

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos  
María Crego Gómez  
José María Fernández Vázquez (eds.)

Los dominios del espíritu  
en las literaturas española  
e hispanoamericana  
(siglos XX-XXI)



**PETER LANG**

**Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek**  
La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.de>.

**Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso**  
Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

ISBN 978-3-631-87556-8 (Print)  
E-ISBN 978-3-631-87567-4 (E-PDF)  
E-ISBN 978-3-631-87568-1 (EPUB)  
DOI 10.3726/b19593

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Berlin 2022

Todos los derechos reservados.

Peter Lang – Berlin · Bruxelles · Lausanne · New York · Oxford

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

This publication has been peer reviewed.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# ÍNDICE

<b>PALABRAS PREVIAS</b> .....	9
-------------------------------	---

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	11
---------------------------	----

## 1. CONFLICTOS Y CATARSIS DEL PERSONAJE NOVELESCO

*Ascensión Rivas Hernández*

Literatura y relaciones familiares. Aportaciones al estudio de la novelística biográfica actual .....	19
---	----

*Daniel García Donoso*

Conversión religiosa y novela contemporánea: vida y escritura, ética y retórica en <i>La mujer nueva</i> de Carmen Laforet .....	37
--	----

*Bruno Andrés Longoni*

De tergiversaciones y remordimientos: Fernando González en <i>Reptil en el tiempo</i> de Uribe de Estrada .....	55
---	----

## 2. IMAGINARIOS DISTÓPICOS Y LUMINOSOS

*Teresa Gómez Trueba*

Ciudad vs desierto: espejismos fractales en los imaginarios apocalípticos de nuestra última novela .....	67
--	----

*Alonso Varo Varo*

De vagabundos y peregrinos: viaje y fundamento en la literatura española contemporánea .....	85
--	----

*Erwin Snauwaert*

Fútbol, inquietud y distopía en <i>Todo está perdonado</i> de Rafael Reig .....	101
---	-----

*David García Ponce*

En un futuro no muy lejano: la ficción distópica en <i>Noticias del antropoceno</i> de José M. <sup>a</sup> Merino .....	111
--	-----

*Ana Huber*

- La desintegración de la familia en el mundo distópico de la novela  
*Rendición* de Ray Loriga ..... 121

*Daniel Nisa Cáceres*

- Identidades liminales: Dickens, Baroja y la metamórfica ciudad animada ... 129

### 3. VOCES NARRATIVAS EN TORNO A LA REALIDAD FACTUAL Y FICTICIA

*Pablo Sánchez*

- Retos de la imaginación novelística hoy: ficción fuerte y ficción débil ..... 141

*Isabel Giménez Caro*

- La transmigración de los cuerpos*: el México alucinado de Yuri Herrera ..... 155

*Ana María Casas-Oloz*

- Soldados de Salamina* (2001) y la esencia inefable de la guerra civil: una aproximación cognitiva ..... 165

*Cristina Jiménez Gómez*

- Entre lo real y lo imaginario: el sujeto fractal en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité ..... 175

*Carmen Márquez Martín*

- El poder de la imaginación y el código de la melancolía: representación de la existencia en *El palacio del sol* de R. Darío ..... 185

# Ciudad vs desierto: espejismos fractales en los imaginarios apocalípticos de nuestra última novela<sup>1</sup>

Teresa Gómez Trueba

Universidad de Valladolid

*“Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone”*

*(Italo Calvino, Las ciudades invisibles)*

## Introducción

En la “Nota preliminar” que Italo Calvino escribió para *Las ciudades invisibles* (1972), advierte que se proponía en este extraño libro evocar, no solo una idea atemporal del propio concepto de la ciudad, sino también desarrollar una discusión sobre la ciudad moderna. Es más, creo que de lo que se trataba realmente era de indagar acerca de las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades y no a la intemperie, en espacios abiertos y desprotegidos. A lo largo de su libro se suceden varias series temáticas sobre el concepto de la ciudad (“Las ciudades y la memoria”, “Las ciudades y el deseo”, “Las ciudades y los signos”...) Pero hay una que nos interesa de forma muy especial en relación con el tema de nuestro trabajo, la que titula “Las ciudades continuas”, formada por 5 textos que se van intercalando entre el resto de las series temáticas que lo conforman. En ellos reflexiona acerca de la imagen de la “megalópolis”, la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo la totalidad del mundo (Calvino 2004, 15). En “Las ciudades continuas, 2”, el viajero que toma la palabra en todos los microrrelatos del libro<sup>2</sup> nos cuenta que, al llegar al aeropuerto de la ciudad de Trude (imaginaria, como el resto de ciudades visitadas a lo largo de toda la obra), tuvo la extraña sensación de haber aterrizado en el mismo aeropuerto del que partía. Una vez dentro de la ciudad, atraviesa suburbios exactamente iguales a

---

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (Ref. PID2019-104215GB-I00).

2 Se trata de Marco Polo, pues el libro se presenta como una serie de relatos de viaje que este cuenta a Kublai Kan, emperador de los tártaros.

los que dejó en la otra ciudad. Tampoco las calles del centro, con sus comercios y letreros, se diferenciaban en nada. El hotel en el que se hospedó era también el mismo en el que se había alojado en otras tantas ciudades. La reflexión de Calvino, escrita hace casi cincuenta años, no podría resultarnos más acorde con lo que sentimos al viajar los habitantes del siglo XXI en pleno mundo globalizado. Vamos de una ciudad a otra, de aeropuerto en aeropuerto, y todo aquel vacío que suponemos las separa y las distingue parece habernos sido sustraído. Así, ante la insatisfacción que produce al viajero encontrar en cada ciudad una réplica exactamente igual al resto de ciudades conocidas, el narrador se lamenta:

¿Por qué venir a Trude?, me preguntaba. Y ya quería irme.

—Puedes remontar el vuelo cuando quieras —me dijeron—, pero llegarás a otra Trude, igual punto por punto, el mundo está cubierto por una única Trude que no empieza ni termina, sólo cambia el nombre del aeropuerto (Calvino 2004, 137).

Como ya he señalado, todo el libro está conformado por una sucesión de microtextos (55 en total), dedicados cada uno de ellos a una reflexión sobre un prototipo de ciudad. En un momento dado el narrador advierte de su propia incapacidad para hablar justamente del espacio que se extiende entre una ciudad y otra. Nada puede decirnos de ese espacio, quizás cubierto de mares, de campos, de bosques, de desierto... El que siempre vive en la ciudad acaba estando incapacitado para distinguir lo que está fuera: “En los lugares deshabitados, cada piedra y cada hierba se confunde a mis ojos [confiesa el viajero] con todas las piedras y las hierbas” (Calvino 2004, 160–161). Al igual que la ciudad de Trude, la ciudad de Cecilia, sobre la que trata otro de los textos, se ha extendido hasta abarcarlo absolutamente todo: Cecilia ya está en todas partes, los lugares se han mezclado los unos con los otros y ya nadie es capaz de salir de la propia ciudad, de escapar del laberinto de sus calles, con sus ángulos de casas todos iguales los unos a los otros.

En la nota preliminar al libro arriba mencionada, que procede de una conferencia pronunciada por el autor en 1983, Calvino se hace eco de la gran preocupación que asolaba al planeta, ya por entonces, por la destrucción del entorno natural, como consecuencia de la fragilidad de los complejos sistemas tecnológicos que subyacen en el funcionamiento de las grandes metrópolis, capaces de producir, al mínimo fallo de su sofisticado sistema de funcionamiento, grandes perjuicios en cadena: “La crisis de la ciudad demasiado grande — profetizaba Calvino casi dos décadas antes de que terminara el siglo XX— es la otra cara de la crisis de la naturaleza” (Calvino 2004, 15).

He querido comenzar recordando las magníficas fabulaciones de Calvino, antes de adentrarme en el análisis de los espacios de la ciudad y el desierto en la

narrativa del siglo XXI, porque en ellas creo reconocer ya la clave para entender la frecuente tensión dialéctica que encontraremos entre ambos territorios, en esa pulsión hacia lo apocalíptico tan frecuente en la ficción de nuestra época.

## Agorafobia a la intemperie

Como bien es sabido, uno de los *topoi* más recurrentes en la ficción apocalíptica actual es el de la ciudad derruida o semiderruida tras el desastre (sea este originado por cualquiera de las causas imaginables: un desastre nuclear, una explosión del sistema financiero, una catástrofe medioambiental, una devastadora pandemia...). En cuántas novelas, películas, series de televisión del siglo XXI, presenciemos la imagen de unos pocos supervivientes que deambulan por las calles de una gran metrópoli semidesierta, medio en ruinas, con sus edificios destrozados. Creo que a todos nos resulta ya muy familiar el *topos* de la ciudad desolada, por cuyas calles y casas va poco a poco abriéndose paso la maleza, las hojas secas o la arena del desierto cubriendo las carreteras por las que ya no circulan los vehículos, detenidos y abandonados tras la caída del mundo, los animales salvajes adentrándose impunes por las grandes avenidas de la vieja urbe... Lo cierto es que el eje vertebrador de no pocas ficciones contemporáneas gira en torno a esa dualidad, a partir de la cual ciudad y desierto se oponen como las dos caras de una moneda. La primera surgió para llenar el vacío que supone el segundo. De la primera huirán los supervivientes ante el inminente derrumbe de la megalópolis, buscando ese "cielo protector" que mitificara Paul Bowles en su aclamada novela. Pero, paradójicamente, en otras ocasiones, en viaje incansable hacia la ciudad o hacia lo que todavía quede de ella, intentarán buscar cobijo todos aquellos que quedaron a la intemperie.

En la novela publicada por el escritor argentino Pedro Mairal en el año 2005, *El año del desierto*, nos toparemos con una originalísima alegoría en torno a esa dualidad ciudad vs desierto. La protagonista, María Valdés Neylan, narra la historia vivida por ella misma cinco años atrás en la ciudad de Buenos Aires. En esta ficción apocalíptica, que bien podría ser también calificada como distopía, la narradora va relatando en primera persona, entre el asombro y la progresiva adaptación a los extraordinarios e increíbles hechos acaecidos, la literal disolución o desaparición de la ciudad de Buenos Aires. Al comienzo del relato, María encarna a un prototipo de chica urbana, descendiente de una familia de inmigrantes irlandeses, miembro de esa clase media argentina en declive a finales del siglo XX. La novela comienza *in media res*, pues mientras sigue disfrutando, sin mayores aspiraciones vitales, de una vida ciertamente alienada pero suficientemente aceptable, comienza a relatar el extraño fenómeno que desde hace algún

tiempo lleva irrumpiendo en la vida de todos los habitantes de Buenos Aires: no solo la progresiva desintegración de su *modus vivendi*, sino la de la propia ciudad, la de sus barrios, edificios y calles, que poco a poco irán desapareciendo, como si la propia tierra se los tragase. Aquello que avanza terminando con todo lo que encuentra a su paso es un extraño fenómeno que en la novela recibe el nombre de “la intemperie” y que, originado en la periferia de la ciudad, se dirige hacia el centro de la misma en un avance lento pero implacable.

Esa intemperie comienza afectando a las zonas exteriores, las orillas o barrios periféricos de la gran urbe y, antes de que se adentre también en el mismo centro de la capital, los habitantes de este se atrincherarán en sus casas, creando un complejo sistema de túneles y puentes entre los diferentes edificios, a través de los cuales irán construyendo un rudimentario sistema de comercio e intercambio que garantice su supervivencia durante el tiempo que sea posible. También procurarán, en vano, protegerse de los cada vez más violentos ataques de la enorme masa de población procedente de aquellos barrios en los que ya todo ha desaparecido y que irrumpen, cual invasores, en el centro de la Capital, en desesperada búsqueda de su propia salvación. María logra sobrevivir durante algún tiempo, refugiándose junto a su padre en una vieja casa sita en unos de esos barrios céntricos y de momento privilegiados, pero progresivamente las cosas se irán complicando y ella misma habrá de salir a la intemperie, comenzando un largo y tremendo periplo que la llevará a sufrir las más terribles y degradantes experiencias: se prostituye, comete un crimen, huye entonces de la ciudad y termina entrando en contacto y conviviendo con las viejas tribus precolombinas. Vivirá como cautiva entre los braucos, convivirá con los Ú, para regresar por fin de nuevo a la ciudad, en la que ya solo queda en pie el alto rascacielos acristalado en el que precisamente ella trabajaba como recepcionista antes de la llegada del apocalipsis. Allí será capturada de nuevo y obligada a abandonar el país en un viejo barco, clara reminiscencia de las embarcaciones de los antiguos conquistadores españoles que, en el siglo XVI, llegaron al Río de la Plata. Adquiere así María a lo largo de la novela dimensión de heroína trágica que, privada de un hogar al que enraizarse, está condenada a un vagar perpetuo.

La intemperie va progresivamente, no solo tragándose la ciudad, sino también llevando a la “civilización”, construida durante cuatro siglos, hacia un proceso involutivo y regresivo que termina en el mismo momento en el que comenzó. Esa intemperie es desde luego sinónimo del *desierto* aludido en el propio título de la novela. Y este nos remite claramente a uno de los paradigmas fundadores del imaginario cultural argentino, porque en este caso ese desierto es el de la pampa: “*locus* y sinécdoque de la barbarie americana, en su lucha multiseccular contra la ciudad, a su vez *locus* y sinécdoque de la “civilización” europeizante”

(Hallstead y Dabove 2012, XXV). Dicha acepción del término “desierto” se define aquí sobre todo en oposición a un tipo particular de población y de sistema económico, el de las ciudades y los modos de sociabilidad del sistema capitalista occidental. Es por ello por lo que *El año del desierto* tiene mucho de alegoría política y social, de signo nacional.

No obstante, la lectura que me interesa resaltar ahora de esta novela no es precisamente la de índole histórico y político, sino otra que a mi modo de ver la trasciende. El fenómeno de la intemperie, como sinónimo del fin de todo, me resulta ciertamente interesante, al poner de manifiesto “la irrealidad o la fragilidad del universo cultural en el que vivimos, de su imperceptible vecindad con la catástrofe” (Hallstead y Dabove 2012, XVIII). Frente a esa ininteligible complejidad rizomática de nuestro actual mundo globalizado, que conforman las redes, los medios y las tecnologías, la vieja dicotomía entre civilización y barbarie, entre ciudad y desierto, originada en el siglo XIX, adquiere una nueva y rentable productividad en la narrativa actual (Areco Morales 2016, 56), de la que esta novela da buena cuenta.

Como ya señalamos más arriba, en contra de lo que cabría esperar, María acepta con extraña “normalidad” todo aquello que está ocurriendo. No se alarma en exceso, no protesta demasiado, solo se limita a aceptar y buscar la forma de sobrevivir en tan insólitas circunstancias. Lo cierto es que la actitud de María en mucho recuerda a aquella pasiva resignación tan característica de los personajes kafkianos. Como el protagonista de *América*, aunque tampoco María es capaz de comprender el significado de lo que está ocurriendo, lo asume de la misma manera que todos nosotros asumimos sin resistencia el propio flujo de la realidad (por muy extraño que este sea en ocasiones): “María permanece en la superficie, perdida —para decirlo con Juan José Saer— en “la selva espesa de lo real”” (Hallstead y Dabove 2012, XX). Y ello es porque, como bien señalan Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove en su magnífica introducción a la novela: “Nuestra percepción cotidiana establece, y necesita establecer, una ilusión de estabilidad que es la que nos permite hacer el mundo, “nuestro” mundo [...] Esta estabilidad ficticia del mundo es lo que nos permite no “ver” realmente el mundo, sino asumirlo implícitamente [...]” (Hallstead y Dabove 2012, XX).

Pero ¿qué es la intemperie?, ¿cómo funciona en su proceso devastador y destructivo? Lo primero que llama la atención es que, a diferencia de tantas otras ficciones más o menos sensacionalistas, protagonizadas por catástrofes naturales, ni María, ni por supuesto nosotros, los lectores, presenciaremos nunca en el transcurso de la novela cómo funciona la intemperie en su labor aniquiladora de todo. Nunca estamos presentes en el momento en el que los edificios desaparecen, sino que nos topamos ya con el solar, el descampado, en el que un poco antes

se levantaba una construcción. Así, a medida que la ciudad va desapareciendo, el desierto que la circundaba va reconquistado todo aquello que previamente la ciudad le hurtó. La intemperie por sí misma no mata a nadie, exactamente tampoco destruye y, por tanto, no deja ruinas a su paso, solo borra “toda huella de la cultura que define a lo humano (objetos, medios de transportes, instituciones), y en particular, la obra máxima de lo humano, la más compleja y la que condensa a todas, la ciudad” (Hallstead y Dabove 2012, IX).

La intemperie entonces borra incluso las huellas de su propia aniquilación. Y, en este sentido, conviene recordar las palabras de Heidegger, quien comentando la conocida aseveración “El desierto crece” de Nietzsche, reflexionaba: “la desertización es más que la destrucción, es más terrible que ésta. La destrucción elimina solamente lo que ha crecido y lo construido hasta ahora; en cambio, la desertización impide el crecimiento futuro e imposibilita toda construcción” (Heidegger 2005, 28). En el contexto de la novela de Mairal, el desierto, la intemperie, produce miedo, pero no es exactamente pavor ante lo desconocido, sino más bien una suerte de *horror vacui* de dimensiones metafísicas:

Cuando [...] tomamos la curva que en esa parte hacía la avenida Córdoba, entendimos [...]. Ahí se acababa la ciudad. Ahí estaba el campo [...] A partir de esa zona, el camino era de tierra pisada y tenía parches de asfalto que sobresalían en desniveles que había que esquivar porque las ruedas de madera se podían partir. Ver el campo así de golpe y empezar a meterse daba miedo. Era como entrar en el mar, como alejarse de la costa sin salvavidas (Mairal 2012, 192).

Ese permanente errar de la protagonista a lo largo de la novela vendría a representar la fracasada búsqueda de un sentido por parte del hombre contemporáneo. No obstante, ese mismo vértigo existencial puede traducirse en liberación respecto de todo aquello que nos ata a nuestra construcción de realidad a la que nos referíamos más arriba. Así la misma María seguirá recordando:

A mí también me asustaba, pero a la vez me libraba de una especie de mandato que me había impuesto sin darme cuenta. El avance de la intemperie me había hecho sentir que toda la ciudad, a medida que se borraba de la realidad, debía quedar grabada en mi cabeza. Yo tenía la obligación (nadie me lo había pedido) de memorizar cada rincón, cada calle, cada fachada, y no dejar que los nuevos terrenos baldíos se superpusiesen sobre la nitidez de mi recuerdo y lo borrarán. Entrar en el campo me libraba de ese mandato, lo borraba todo de una vez, al menos, en mi cabeza (Mairal 2012, 192).

A lo largo de la novela vamos presenciando un proceso identitario involutivo en el interior de María, reflejo del que la misma intemperie está produciendo en la propia historia de Buenos Aires. María pasa de ser una pequeñoburguesa arraigada a una vida y un espacio geográfico preciso y confortable, a convertirse en un ser nómada que ha terminado por perder y casi por olvidar su propia

identidad y raíces: “Creo que, ese año, [...] me había alejado de mí hacia zonas desconocidas. Ahora, tierra adentro, estaba terminando de alejarme, de desahacerme. Sentía que me atravesaba el viento” (Mairal 2012, 254).

Y es en este punto en el que me gustaría establecer una relación entre la novela de Mairal y la exitosa novela del escritor español Jesús Carrasco, titulada precisamente *Intemperie* (2013). Al igual que en la obra del escritor argentino, en la novela de Carrasco la *intemperie*, el desierto, es el escenario que protagoniza y da también título a la novela. Pero en este caso, la *intemperie* no se adentra en la ciudad para aniquilarlo todo. Es el personaje protagonista, un niño asustado y desvalido, el que huye de su pueblo y de los inconfesables abusos en él sufridos, para, paradójicamente, buscar cobijo en la propia *intemperie*, en el infinito desierto que se extiende allá donde ya no alcanza la vista desde su aldea. En su incansable viaje hacia el norte a través de ese espacio inhóspito, la ausencia de agua, comida, las durísimas condiciones climatológicas y la permanente amenaza de sus perseguidores, convertirán en angustiosa su incansable lucha por la propia supervivencia. En su camino, se topará con un viejo y solitario pastor que, desde ese momento, le acompañará y protegerá en su huida.

La pampa argentina ha sido aquí reemplazada por otro desierto, un desierto que la crítica y los lectores han tendido a identificar (a pesar de la falta absoluta de referencias geográficas o toponímicas concretas en el texto) con la aridez y austeridad del paisaje de la España vacía. Si la pampa es un desierto de vieja tradición literaria, este otro “desierto” español no lo es menos. Sergio del Molino nos ha demostrado que esa “España vacía” no es más que un “mapa imaginario, un territorio literario, un estado [...] de la conciencia” (Molino 2016, 71). Si el paisaje es una invención, también lo es el de la España vacía: el viejo paisaje del horizonte plano de la meseta española es ante todo literatura. Y esa literatura ha impregnado nuestra educación sentimental, de tal modo, advierte con sorna Molino, que “No podemos evitar ponernos místicos ante la planicie española, acongojarnos aunque sea un instante desde la ventanilla del AVE” (Molino 2016, 189). Lo que explicaría, a mi modo de ver, que la mayor parte de la crítica tendiera a identificar inmediatamente el desierto de Jesús Carrasco con el nuestro, el de nuestra geografía y nuestra tradición literaria: “Es posible deducir que se trata de algún lugar al sur de la meseta, dada la presencia de olivares, chopos, y jaras en el paisaje” (Pérez Trujillo 2017, 246). Asimismo, no han faltado las voces que se apresuraron a relacionar la novela de Carrasco con una reminiscencia de la narrativa rural de Delibes.

No obstante, otros, a mi parecer más acertados, la compararon con la famosa novela de Cormac McCarthy *La carretera* (2006) (Navarro Martínez 2019), ubicándola así en la estela de la ficción contemporánea postapocalíptica (Mora

2013). La pareja protagonista, el niño y el hombre, completamente solos en un medio hostil, reforzarían esa reconocida influencia del escritor norteamericano sobre la novela de Carrasco. Pero al margen de esa coincidencia, al igual que la obra de McCarthy, creo que la *Intemperie* de Carrasco nos remite más bien a un neorruralismo post-civilizatorio o post-humano. Pues en ella (y esto es algo que la distancia consustancialmente de la narrativa rural de Delibes), no nos encontraremos con el consabido argumento del hombre arraigado a su tierra, que es cruelmente expulsado de la misma al ser esta absorbida por el crecimiento imparable de la gran ciudad (argumento este también, por cierto, de populares novelas de nuestro más reciente canon literario, como es *La lluvia amarilla* (1988) de Julio Llamazares). Al contrario, el pequeño niño que protagoniza *Intemperie* ha huido de su casa (aunque situada en una aldea, de la civilización, al fin y al cabo), para adentrarse por voluntad propia en un desierto abismal y hostil. Es un forzado retorno a lo primigenio lo que se narra, y no una rememoración nostálgica del mismo. Más aún, el desolador campo que los protagonistas de *Intemperie* atraviesan en su huida no siempre fue un desierto inhóspito: “Hubo un tiempo en que el llano era un mar de cereales. [...] Olas verdes y fragantes a la espera del sol de verano. El mismo que ahora hacía fermentar la arcilla y la rompía hasta convertirla en polvo” (Carrasco 2013, 74). Desperdigados encontrarán ruinas de viejas construcciones, pueblos abandonados, huesos de animales... Así, el narrador nos advierte en *Intemperie* que el campo contiene “Vestigios de que alguien estuvo allí antes que ellos intentando arrancarle al llano algo que seguía guardando con celo. El castillo derruido era testigo” (Carrasco 2013, 112). Se ha hablado incluso de una “ecología oscura” en relación con *Intemperie*, que ahonda en la negatividad del entorno, al contrastar con el espejismo de un paraíso perdido (Pérez Trujillo 2017, 251). Hablamos de un desierto nacido tras muchos años de sequía, abandono, ruina y desolación: un desierto postapocalíptico, por tanto, hostil y extraño para el hombre que ose atravesarlo.

Pero lo más interesante es que, al igual que en *El año del desierto*, la identidad de los personajes que protagonizan la novela queda diluida, desfigurada, al encontrarse a la intemperie. Sin nombre, sin arraigo, sin raíces: nada sabemos, ni siquiera el nombre, de ese niño y de ese viejo que deambulan solitarios por el desierto. Solo son el “Niño” y el “Viejo” y, sin lugar a dudas, a la falta identitaria de ambos sujetos contribuye la ausencia de coordenadas espaciotemporales en las que se ubica la historia narrada.

El niño huye atemorizado de un peligro para adentrarse en el desierto. Pero, el desierto, la intemperie, no cumplen aquí con ninguna función sanadora. Es temible, aterrador, una planicie eterna, que nunca termina y que nunca da un respiro: es caminar por un vacío sin barandilla a la que asirse, sin posibilidad de

cobijo o guarida. La “intemperie” de Carrasco es la más radical alegoría del más temible de los desiertos: “el desierto de lo real” (Žižek 2008). El título de la novela de Carrasco es profundamente representativo del mensaje que a mi parecer se pretende transmitir. De lo que se nos habla, al igual que en el libro de Mairal, es de esa amenaza que permanentemente se cierne sobre el hombre supuestamente civilizado: la posibilidad inminente de la catástrofe, del desmoronamiento de esa cúpula protectora que la ciudad y, por ende, la civilización, nos aísla de un exterior aterrador. Y no me refiero exactamente a la falta de un techo bajo el que cobijarse, si no de la forzada vuelta del individuo a su desnudez primigenia. De hecho, la dureza de las historias narradas en ambas novelas agrede nuestra sensibilidad al mostrarnos al hombre en estado de primitiva animalización.

En los dos casos, sorprende también la ausencia de datos explícitos respecto al motivo de la catástrofe o la necesaria huida. Y lo cierto es que es precisamente la falta de precisión explicativa, reemplazada por una acertada estética del silencio y la elipsis, respecto a las causas que han llevado al terrible estado en el que se encuentran esas víctimas, lo que dota a los dos libros comentados de una poderosa dimensión alegórica. La vieja dualidad civilización/barbarie, reflejo de esa otra dualidad ciudad/desierto, que subyacía en la novela de Mairal, vuelve a estar representada alegóricamente en la de Carrasco. Sin embargo, lejos de producirse una clara equiparación entre la civilización con la ciudad y la barbarie con el desierto o la intemperie, en ambos casos lo que encontramos es una problematización de lo que sería esa fácil correspondencia. Ya hemos dicho que la intemperie de Carrasco nada tiene de entorno armonioso y acogedor, siendo más bien una sutil metáfora del mayor de los desamparos imaginables. Sin embargo, aunque exhausto por la dureza del entorno, el niño (al igual que le ocurrió a la protagonista de *El año del desierto*) termina convirtiéndose en parte de la tierra misma, como si se integrara o incrustara, a fuerza de aguantar los golpes, en su dura superficie. Y como nos advierte Pérez Trujillo:

Lo irónico de toda la trama, de todo ese sufrimiento y escasez, de las crueles desventuras de los galgos y el niño por el llano es que, a pesar de todo, esa negatividad acaba por reforzar los vínculos entre los seres que habitan aquel lugar. [...] Tan estrecha se convierte la relación entre el niño, el cabrero y el perro, que el protagonista se abraza al cadáver del viejo pastor con el perro de su lado en las últimas escenas del relato. No hay separación alguna entre esos tres seres vivos, solamente una coexistencia en el llano (Pérez Trujillo 2017, 253).

Aunque por necesarios motivos de extensión, he preferido centrar este trabajo en el análisis más exhaustivo de estas dos excelentes novelas, muy distintas en su apariencia, pero unidas a través del inquietante motivo de la intemperie y la dualidad ciudad/desierto, quisiera dejar claro que la dialéctica entre ambos

espacios vertebrados por otras muchas ficciones de nuestro siglo. Me conformaré ahora con mencionar rápidamente algún que otro ejemplo. El mismo año que Mairal publicó *El año del desierto*, el escritor español Vicente Luis Mora ganaba el Premio Andalucía Joven con su libro de relatos *Subterráneos* (2005), un puñado de textos unidos a través del motivo temático del encierro y el confinamiento bajo tierra. Entre otros, encontramos allí el cuento titulado “Solteth”. En él se describe a una antigua civilización de seres casi divinos, que había alcanzado un estado de desarrollo no comparable a ninguno de los conocidos a través de la historia. Ante el peligro de ser descubiertos y amenazados por sus enemigos, los habitantes de Solteth tuvieron que construir sobre su majestuosa metrópolis, levantada en medio del desierto del Sahara, una inmensa cúpula que después cubrieron completamente de arena para ocultarse. La ciudad terminó por morir enterrada bajo esa cúpula protectora que se derrumbó: Solteth se cayó sobre sí misma, y la cubierta de madera, piedra y arena de que se había dotado para subsistir, acabó enterrándola. Por debajo nada. Y, por encima, un desierto nuevo, que comenzaba a extenderse de un modo desmesurado, centrífugamente (Mora 2007, 208). Creo que Solteth funciona en el relato como metáfora de la ciudad, de cualquier ciudad, en realidad, recinto, construcción artificial, simulacro de vida, en el que el hombre se refugia y protege ante el miedo a la inmensidad de las afueras, pero que, al mismo tiempo le encierra y le impide la salida y el contacto con lo real, pues termina por sepultarlo. Alegoría esta, sin duda, muy similar a las creadas por Calvino en *Las ciudades invisibles*.

Especialmente interesantes, en relación con el tema que nos ocupa, son también los relatos recogidos por el escritor Matías Candeira en su libro *Ya no estamos aquí* (2017). De nuevo un *leit motiv* recorre el conjunto de los textos: el espacio exterior a la ciudad como una presencia amenazante, siempre al acecho. En el primero de ellos, titulado “Las estrellas moran hacia abajo”, un profesor huye con sus alumnos de un pueblo en el que ya nada ni nadie sigue en pie. No sabemos qué ha ocurrido, solo que son los últimos supervivientes. En ordenada fila y dirigidos por las incansables instrucciones y enseñanzas de su maestro (de nuevo ese intento ya visto de mantener esa “estabilidad ficticia del mundo”), se proponen huir de aquel pavoroso pueblo, entre los escombros de las casas derruidas y los animales salvajes que han ido adentrándose en su interior. Fuera del pueblo se extienden inmensos campos de centeno, inexplicablemente atravesados por profundas simas, por las que algunos niños van cayendo, siendo literalmente devorados por su interior. Pero, como en la novela de Mairal, lo insólito y el horror se aceptan con una extraña naturalidad y el inusual grupo de supervivientes sigue caminando, como si nada de eso estuviera sucediendo. Ante ellos “las espigas se agitan hacia delante hasta que hay un punto en que se

terminan”. Después: un borde, “un borde inmenso que recorta el mundo; y más allá, otra sima”, mucho más profunda que las anteriores. Al otro lado ya no se ve nada, “se han terminado las plantas y los árboles, la hierba seca, incluso la tierra firme” (Candeira 2017, 17). Como en la novela de Carrasco, la desesperada marcha hacia lo ignoto es la única salida que le queda al hombre tras el derrumbamiento de su cúpula protectora.

Otro ejemplo reciente de esa confrontación ciudad/desierto en un entorno posapocalíptico lo encontraremos en la novela de Ginés Sánchez, *Dos mil noventa y seis* (2017). Se trata de una distopía que narra la vida, a través de varias décadas (2056, 2086, 2096, 2116 y 2126), de los restos de una civilización ya extinta. El sistema cayó y con él las ciudades, los estados, las instituciones y todo vestigio de eso que solemos llamar cultura. Sin embargo: “Más allá de las ciudades seguía existiendo el mundo. Un mundo de largas planicies, de infinitas extensiones calcinadas tras décadas de sequía absoluta. En aquellos espacios miles de millones de toneladas de polvo reposaban y esperaban” (Sánchez 2017, 59). Los protagonistas, que malvivían entre las ruinas de una ciudad desierta, deciden viajar hacia el norte, en busca del agua, el bien más preciado, asomándose con tanto miedo, como curiosidad y desconcierto, a esos espacios abiertos que indicaban que la ciudad acababa. Tan solo les guiaba una vieja carretera y alrededor la nada. Durante muchísimo tiempo deambularon por un mundo que no era más que un horizonte tras otro. Pero en su viaje por el desierto, encuentran también pueblos que, como el Solteth de Vicente Luis Mora, habían sido sepultados por la arena, y de los que ya solo se veían “los tejados flotando en el mar amarillento como barcos embarrancados” (Sánchez 2017, 97). Asimismo, se toparán en su camino con grandes ciudades, o lo que queda de ellas, y estas también se muestran ante sus ojos como extensiones infinitas de las que no era fácil encontrar la salida. Casi al final de su desesperado viaje, llegarán a las puertas de una inescrutable y gigantesca construcción cuya antigua funcionalidad son incapaces de descifrar: “La muralla no parecía hacer otra cosa que estar [...] Nada se oía. Nadie pululaba por sus bajos. Nadie se asomaba por la parte superior” (Sánchez 2017, 317). La misteriosa edificación era de apariencia infinita, pues tras cada corredor siempre había otro corredor, tras cada escalera siempre otra escalera, tras cada pasaje siempre uno más (Sánchez 2017, 323). La imagen de las “ciudades continuas” de Calvino con la que abríamos este trabajo, aquellas capaces de borrar el mundo, de suplantarlo con la realidad del desierto con el simulacro de la civilización, vuelven a reaparecer en los vestigios de esa antigua civilización que construyó la extraña construcción descrita. Sin embargo, una vez más, como en las novelas y relatos ya analizados, el desierto y la intemperie han terminado por imponerse sobre la ciudad, robándole todo aquello que una vez esta le sustrajo. Como leíamos en el

relato de Vicente Luis Mora: por encima de los restos de la vieja ciudad, crece un desierto nuevo de forma desmesurada que logrará algún día borrar las huellas todavía visibles de aquella.

Y en este sentido es necesario advertir que, al igual que María, la protagonista de *El año del desierto*, o el niño y el viejo que protagonizan *Intemperie*, también los protagonistas de la novela de Ginés Sánchez, en su interminable huida y desesperada búsqueda por infinitos desiertos, parecen haber sufrido ese mismo proceso de despojamiento identitario. Realmente los personajes de 2096 no llegaron a vivir el apocalipsis, son descendientes de los supervivientes, no saben ni comprenden cómo era y funcionaba el mundo antes de su destrucción. Particularmente significativo es el lenguaje empleado por los distintos personajes que se alternan en el papel de narradores de la historia, caracterizado por una sencillez sintáctica y una desnudez absoluta, reflejo de un pensamiento también primitivo y elemental, en el que ya no quedan recuerdos o conocimientos de la complejidad del sistema previo a la catástrofe.

En todos los relatos mencionados, el desierto se impone de forma violenta contra los protagonistas. No es una elección. La vida a cielo abierto es consecuencia del cataclismo, del derrumbe o aniquilación absoluta de la civilización. El desierto no es refugio, sino “intemperie”, una especie de prueba que el hombre ha de superar, como castigo por esa autodestrucción de la civilización que protagoniza tantas ficciones de temática apocalíptica. La concepción del desierto en todos estos relatos nos remite a una erradicación absoluta de lo que nos sugiere el concepto “ciudad”, como espacio que sí puede ser habitado. El desierto será el reino mismo de la nada, del abismo sin fondo ni fundamento. Adentrarse en él supone una experimentación terrible de los límites del mundo. Al efecto claustrofóbico de las “ciudades continuas”<sup>3</sup> se opone así la agorafobia ante la densidad del vacío.

## Bajo el cielo protector

Pero a riesgo de no reducir en exceso el significado de una figuración espacial tan recurrente y relevante como es la del desierto, conviene que profundicemos más acerca de su simbología en el imaginario cultural y literario actual. Mucho se ha especulado acerca de esa popular aseveración de Friedrich Nietzsche: “El desierto crece: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!”, aparecida en *Así*

3 En el ensayo titulado “El crepúsculo de los lugares”, afirmaba Paul Virilio: “A fuerza de golpearse incesantemente contra los cuatro puntos cardinales, *el terrícola encontrará pronto que la Tierra es inhumana, malsana*” (Virilio 2006, 140).

habló Zaratustra, en los *Ditirambos dionisiacos* o en los *Fragmentsos póstumos de 1884–1885*. A partir de ahí, en relación con el pensamiento del filósofo, la palabra “desierto” se ha interpretado frecuentemente como sinónimo de la experiencia y situación del hombre moderno ante la llegada del nihilismo. En relación con los relatos comentados, el desierto, entendido como vacío topológico y topográfico, podría también identificarse como metáfora del vacío existencial, del nihilismo en su sentido de desesperación y negatividad. Pero quizás la metáfora del desierto empleada por Nietzsche esté dotada también de otros matices. Y es que, según nos recuerda Royo Hernández, Nietzsche también relacionó “el desierto” con una experiencia heroica:

El proceso del pensar de Nietzsche sobre el nihilismo a través de la metáfora del desierto se encontró con una positivación de la nihilidad ya en su juventud: “Ciertamente el gran hombre y la gran obra solamente se crían en la libertad del desierto (*Wildnis*)” [...] Un lugar incondicionado e inalienado, ahistórico, que entrará en conflicto con las enfermedades históricas, con el peso de la cultura y, entonces, será necesaria una actitud heroica para no claudicar ni sucumbir (Royo Hernández 2008, 3)<sup>4</sup>.

En definitiva, es precisamente en ese entorno de máxima adversidad donde puede surgir lo sublime. A este respecto, conviene recordar que, en tiempos recientes, hemos presenciado también el surgimiento de otro tipo de literatura (ajena al imaginario apocalíptico sobre el que centramos nuestro trabajo), que podría ser inscrita en la vieja tradición literaria mística y espiritual, y en la que el desierto se convierte en símbolo de una meta a la que el hombre se dirige, de un estado no impuesto, sino anhelado y buscado a base de esfuerzo y meditación. Indudablemente, la obra de Pablo d’Ors, y más concretamente su novela *El amigo del desierto* (2009), se situaría en el centro de esta otra tradición y concepción del desierto en la literatura española actual. El protagonista y narrador de la novela de d’Ors viajará al Sahara para adentrarse en una extraña aventura y experiencia iniciática de propio autoconocimiento, a través del silencio, la meditación y la mera contemplación del desierto y del propio vacío. En opinión de Alonso Varo Varo, autor de un exhaustivo ensayo sobre la novela, frente a la literatura creada bajo una episteme posmoderna en la que predomina la condición de desarraigo

---

4 Asimismo, nos recuerda Royo Hernández que en griego clásico la palabra utilizada para referirse al desierto es *eremía*, “de donde proviene etimológicamente nuestra palabra *eremita*, el solitario que habita en los desiertos, quien desde los yermos, como en la travesía de los cuarenta años de desierto del pueblo de Israel hasta alcanzar la tierra prometida, lleva a cabo un proceso de purificación y renacimiento” (Royo Hernández 2008, 1).

de sus protagonistas, así como la imposibilidad de construirse una identidad sólida, “en *El amigo del desierto*, d’Ors ofrece una respuesta a la condición trágica del sujeto contemporáneo y vislumbra un camino a través del que hallar el hogar verdadero” (Varo Varo 2019, 83).

Como ha quedado dicho, los motivos que llevan al protagonista de la novela a vivir solo, aislado y supuestamente desprotegido, en el desierto, son muy distintos a los de los relatos anteriormente mencionados. Ese espacio incommensurable, ese horizonte que no se termina, que producían pavor al profesor que protagoniza el terrorífico relato de Matías Candeira, ha terminado siendo reconfortante para el protagonista de *El amigo del desierto*. Si para aquellos la infinitud que se abría ante sus ojos era sinónimo del horror, para el amigo del desierto todo lo que no sea infinito o, al menos tenga la apariencia de serlo, no podría saciarle jamás. Lo infinito se convierte entonces en una necesidad, y no ya en una amenaza.

No obstante, produzca vértigo o no, el efecto que, a la larga, la vida a la “intemperie” produce en el hombre civilizado es muy similar a aquella que hemos observado en los casos anteriores:

Deseo vivir de modo simple, como lo haría un hombre primitivo [explica el protagonista de *El amigo del desierto*]. Deseo reducir mis necesidades a lo imprescindible y renunciar a toda pretensión. Deseo reconocer al animal que hay en mí, amarlo, ofrecerle una oportunidad. El animal que hay en mí: nunca me he sentido tan humano como en esta pequeña habitación (d’Ors 2019, 105).

Las largas caminatas por el desierto producen en el personaje una reconfortante pérdida de la propia identidad, o de *des-sujeción*, en afortunada expresión de Teresa Guardans (2009). Y ese primitivismo y animalización del personaje recuerda ciertamente al que alcanzaron también los protagonistas de *El año del desierto* o *Intemperie*. Precisamente, en esta última, recordemos que los protagonistas no son nadie, carecen de nombre, son solo un niño y un viejo.

Asimismo, como también hemos visto en otros casos (la pérdida del español por parte de María mientras convive con las tribus precolombinas en *El año del desierto*, el primitivismo que caracteriza a la lengua utilizada por los narradores de 2096), la novela de d’Ors adquiere una dimensión metalingüística que servirá de espejo al proceso espiritual interior vivido por el protagonista. Al final de la novela, se introducen en el texto una serie de dibujos en los que el personaje-narrador dice plasmar el resultado de su contemplación desde la ventana de la humilde casa que habita en medio del desierto. Son dibujos de una extraordinaria sencillez y pureza, apenas unas líneas oscuras sobre fondo blanco que, aunque copian el simple movimiento de las dunas en el desierto por efecto del

viento, bien podrían pasar por pinturas abstractas; es decir, pinturas en las que el referente externo ha desaparecido, remitiendo solamente a sí mismas. Dichos dibujos suponen, al fin y al cabo, un intento de representar aquello que en la misma novela se denomina la “ausencia perfecta” (d’Ors, 2019: 108). El último capítulo de la novela se titula “La escritura rota” y en él, paralelamente, nos dice el narrador que su escritura también ha ido desdibujándose, alargándose como las estilizadas líneas que representan las dunas. El lenguaje progresivamente va desligándose de su referente, hasta tal punto que el trazo sobre la página podría ser contemplado, pero no ya leído. El lenguaje, las palabras, quedaban así convertidas en una realidad en sí mismas y no en un medio de comunicación, perdiendo su finalidad. De igual manera, para Pablo d’Ors, el desierto ya no es un espacio de tránsito que hay que atravesar para llegar a la cúpula protectora de una nueva ciudad, sino más bien un fin en sí mismo.

## Perdidos por “las afueras”

Me gustaría acabar este trabajo, como lo comencé, recordando aquellos espacios alegóricos con los que soñaba Italo Calvino. Otro lugar (o “no lugar”) que le obsesionaba especialmente y que encontramos también como espacio recurrente en el imaginario apocalíptico de la ficción contemporánea es el de “las afueras” de las ciudades, espacio periférico y de perfiles imprecisos que las circunda y supuestamente las delimita de todo aquello que está fuera de la ciudad, del desierto o la intemperie. Frente al antagonismo ciudad/desierto, se abre camino ese espacio fronterizo entre la una y el otro que nunca sabemos bien dónde comienza y dónde termina.

En el texto “Las ciudades continuas 5” nos habla de la ciudad de Pentesilea que, lejos de alzarse en la llanura polvorienta rodeada y delimitada por un cerco de murallas, confunde sus perfiles con el espacio exterior a ella misma, de tal forma que si avanzas hacia ella nunca llegas a saber si estás ya dentro de la ciudad o todavía afuera:

Las gentes que encuentras, si les preguntas: ¿A Pentesilea?, hacen un ademán envolvente que no sabes si quiere decir “Aquí” o bien: “Más allá”, o “Todo alrededor”, o si no: “Al otro lado”.

- La ciudad —insistes en preguntar.
- Nosotros venimos a trabajar aquí por las mañanas —te responden algunos, y otros—: Nosotros volvemos aquí a dormir.
- ¿Pero la ciudad donde se vive? —preguntas.
- Ha de ser —dicen— por allá —y algunos alzan el brazo oblicuamente hacia una concreción de poliedros opacos, en el horizonte, mientras otros indican a tus espaldas el espectro de otros pináculos.

- ¿Entonces la he dejado atrás sin darme cuenta?
- No, prueba a seguir adelante (Calvino 2004, 165).

La ciudad descrita por Calvino parece carecer de centro, solamente es periferia de sí misma. Ello le llevará a hacerse la pregunta más angustiada que nos podríamos plantear: fuera de la ciudad, “¿existe un fuera? ¿O por más que te alejes de la ciudad no haces sino pasar de un limbo a otro y no consigues salir de ella?” (Calvino, 2004: 165). En definitiva, el interrogante al que parece dirigirnos el pensamiento de Calvino es por qué vivimos en grandes ciudades, qué nos empuja a huir de la intemperie para refugiarnos en ellas. O, más aún, cuál es la línea que separa el estar dentro o fuera de la ciudad.

### Bibliografía citada

- Areco Morales, Macarena Luz. 2016. “Imaginaris de espacio en la narrativa de dos mil: figuraciones del desierto en relatos de la postdictadura”. *Revista de Humanidades* n.º 33, 39–56.
- Calvino, Italo. 2004. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Candeira, Matías. 2017. *Ya no estaremos aquí*. Madrid: Salto de página.
- Carrasco, Jesús. 2013. *Intemperie*. Barcelona: Seix Barral.
- D’Ors, Pablo. 2019. *El amigo del desierto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Guardans, Teresa. 2009. *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder.
- Hallstead, Susan y Juan Pablo Dabove. 2012. “Introducción” a Pedro Mairal. *El año del desierto*. Miami: Stockcero, pp. VII-XXXIV.
- Heidegger, Martin. 2005. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta.
- Mairal, Pedro. 2012. *El año del desierto*. Ed. de Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove. Miami: Stockcero.
- Molino, Sergio del. 2016. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- Mora, Vicente Luis. 2007. “Solteth”. *Mutantes. Narrativa española de última generación* (ed. de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré). Córdoba: Berenice, 195–208.
- Mora, Vicente Luis. 2013. “Reseña de Manuel Darriba, *El bosque es grande y profundo*; Caballo de Troya, Madrid, 2013”. *Diario de lecturas*, 31 de octubre <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2013/10/dos-destrucciones-creativas.html> Septiembre 2021
- Navarro Martínez, David. 2019. “El viaje a través del espacio hostil: estudio comparado de *The Road* (Cormac McCarthy, 2006) e *Intemperie* (Jesús Carrasco,

- 2013)". *La aventura de viajar y sus representaciones literarias y artísticas* (coord. por Elios Mendieta, Marta Iturmendi Coppel, Óscar Fernández Poza). Santiago de Compostela: Andavira, 389–400.
- Pérez Trujillo, Axel. 2017. "Galgos en el llano: La ecología oscura del campo en *Intemperie* de Jesús Carrasco". *Letras Hispanas* vol. 13, 244–254.
- Royo Hernández, Simón. 2008. "Nihilismo y desierto en Nietzsche". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º 56. <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/index3.html>>
- Sánchez, Ginés. 2017. *Dos mil noventa y seis*. Barcelona: Tusquets.
- Varo Varo, Alonso. 2019. "La condición fronteriza en *El amigo del desierto* de Pablo d'Ors". *Siglo XXI. Literatura y Cultura españolas*, 17, pp. 81–103.
- Virilio, Paul. 2006. "El crepúsculo de los lugares". *Ciudad pánico*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.