ver, en Japón ese miedo a la tecnología se presenta, o como la destrucción total y masiva del mundo hasta dejarlo reducido a un escenario apocalíptico, o como un pretexto estético donde poder tratar temas relacionados con la propia identidad humana como el transhumanismo o la autoconciencia.

Con respecto a este avance, me interesa la manera en la que se enfoca la creación de vida inteligente en ambas culturas. El tópico de la inteligencia artificial destructora que quiere acabar con los seres humanos está muy presente en Occidente, películas como *The Terminator* (Cameron, 1982), *2001: Una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968), *The Avengers: age of Ultron* (Whedon, 2015) o incluso videojuegos como *Portal* (Wolpaw et al, 2007) son solo algunos de los ejemplos que lo muestran. Sin embargo, me resultan más atractivos aquellas producciones en las que se ahonda con más detenimiento dentro de la

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

mente de estas máquinas —o creaciones— desde un prisma más existencial. Así pues, en *Blade Runner* (Scott, 1982) los replicantes —creaciones humanas, cíborgs casi indiferenciables de un miembro de nuestra especie, que han tomado consciencia de sí—, buscan aumentar su periodo de vida, perpetuarse en su ser transgrediendo la obsolescencia programada de la que, algún día, serán víctimas. Se acaban mostrando como personas de facto, sienten y padecen, aman y odian, pero son conscientes de su ser y aceptan su existencia. El replicante se nos presenta como una figura vitalista, que ante todo desea aferrarse a la vida, mientras que las reflexiones sobre su origen ya han sido realizadas en algún momento anterior. El personaje de Mewtwo en *Pokémon The First Movie: Mewtwo Strikes Back* (Yuyama, 1998) se nos presenta como un clon de otra criatura llamada Mew, de ahí el “two” de su nombre. Mewtwo fue creado para ser el arma biológica más poderosa que jamás había existido, pero que, al tomar consciencia de las intenciones de su creador y de que solo lo veía como una herramienta, decidió marcharse y abandonarlo, destruyendo antes el laboratorio en el que fue creado para evitar que hiciesen lo mismo con alguien más. Sobre este personaje planea la duda durante todo el film de si merece o no vivir, esto se nos muestra a través de preguntas que se formula a sí mismo, pues se percibe como un ser extraño ante los demás, es atormentado por su origen *antinatural*, e incluso decide enfrentarse a Mew bajo la idea sesgada de que solo podía haber uno de ellos. Mewtwo llega a lamentarse por haber sido creado, y sus acciones se orientan hacia la satisfacción de sus preguntas. Por suerte, acaba obteniendo lo que busca y llegando a la conclusión de que realmente no son importantes aquellas circunstancias en las que uno nace, sino lo que se hace con el don de la vida que se ha recibido. Como vemos, las motivaciones de Mewtwo y las de los replicantes no son exactamente las mismas, uno busca la manera de poder seguir viviendo, perseverar en su ser, mientras que el otro cuestiona las propias razones de su existencia.

En este apartado hemos intentado realizar una comparativa general, pues no todo producto, por pertenecer a un bloque cultural, ha de tener todos los rasgos típicos de él o, por el contrario, carecer de los comunes en el otro territorio. En nuestra actualidad, gracias a la globalización, estos sellos identitarios se van desdibujando, pues las inspiraciones y los modos de ver el mundo están a la disposición de más individuos diferentes. Por ello, todo lo dicho es matizable, y en ningún momento se busca decir nada definitivo sobre ninguna cultura, simplemente destacar aquellos detalles que se dan con más frecuencia en la distopía

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

de cada pueblo. No obstante, creo que es un trabajo enriquecedor, pues ha sido gracias a este análisis que hemos podido conocer más acerca de las visiones apocalípticas vigentes en cada lugar.

No obstante, considero que nos dice más de un pueblo sus mitos que su historia, pues, aunque la historia pueda cumplir a la perfección el papel de transmitir los hechos de manera más “objetiva”, es a través de las leyendas que se plasma lo verdaderamente importante a la hora de conocer a los existentes de ese pueblo. A fin de cuentas, la distopía no deja de ser un mito y, como tal, posee una voz poderosa que nos transmite parte de cómo es realmente la gente del lugar donde surge. Los fenómenos sociales, la actitud ante el mundo, o incluso, la diversidad de una zona, dotan de riqueza el discurso narrativo del tipo que sea, pero al aplicarse al distópico se nos revela lo oculto, los miedos y las manías, los abusos y las sensaciones, el dolor y el placer prohibido, pues bajo la máscara que nos regala la ficción — sobre todo la distópica—, se esconde algo culposo y aterrador, se deja al desnudo parte de la verdadera idiosincrasia de un territorio.

### **6. Individuo distópico, fenomenología del ser inmerso en un sistema**

En este punto, me gustaría realizar un ejercicio filosófico y fenomenológico más que una investigación erudita *per se*. Para ello, tras hacer uso de la epojé y desprenderme de todo lo que *traigo puesto* conmigo, adoptaré la visión de un sujeto inmerso en un sistema distópico, mientras que reflexiono sobre las propias experiencias y vivencias de él. Intentaré, pues, mezclar los elementos presentes en ambos bloques culturales, y comparar tales vivencias fenomenológicas con aquellas que se dan en nuestra cotidianeidad y que aceptamos sin ningún problema como válidas.

Del primer presupuesto del que vamos a partir en este ejercicio es del siguiente: no existe un individuo distópico, al menos más allá que de forma conceptual. Obviamente esta afirmación ha de ser desarrollada. Pues si entendemos, como dijimos más atrás, que una distopía es “la ambientación del relato de un mañana sustancialmente peor que el vivido en un presente” (Jiménez González, 2022, p.12), y estamos de acuerdo en que el personaje de

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

una narrativa distópica está enmarcado en una temporalidad que le sirve de presente dentro de la obra, desde una perspectiva fenomenológica del personaje, él, al habitar en un presente, no puede estar dentro de una distopía, pues es algo que en su génesis implica estar situado en un futuro, que, además, debe ser peor que un presente que también ha de ser inexistente. Por ello, el individuo distópico no es un existente, es un punto de referencia que toma un sujeto externo a la sociedad en cuestión. Me explico: Winston Smith —por elegir a un personaje aleatorio de una distopía— de *1984* (Orwell, G. 1982) es para nosotros un individuo distópico. Sin embargo, ni para él, ni para el resto de los personajes de la obra podría ser considerado como tal. No obstante, en el improbable e hipotético caso de que dentro del mundo de *1984* existiese algún soporte que guardase en él una narrativa distópica que aún no hubiese sido destruida y nuestro personaje pudiese tener acceso a ella, al ver los personajes de la obra, se encontraría entonces ante un sujeto distópico. Del mismo modo, nosotros, por muy decadente que pudiese llegar a ser el mundo en el que habitamos, solo podríamos ser considerados como un sujeto distópico por un espectador ajeno, y nunca por nosotros mismos.

Por ello, habiéndonos liberado de todo lo sujeto a la concepción del individuo distópico, empezamos a comprender que el ser humano inserto en uno de estos esquemas sociales es alguien que vive en el mundo que le ha tocado vivir. En su libro *De mundo a physis. Indagaciones heideggerianas*, Moreno Márquez, C. (2006) habla del, acuñado por él mismo, principio de florecer suficiente, es decir, cómo una rosa surge sin más porque tenía que ser, no se preocupa de su belleza ni sobre su modo de darse al mundo, simplemente es. No importa nada más que su *florece* o *aparece* en el mundo. Y es que, dentro de este fenómeno, no hace falta buscar un porqué, pues simplemente se da como ha debido darse. En su aparecer, las circunstancias en las que lo haga dan igual, por ello, hasta cuando brota en lugares tan catastróficos como Auschwitz se da del mismo modo que en cualquier otro lugar (pp. 179-181).

Con esto, quiero dejar claro que el *sujeto distópico* no tiene que ser a priori muy diferente a nosotros, no debemos caer en el error de presuponer que su caída en la alienación de un sistema es debido a una menor capacidad, sino que, simplemente, tras el mismo aparecer que hemos podido tener usted o yo, sus circunstancias han ido afectando a todo lo

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

que ha ido aconteciendo tras su *floreecer*. Con esto, podemos afirmar que muy probablemente sea capaz de desarrollar las herramientas críticas suficientes como para poder tomar consciencia de lo negativo de su sociedad.

Bien, imaginemos entonces que, tras levantarnos una mañana cualquiera, volvemos a hacerlo en una sociedad extremadamente controladora y exigente, pero que, debido a que estamos acostumbrados a vivir insertos en ese marco, no somos conscientes de ello. Nadie se extraña por normas como el toque de queda, un código de vestimenta obligatoria o, incluso, que se prohíba o se limite la libertad de pensamiento. Nosotros, si no hubiésemos realizado el ejercicio de epojé, condicionados por nuestros saberes previos, nos indignaríamos e iríamos como Zaratustra a la plaza del pueblo a intentar pregonar y movilizar a las masas, pero sería, lógicamente, inútil, pues para el resto seríamos unos locos.

Hemos de asumir la realidad, pues lo más probable es que si cualquiera de nosotros estuviésemos involucrados en una circunstancia calificable de distópica, es más probable que permaneciésemos en la masa a que nos rebelásemos contra ese estado de cosas, pues, ¿acaso no nos es más cómodo mantenernos alejados de causas que consideramos justas que implicarnos en ella? Como *individuos distópicos*, al exponernos ante otra “meta distopía”, lo más probable es que pensásemos que en esa situación seríamos conscientes de lo que ocurre y lucharíamos por salir, cuando lo cierto es que probablemente la mayoría eligiésemos la pastilla azul.

### **7. Normalización de elementos distópicos en nuestras sociedades: ¿Nos acercamos a la utopía o a la distopía?**

El desarrollo de la tecnología y su uso habitual en nuestras sociedades ha ido poco a poco acercando a nuestra vida cotidiana una serie de elementos que guardan una inquietante correlación con lo visto y narrado en los relatos distópicos. Algunos de ellos no tienen por qué ser peligrosos en sí, pues la herramienta no suele ser lo problemático, sino el poder y la intención con que se la empuña. En este apartado, a modo de propuesta, se intentarán destacar

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

y analizar aquellas cosas que, presentes en nuestra sociedad, nos pueden acercar a lo visto en esta clase de narraciones.

La globalización ha tenido su impacto positivo y negativo en nuestras sociedades: por un lado, ha aportado variedad y diversidad cultural a los pueblos, mientras que, por otro, ha hecho que algunas culturas pierdan parte de su identidad por el camino. No me considero capaz de aventurarme a lanzar un juicio de valor con respecto a las consecuencias de tal masivo fenómeno, ya que, además, tampoco tengo formada una opinión sólida como tal. No obstante, hay una cosa que me preocupa, y va enlazada con el lenguaje. Gracias a nuestra facultad comunicativa, dos individuos pueden mantener una conversación entre ellos. Comprendo que, debido a la asequibilidad del inglés para su aprendizaje, sea el idioma que se utiliza de manera estándar para el intercambio de información entre dos sujetos de diferentes culturas idiomáticas. No obstante, el uso de inglés ha ido más allá, y poco a poco se ha ido convirtiendo en el centro sobre el que orbitan el resto de los lenguajes del mundo. Esto facilita la comunicación, sirve de puente entre culturas, pero tiene también su lado oscuro.

No critico el uso de anglicismos cuando se utilizan para nombrar conceptos inexistentes hasta el momento, tampoco para aquellas cosas que, aunque existentes, no habían sido nombradas todavía en la lengua receptora. Pues todo enriquecimiento de una lengua es algo *de facto* positivo. Al incluir nuevas formas del lenguaje, poco a poco, se acaban construyendo nuevas realidades, pues ya Orwell en *1984* (Orwell, 1982) sostiene esta tesis. El problema radica en el caso de que progresivamente se sustituye el idioma propio —o se eliminan de éste palabras— por uno más limitado o incompleto. Una sociedad a la que le faltan palabras como *libertad*, *igualdad* o *diversidad*, entre muchas otras, tendrá más obstáculos a la hora de manejar esas estructuras mentales en sus planteamientos. De este modo, presenta este autor el *neolenguaje* o la *neolengua*, idioma minuciosamente diseñado por parte de Ingsoc —partido gobernante en la ficción—, para eliminar del lenguaje todos aquellos términos que puedan hacer mella en el sistema social del Estado Totalitario Intercontinental de Oceanía. Es un sistema idiomático que coarta la libertad creativa de sus hablantes. No estoy diciendo que el inglés, como lengua global, cumpla el mismo papel que la *neolengua*, pero sí empiezo observar que cada vez más en nuestra juventud se empieza a



## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

utilizar una serie de términos ingleses para sustituir a los que tenemos en nuestra lengua. Pero, si significan exactamente lo mismo ¿qué problema habría en una sustitución? La cosa es que el significado no será el mismo, pues las condiciones en las que se ha desarrollado un idioma encierran una carga mucho mayor de la que parece, cultural, vivencial, etc. Decía el profesor César Moreno Márquez en sus clases de Metafísica que si se traducía al inglés la primera página de *Platero y yo* (Jiménez, J. R.), indudablemente, se perderá gran parte del significado. Sin embargo, esto no es lo único relacionado con el lenguaje y la globalización que me retrotrae el concepto de *neolenguaje*, pues ya hemos llegado al punto de censurar socialmente palabras. El uso de redes sociales como Twitter han llevado el debate público a todo el mundo —o al menos eso parece—, lo cual ha provocado un cierto revisionismo con respecto a algunos términos utilizados hasta el momento. Es cierto que las palabras que hasta el momento han sido censuradas, lo han sido debido al tono sumamente ofensivo, racista, homofóbico o, simplemente dañino, que podían albergar en su significado, así como en algunos casos su gran recorrido histórico; por ello, he de decir que estoy de acuerdo en que caigan en desuso, hasta el punto en el que dejen de utilizarse totalmente. Sin embargo, lo que si me alarma es que nos acabemos acostumbrando a la censura de palabras, pues no es lo mismo que desaparezca un término por la falta de uso, a forzar su eliminación y hacer como que nunca ha existido.

Resultar comprensible para todos y, por tanto, más popular. Popular es lo concreto, cuanto más tangible sea un discurso, cuanto menos dirigido al intelecto, tanto más popular será. Y cruza la frontera hacia la demagogia o la seducción de un pueblo cuando pasa de no suponer una carga para el intelecto a excluirlo y a narcotizarlo de manera deliberada (Klemperer, 2018, pp. 81-82)

La globalización y las redes sociales han alimentado el fenómeno de la extrema polarización de las masas, pues con solo asomarnos a Twitter con el objetivo de desconectar de nuestros problemas, no tardaremos más de cinco minutos en encontrar un sanguinario debate —limitado a un número bajo de caracteres y, normalmente, intelectualmente pobre— entre dos bandos perfectamente bien diferenciados, donde no dejan cabida para opiniones intermedias entre ambas, encontrando en los problemas ajenos y vacíos algo similar a lo que era el *soma* en *Un mundo feliz* (Huxley, 2018). Esta necesidad de discutir contra un enemigo

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

radicalmente opuesto es utilizada en *1984* (Orwell, 1982) a través de los dos minutos de odio, en los que ante los ciudadanos se les presentaba la figura del enemigo número uno del Estado a diario. El objetivo era que durante ese lapso lo insultasen y saciasen esa necesidad de discusión, para que no se rebelasen contra el estado gobernante. Este fenómeno está muy relacionado con las *funaciones* o *cancelaciones* públicas, pues una o dos veces por semana algún personaje público —sea merecido o no— es anulado a través de insultos y discusiones por las redes sociales, actividad que es perturbadoramente similar a lo que vemos en la novela. Del mismo modo, la discusión vacía con limitación de caracteres que nos ofrecen las redes sirve como analgésico hacia nuestras ganas de luchar de verdad. Fernando Broncano (2019), habla de estos métodos de manipulación que parten de las disonancias cognitivas, a estas las llama como *cámaras de eco* y *burbujas epistémicas*. Cuando se presenta un estado de conocimiento incuestionable se lo denomina *burbuja epistémica*, y quien esté inserto en una de ellas no se planteará ni siquiera la posibilidad de dudar acerca de que sus contenidos epistémicos puedan ser falsos. Por otro lado, encontramos la *cámara de eco*, que se estructura en esos lugares en los que la información que recibimos es exclusivamente aquella que refuerce las creencias ya preconcebidas, es decir que suponen un afianzamiento de lo sabido (pp. 190-191). Todo esto juega un papel fundamental en la polarización y en la manipulación de las masas, así como en los radicalismos del tipo que sean. Como vemos, estos dos conceptos juegan un papel fundamental en el desarrollo de las distopías, pues prácticamente todos los personajes se ven involucrados como víctimas de estas estructuras.

No obstante, el hecho de que solo exista una única verdad incuestionable acaba arrebatando su validez a las otras verdades. La evolución que ha tenido este tipo de planteamientos en nuestra historia ha sido la culminación en los grandes totalitarismos del siglo pasado. Estos totalitarismos, como hemos ido viendo, han sido, sin duda alguna, gran fuente de inspiración en este tipo de relatos. Sin embargo, podemos pecar de pensar que actualmente es un problema que ya ha pasado y que, por ello, aunque sigan apareciendo con cierta asiduidad en las producciones distópicas actuales, ya no representan un problema real, como los terremotos en un Japón ya preparado para prevenirlos. Esto es completamente falso, pues siguen existiendo totalitarismos en nuestro globo, y el auge de partidos políticos con estas características a nivel mundial está a la orden del día. La falsa sensación de libertad de pensamiento que nos otorga el poseer todo el conocimiento del mundo en el bolsillo nos hace

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

confiarnos y creernos más inteligentes que aquellos que nos precedieron. Esta soberbia nos hace ser débiles ante la manipulación mientras que poco a poco surgen los discursos populistas y nadie hace nada, como si no hubiésemos aprendido nada de las sombras que nos asolaron hasta hace menos de cien años.

La aparición de máquinas que cada vez se van haciendo cargo de actividades más humanas es también una realidad creciente en nuestro contexto, pues las inteligencias artificiales comienzan a asumir profesiones como la pintura o la escritura. Esto ha reabierto el debate de si en algún momento tendrán la capacidad de generar una autoconciencia y las consecuencias que de ello se desprenderán. Este es uno de los temas más recurrentes en estos relatos, y que está más presente que nunca. Las cámaras, como anteriormente vimos, situadas en cada esquina, era algo que causaba pánico en Occidente, y en nuestro presente sigue sin hacernos gracia que graben cada momento de nuestra intimidad, cuando lo cierto es que cada vez hay más cámaras en todos lados, y que hemos aceptado de manera voluntaria llevar en nuestros bolsillos un dispositivo que, no solo tiene la posibilidad de captar la imagen, sino también el audio.

En definitiva, la retroalimentación entre la narrativa distópica y nuestra realidad es algo que está en continuo vaivén, es lógico que, por ello, encontremos elementos compartidos en ambas dimensiones. Esto no es malo *per se*, pero debemos mantener el ojo avizor, pues que una sociedad empiece a mostrar rasgos presentes en su visión distópica puede ser una señal de que las cosas han dejado de ir bien, aunque no tenga que ser así necesariamente.

Para terminar quiero añadir que, aunque en nuestra sociedad pueda haber presentes tantos elementos propios de la distopía como de la utopía, lo cierto es que no llegaremos a ser nunca ninguna de las dos cosas, como ya hemos dicho durante el desarrollo del texto. El acercamiento es asintótico, y, por ende, nunca lo alcanzaremos. Por esto mismo, creo que es necesario vigilar la aparición de elementos distópicos en nuestras sociedades, pues a través de ellos, se puede ver el progreso de una sociedad hacia la distopía, pues si la distopía de dentro de unos años es todavía más dura, puede ser una señal de que las cosas van mal, y más si al revisar las narraciones anteriores nos percatamos de que en la actualidad compartimos más rasgos distópicos que en momentos anteriores.

## 8. Conclusiones

Hemos ido realizando una breve recopilación de conclusiones en los diferentes epígrafes del texto, pero intentaremos condensar lo más importante o relevante en esta sección final. La comparativa entre los diferentes modelos distópicos es un tema sumamente revelador y mucho más extenso de lo que he podido abarcar en este humilde trabajo de fin de carrera. Considero que es un tema inacabable, pues no veo el momento del cese de la producción de este tipo de relatos, por lo que se seguirá creando contenido nuevo sobre el que reflexionar. El impacto que tienen en nuestra sociedad este tipo de narraciones, al igual que todo aquello que dicen de las mismas, es algo que parece que ignoramos y que no se suele tener en cuenta, pero que, a partir de su análisis, pueden proporcionarnos muchas respuestas a diversos e inquietantes fenómenos actuales.

Tras terminar este TFG, tengo sentimientos encontrados, pues aunque es cierto que no se ha contradicho mi intuición previa de que las distopías de cada bloque son muy diferentes, es cierto que he encontrado más similitudes de las que esperaba nada más me dispuse a ahondar en el tema. Reflexionar y llegar a la conclusión de que la semilla de la narración distópica es el miedo me ha hecho entender que, aunque sean determinantes las condiciones socioculturales, los miedos más primarios están presentes con mucha fuerza en todos los individuos, lo cual acaba desembocando en el reconocimiento de un cierto rasgo de universalidad en estas proyecciones indeseables.

Que la distopía y la utopía no se encuentren tan alejadas la una de la otra es otro de los descubrimientos que más me han sorprendido de esta investigación, pues ya hemos visto cómo no se limita una a la negación de la otra. Ambas son dos caras de una misma moneda, pues el deseo y el miedo están más estrechamente relacionados de lo que parecen. Tomarnos en serio este tipo de ficciones puede ser crucial en nuestro desarrollo, pues a través de un análisis intensivo de las distopías podríamos acceder a una genealogía de los miedos desde el siglo XX. Y es por ello por lo que son tan atractivos, pues en ellas observamos un reflejo de una parte de nuestra identidad.

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

En definitiva, considero que esta es una rama de estudio muy minoritaria, pero que puede arrojar luz sobre muchas disciplinas humanas como la antropología, la sociología o la filosofía entre otras. El mundo de las distopías se nos abre como fascinante y aterrador, cada una nos transporta a un escenario único, pero que comparten parte de su esencia. En ellos se muestra la intersubjetividad del miedo, de lo perturbador, y en esencia, de lo humano.

Por ello, invito a sumergirse a cualquier interesado en el intrépido y desolador mundo de las distopías. Le aseguro que se enriquecerá a nivel filosófico y aprenderá acerca de las conexiones y los sentimientos entre existentes. Normalmente olvidamos que la filosofía se manifiesta a través de muchas formas diferentes, en parte esto es culpa de la burocratización, lo cual nos limita a la hora de obtener conocimiento sustancialmente valioso para nuestra disciplina. No hay que olvidar que la reflexión y el pensamiento no siempre están encerrados en artículos eruditos y sesudos compendios.

**9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**

- Aguado-Peláez, D. y Martínez-García, P. (2022). Terrorismo. Dólares. Nostalgia y virus. Un recorrido por las pesadillas seriales estadounidense del siglo XXI. En Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 59-76). Catarata.
- Bacon, F. (2006). *La Nueva Atlántida*. Editorial del Cardo.
- Barrera Méndez, J. A. (2010). El miedo colectivo: el paso de la experiencia individual a la experiencia colectiva. *El Cotidiano*, 159, pp. 5-10.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32512747002>
- Bradbury, R. (2005). *Fahrenheit 451*. Editorial Planeta, S.A.
- Broncano, F. (2019). Después de los hechos el mundo de la posverdad. En *Puntos ciegos: ignorancia pública y conocimiento privado* (pp. 145-196). Lengua de Trapo.
- Burgos-Mascarell, A. (2022). Hogar y seguridad en los Juegos del hambre y divergente. Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 139-152). Catarata
- Cambridge. (s.f.). Dystopia. En *Dictionary.Cambridge.org*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/dystopia>
- Cartwright, M. (2019, julio). Shogun [Shogun]. (A. Elduque, Traductor). World History Encyclopedia. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-16129/shogun/>
- Castillo Patton, A. E. (2022). El universo transmediático de Metro 2033: una problematización de lo político (y lo real) desde lo distópico. En Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 77-89). Catarata.

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

De la Calle, M. y Muñoz, M. (2018). Hikikomori: el síndrome de aislamiento social juvenil. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 38 (133), pp. 115-129. <https://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v38n133/0211-5735-raen-38-133-0115.pdf>

Diccionario Etimológico de Chile. (s.f). Distopía. En *Etimologias.dechile.net*. Recuperado el 11 de mayo de 2023, de <https://etimologias.dechile.net/?distopi.a>

Freud, S. (2018). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Demófilo.

Huxley, A. (2018). *Un mundo feliz*. Demófilo.

Jiménez González, M. (2022). Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa. En Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 11-25). Catarata.

K. Dick, P. (2017). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. Editorial Planeta, S. A.

Klemperer, V. (2018). *LTI, La lengua del Tercer Reich*. Editorial Minúscula.

Kiczkowski, A. (2022). La robótica asistencial. Una distopía muy cercana. Klara and the Sun, de Kazuo Ishiguro. Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 123-138). Catarata

Kotobank. (s.f). デイストピア. En *Kotobank.jp*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://kotobank.jp/word/%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%B9%E3%83%88%E3%83%94%E3%82%A2—574417>

Kotobank. (s.f). 理想郷, En *Kotobank.jp*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://kotobank.jp/word/%E7%90%86%E6%83%B3%E9%83%B7—657789>

Llorente, D. (2016). *Madrid: Frontera*. Alrevés.

- Lorenzo Otero, J. L. (2018). El manga de ciencia ficción: la distopía como reflejo de las inquietudes de la sociedad japonesa. *CuCo, Cuadernos de comic*, núm. 10, pp. 65-82. <https://doi.org/10.37536/cuco.2018.10.1186>
- Manrique, J. (1989). *Coplas a la muerte de su padre*. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico.
- Martínez Mesa, F. J. (2022). Years and years: la vertiente gratificadora de la distopía. Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 91-106). Catarata.
- Meléndez Galán, E. (2022). Una iconografía de ida y vuelta: cultura visual e interacciones entre realidad. Ficción especulativa y apocalipsis en tiempos de pandemia. En Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 27-43). Catarata.
- Moore, A. (2005). *V de Vendetta*. Planeta de Agostini.
- Moro, T. (1971). *Utopía. Zero*.
- Moreno Barrenche, S. (2023). La construcción de futuros plausibles en la literatura distópica: una aproximación teórica desde la semiótica social y de la cultura. *Anclajes*, 27 (1), pp. 59-77. <https://doi.org/10.19137/anclajes—2023—2714>
- Moreno Márquez, C. (2006). *De mundo a physis. Indagaciones heideggerianas*. Fénix Editora.
- Orwell, G. (1945). *Rebelión en la granja*. Booket.
- Orwell, G. (1982). *1984* (1a. ed.). Salvat.
- Real Academia Española. (s.f.). Distopía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 29 de abril de 2023, de <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa>
- Rey Segovia, A. (2022). Retrotopías antiutópicas en el audiovisual *mainstream*: el “realismo capitalista” en la distopía contemporánea. En Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M.



## DISTOPIAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 45-58). Catarata.

Romero Leo, J. (2022). Definición. Origen y consolidación del género distópico sekai-kei en el Japón contemporáneo. Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.), *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* (pp. 107-122). Catarata.

Schopenhauer, A. (2013). *Parerga y Paralipoména II*. Editorial Trotta.

Takami, K. (1999). *Battle Royale*. Ohta Publishing.

Urraco-Solanilla, M., Mesa-Villar, J. M. y Filhol, B. (Eds.). (2022). *Imágenes distópicas. Representaciones culturales*. Catarata

## 10. REFERENCIAS TRANSMEDIÁTICAS (películas, series y videojuegos)

Anno, H. (Director), Kobayashi, N & Sugiyama, Y. (Productores ejecutivos). (1995-1996). *新世紀エヴァンゲリオン [Neon Genesis Evangelion]* [Serie de Televisión]. Gainax; Tatsunoko Production.

Ball, W. (Director). (2014). *El corredor del laberinto* [Película]. Gotham Group; Temple Hill Entertainment; TSG Entertainment.

Burger, N. (Director). (2014). *Divergente* [Película]. Summit Entertainment; Red Wagon Productions.

Cameron, J. (Director). (1984). *The Terminator* [Película]. Orion Pictures; Hemdale Film Corporation; Pacific: Western Productions; Cinema 84; Euro Film Founding.

Cyberpunk 2077 (Versión para computadoras) [Videojuego]. CD Projekt RED.

Detroid: Become Human (Versión para PlayStation 4) [Videojuego]. Quantic Dream.

Dong-hyuk, H. (Director). (2021-presente). 오징어 게임 [*El juego del calamar*] [Serie de Televisión]. Siren Pictures Inc.

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Final Fantasy VII (Versión para PlayStation) [Videojuego]. Square.

Fukasaku, K. (Director). (2000). *Battle Royale* [Película]. Battle Royale Production Committee.

Honda, I. (Director). (1954). *ゴジラ [Godzilla]* [Película]. Tōhō.

Jonce, S. (Director). (2013). *Her* [Película]. Annapurna Pictures.

Jones, A. y Brooker, C. (Productores ejecutivos). (2011-presente). *Black Mirror* [Serie de Televisión]. Zeppotron; House of Tomorrow.

Kanda, T. (Director) (1987-1988). *機甲戦記ドラグナー [Metal Armor Dragonar]* [Serie de Televisión]. Sunrise.

Kase, M. (Director). (2002). *最終兵器彼女 [Mi novia, el arma definitiva]* [Serie de Televisión]. Estudio Gonzo.

Kripke, E., Rogen, S., Goldberg, E., Weaver, J., Moritz, N. H., Shetty, P., Marmur, O., Trachtenberg, D., Levin, K. F., Netter, J., Rosenberg, C., Sgriccia, P. y Sonnenshine, R. (Productores ejecutivos). (2019-presente). *The Boys* [Serie de Televisión]. Goldberg, E.; Rogen, S.

Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: Una odisea en el espacio* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Kubrick, S. (Director). (1971). *La naranja mecánica* [Película]. Polaris Productions; Hawk Films.

Makoto, S. (Director). (2002). *ほしのこえ [Voces de una estrella]* [Película]. CoMix Wave Inc.

Miyazaki, H. (Director). (1984). *風の谷のナウシカ [Nausicaä del Valle del Viento]* [Película]. Topcraft.

Nishimura, S. (Director) (1998-1998). *トライガン [Trigun]* [Serie de Televisión]. Madhouse.

Ōtomo, K. (Director). (1988). *アキラ [Akira]* [Película]. Akira Committee.

Ross, G. (Director). (2012). *Los juegos del hambre* [Película]. Lionsgate; Color Force.

## DISTOPÍAS: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Scott, R. (Director). (1982), *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company; Shaw Brothers; Blade Runner Partnership

Serikawa, Y., Katsuda, T. y Katsumata, T. (Directores). (1972-1974). *マジンガーZ* [*Mazinger Z*] [Serie de Televisión]. Toei Animation.

The Last of Us (Versión para PlayStation 3) [Videojuego]. Naughty Dog.

Tomino, Y. (Director). (1979-1980). *機動戦士ガンダム* [*Mobile Suit Gundam*] [Serie de Televisión]. Nippon Sunrise.

Tsurumaki, K. y Anno, H. (Directores). (1997). *新世紀エヴァンゲリオン劇場版：エア/まごころを、君に* [*The End of Evangelion*] [Película]. Production I.G; Gainax.

Wachowski, L. y Wachowski, L. (Directoras). (1999), *The Matrix* [Película]. Village Roadshow Pictures; Silver Pictures.

Whedon, J. (Director). (2015). *Avengers: Age of Ultron* [Película]. Marvel Studios.

Wolpaw, E., Morasky, M. y Swift, K. (2007). *Portal* (Versión para computadoras) [Videojuego]. Valve Corporation.

Yuyama, K. (Director). (1998), *劇場版ポケットモンスター ミュウツーの逆襲* [*Pokémon The First Movie: Mewtwo Strikes Back*] [Película]. Oriental Light and Magic; Nintendo; 4Kids Entertainment.