



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

48 | 2022

**Imaginaires apocalyptiques dans le monde hispanique
contemporain : poétiques de la fin du monde depuis le
XXI^e siècle**

Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción

*A Cartography of Apocalyptic Scenarios in the XXI Century's Spanish Novel: an
Esthetics of Ruin and Destruction*

*Cartographie des scénarios apocalyptiques dans le roman espagnol du XXI^e
siècle : vers une esthétisation de la ruine et de la destruction*

Teresa Gómez Trueba



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/15614>

ISSN: 2101-0609

Editor

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edición impresa

ISBN: 978-2-37747-380-9

ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica

Teresa Gómez Trueba, «Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción», *ILCEA* [En línea], 48 | 2022, Publicado el 02 noviembre 2022, consultado el 09 noviembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/15614>

Este documento fue generado automáticamente el 9 noviembre 2022.

All rights reserved

Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción

A Cartography of Apocalyptic Scenarios in the XXI Century's Spanish Novel: an Aesthetics of Ruin and Destruction

Cartographie des scénarios apocalyptiques dans le roman espagnol du XXI^e siècle : vers une esthétisation de la ruine et de la destruction

Teresa Gómez Trueba

Introducción

- 1 Aunque son muchos los factores que pudieran motivar la consideración «apocalíptica» del corpus de novelas que serán analizadas en este artículo (la proyección prospectiva del relato, la alusión a las causas del derrumbe de la civilización, la recreación de una estética del horror o la violencia exacerbados, el frecuente retorno al primitivismo o la barbarie tras la caída del sistema, etc.), nos centraremos exclusivamente en el análisis de los escenarios más recurrentes para ubicar la recreación del consabido mundo derruido. Y es necesario advertir, en primer lugar, que las numerosas novelas de ambientación apocalíptica publicadas en España en lo que llevamos de siglo XXI rara vez nos trasladan a un futuro lejano y supertecnológico difícilmente reconocible desde nuestro presente. Con mucha más frecuencia, nos enfrentan a un futuro muy cercano a la fecha de publicación del libro o, incluso, a un tiempo de cronología imprecisa, pero casi siempre sospechosamente parecido a la realidad de hoy (Costa, 2014). En los planteamientos prospectivos de la narrativa más reciente en lengua española es habitual la descripción de lo que podríamos considerar las ruinas de un mundo que nos

resulta extremadamente familiar, consiguiendo así incrementar su efecto sobrecogedor al hacernos advertir la amenaza de la destrucción total a la vuelta de la esquina.

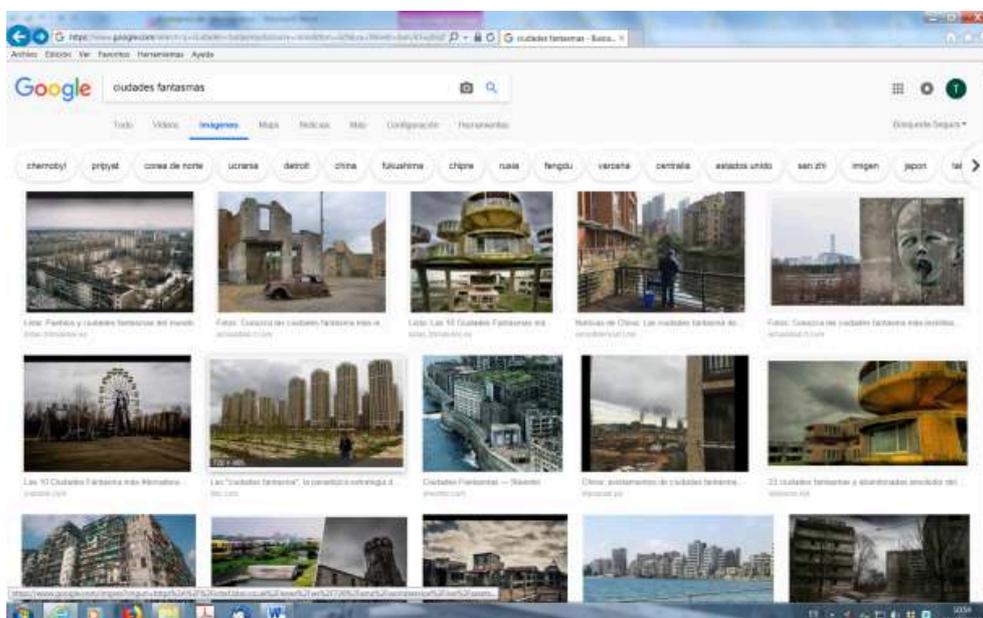
- 2 Para Cristina Mondragón, quien, a partir de un amplio corpus de novelas mexicanas contemporáneas, analiza minuciosamente el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico y cómo el uso secularizado del apocalipsis se distingue de la escatología bíblica, la literatura apocalíptica es en principio «aquella que parte de la idea del Fin del mundo y se nutre del imaginario apocalíptico» (2020: 26). Pero en su estudio llega a demostrar que, en la narrativa apocalíptica contemporánea, aunque los mundos representados muy frecuentemente se ubican en el futuro, ya no necesariamente desarrollan un paradigma de realidad sobrenatural: «las mimesis tienden a reproducir la legalidad natural del mundo extratextual. Ya no son indispensables las potencias divinas, los milagros, ni los cambios en las leyes del espacio o del tiempo sin explicación lógica, con lo que la realidad representada se vuelve tética: responde a la razón y la lógica conocidas, y se aleja de la irrealidad» (Mondragón, 2020: 253).
- 3 Ahora bien, advertida también esa tendencia a la representación de mundos familiares y verosímiles en las ficciones apocalípticas españolas más recientes, ello no implica que en los escenarios elegidos para tal fin nos encontremos con atisbo alguno de costumbrismo. Más bien, al contrario, en la frecuente exhibición de las ruinas del mundo conocido se borra por lo general toda huella de lo que solemos identificar con la identidad o la idiosincrasia de nuestro país o de cualquier otro espacio geográfico preciso. La globalización se impone así sobre los restos del mundo derruido, intuyéndose en ella, en no pocas ocasiones, la misma causa de dicho derrumbe. Cosa distinta es que, más allá de esa imprecisión esencial o de la desterritorialización que califica a buena parte de la ficción contemporánea (Noguerol Jiménez, 2008; Mora, 2014), nos topemos con una proliferación de espacios globalizados del desastre, absolutamente codificados y especialmente recurrentes, que llegarán a adquirir la categoría de *topoi* en el imaginario apocalíptico de todo tipo de manifestaciones artísticas, y que intentaremos describir y analizar en las páginas que siguen.
- 4 Pero antes de adentrarnos en la descripción de esa cartografía de escenarios para el desastre, conviene que precisemos nuestra concepción de aquello que vamos a denominar «ficción apocalíptica». A pesar del auge de este tipo de ficciones en lo que llevamos de siglo xxi, tanto en el ámbito de la literatura como en los medios audiovisuales (Santos, 2019), así como de la creciente bibliografía que dicho éxito viene generando, a fecha de hoy todavía se presentan como problemáticos e imprecisos los perfiles que delimitan términos como «utopía», «distopía» o «ficción apocalíptica». En su reciente y esclarecedora monografía, Antonio Orejudo Utrilla (2021) utiliza el término abarcador de «utopía» como categoría genérica que incluye dentro de sí tres diferentes estrategias narrativas: la «eutopía» (presentación de una sociedad modelo que tiene el objeto de criticar y mejorar el presente), la «distopía» (recreación de un mundo catastrófico y siniestro que, pese a las apariencias, también está alentada por una aspiración de mejora) y la «antiutopía» (aquella «que cuestiona o problematiza los conceptos mismos de utopismo, esperanza y mejora») (Orejudo Utrilla, 2021: 31)¹. En opinión de este autor, si en las distopías «sí suele haber disidencia: uno o varios personajes que cuestionan el orden social en el que viven, y que actúan (o no) para derrocarlo» (Orejudo Utrilla, 2021: 32), por el contrario, en las «antiutopías»,

encontraremos una reacción contra el mismo impulso utópico; serían aquellas obras en las que soñar con otros mundos parecería un ejercicio inútil.

- 5 A su vez, dentro de las «distopías», entre otros subtipos temáticos (como las «anticapitalistas», «anticomunistas» y «tecnológicas»), incluye las por él denominadas «distopías apocalípticas». Si los mundos alternativos imaginados en todas las distopías son el resultado de una exacerbación de los problemas del mundo contemporáneo, la llamada «distopía apocalíptica», sería aquella en la que ese mundo ya ha sido destruido o está a punto de su derrumbe, aquella en la que el tejido social, tal y como hoy lo conocemos, ha llegado a desaparecer (Orejudo Utrilla, 2021: 54). En definitiva, la ficción apocalíptica sería la máxima expresión de ese pesimismo tan característico de nuestro tiempo, del que nos advertían Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni en aquel conocido ensayo sobre el actual *Estado de crisis* (2014). La distopía apocalíptica sería aquella «en la que el empeoramiento social ha llegado a tal extremo que no puede hablarse de sociedad propiamente dicha, sino de restos deshilachados de un tejido social hecho girones. Las ruinas en algunos casos sirven para construir un nuevo orden social, pero en otros casos la desolación es absoluta» (Orejudo Utrilla, 2021: 55).
- 6 Esta última afirmación me lleva a plantear lo problemático de la distinción entre la propia categoría de la «distopía apocalíptica» y la de las «antiutopías», aquellas en las que desaparecería cualquier impulso constructivo o de mejora de la sociedad presente. De momento me interesa destacar ahora esa «desolación», que no pocas veces se traduce en una aceptación pasiva y meramente contemplativa de los estragos del desastre, rasgo este caracterizador de gran parte de las novelas que serán analizadas en este artículo y que las distinguiría de las distopías propiamente dichas.

La gran urbe devastada y el aterrador pasillo de *El Resplandor*

- 7 De la vieja promesa de un futuro de bienestar y comodidades tecnológicas en un entorno de perfecta planificación urbanística brotó muy pronto la contracara aterradora de la distopía urbana (véase Prakash, 2010). Desde la mítica *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, infinidad de ficciones audiovisuales o literarias han escenificado ese lado oscuro y amenazante de la gran ciudad. En el actual imaginario apocalíptico sobresa el tópico de la ciudad abandonada o semidesierta tras el desastre, por la que ya solo deambulan unos pocos supervivientes a la catástrofe. Lo cierto es que la morbosa atracción por los lugares abandonados es un fenómeno de alcance global. La imagen de una ciudad, fábrica, parque de atracciones, hotel, absolutamente deshabitados y en estado de ruina, ha llegado a adquirir una innegable fotogenia en nuestros días. Es notable la avalancha de páginas de internet que hoy se dedican a rastrear fotografías de «ciudades fantasmas», bien por haber sido víctimas de guerras o catástrofes o, lo que parece aún más aterrador, por haber sobrevivido a la propia función para la que fueron construidas. Hay sin lugar a duda una estetización de ese tipo de espacios que nos atraen y nos espantan por igual. Incluso, llegando al colmo de los contrasentidos, en internet se promociona un supuesto tipo de «turismo aventura» para los más valientes consistente en visitar ciudades fantasma del mundo. Estamos ante lo que podríamos llamar un nuevo marketing del paraje abandonado tras el cataclismo.



Captura de pantalla de Google Images utilizando las palabras «ciudades fantasma».

- 8 Pero ese nuevo *locus amoenus* que tanto triunfa en el imaginario colectivo del siglo XXI no es tan reciente como cabría imaginar. En un clásico de la literatura apocalíptica como es *La tierra permanece* (1949), de George R. Stewart, encontramos ya el espacio mítico de la ciudad desierta. En el capítulo 4 de la primera parte de la novela de Stewart se describe el viaje a Manhattan del protagonista al poco tiempo de haberse producido el desastre. La descripción que hace de la gran urbe cosmopolita deshabitada se convertirá en un tópico de absoluta vigencia hasta nuestros días. Seis años después el motivo del superviviente en la gran ciudad abandonada será retomado por Richard Matheson en su mítica novela *Soy leyenda* (1954). Y, medio siglo después, en las producciones cinematográficas o literarias post 11-S se sigue acudiendo con extraordinaria frecuencia al lugar común de la urbe abandonada o semidesierta. Ya en nuestro siglo títulos como *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy han contribuido a esa popularidad. Y, en los dos últimos casos, ha sido especialmente a través de sus respectivas y exitosas adaptaciones cinematográficas como esa escenografía ha llegado a resultarnos tan familiar. Las grandes urbes, en su inherente estado de *equilibrio inestable*, siempre al borde del derrumbe, seguirán resultando especialmente atractivas e idóneas para todo tipo de ficciones apocalípticas y escenarios catastróficos (Fernández Mallo, 2018a: 50), y también en la novela contemporánea española.
- 9 El *topos* de la ciudad semiabandonada es, por ejemplo, el escenario escogido por Sara Mesa para su novela *Un incendio invisible* (2011): «veía los edificios semivacíos, la gente solitaria caminando con aire ausente, los coches abandonados en las aceras, algunos con los cristales rotos. Los semáforos cambiaban del rojo al verde y del verde al rojo en un parpadeo innecesario. Como una ciudad tras la guerra, pero sin guerra, pensó. La estación, sin apenas trasiego» (Mesa, 2017: 42-43). Asimismo, en *Dos mil noventa y seis* (2017), de Ginés Sánchez, reencontraremos: «El mismo polvo, las mismas avenidas desiertas, los mismos gigantes de cristal, los mismos vehículos abandonados que reposaban, las ruedas desinfladas, sobre la arena» (79). Pero frente a las ficticias ciudades imaginadas por Mesa o Sánchez, otros autores recientes han fabulado con la destrucción de ciudades reales. Así, por ejemplo, Francisco Javier Pérez, en *Hierático*

(2010), nos trasladaba a una Barcelona hundida en el agua y el lodo tras un gigantesco tsunami. Por su parte, Ismael Martínez Biurrun recurre a una escenografía muy similar a la descrita por Sara Mesa en su apocalíptica novela *Un minuto antes de la oscuridad* (2014), pero en este caso ubicándola en la misma ciudad de Madrid. La gran manzana, anegada y cubierta por las aguas tras el diluvio, es el escenario elegido por Marina Perezagua para su *Don Quijote de Manhattan (Testamento yankee)* (2016).

- 10 Lugares comunes y especialmente emblemáticos de esa popular y atractiva idea del fracaso del progreso serán las estaciones de servicio desiertas (estereotipada imagen que aparece en la cubierta de *Cenital* de Emilio Bueso, 2012), los coches detenidos y atascados en medio de las autopistas (escenario de *Pronto será de noche* de Jesús Cañadas, 2015), los aeropuertos en los que hace mucho que ya no aterriza ningún avión, y en los que estos quedaron abandonados en las terminales, convertidos en improvisados refugios tras la caída del mundo (como veremos en *2020*, de Javier Moreno, 2013), los centros comerciales saqueados: en *Don Quijote de Manhattan*, un Quijote y Sancho viajan desde el pasado para deambular desorientados por los pasillos de una tienda de Ikea devastada tras el diluvio que ha terminado con toda la civilización (Perezagua, 2016: 255-261). Todos esos espacios (la autopista, la estación de servicio, el aeropuerto, el centro comercial...), que cumplían a la perfección con su función en el sistema, han quedado destruidos por el cataclismo, deviniendo en las ruinas simbólicas de la falacia que encerraba nuestro viejo sueño del progreso. Muy explícita a este respecto resulta la descripción de Lara Moreno en su novela *Por si se va la luz* (2013).

Tenemos un frigorífico. Me pareció normal, pero ahora me parece un milagro. Hay gas. Y un montón de tierra. Este lugar sigue conectado a un generador, igual que otros miles de lugares en el mundo, tentáculos olvidados donde ya no vive un alma, fábricas inservibles, parques temáticos, centros comerciales, hospitales, seguirán conectados a la máquina, aunque nadie encienda los interruptores. Millones de cables recorren la Tierra. Y millones de hombres sacan provecho de lo que ya no sirve, de ese gran despliegue de progreso destruido. También las pequeñas ciudades parásitos que han ido construyendo en las faldas de las inmensas ciudades parásito tienen sus conductos de agua y sus cables conectados a la máquina, aunque los edificios estén completamente vacíos. Algunos sin techo, sin cristales en las ventanas. Quizás vivan familias allí, grupos de gente apoltronada en las habitaciones desnudas y grises. Quizás sirvan exactamente para eso, para meter gente dentro, gente que no será capaz de levantarse del cemento para cavar en el cemento. El mundo destruido se convertirá en un gran campo de concentración (Moreno, 2013: 104).

- 11 En muchas de las novelas analizadas para la realización de este trabajo, además del motivo de la ciudad abandonada, nos encontraremos con una significativa vuelta de tuerca: el espacio abandonado y desolado que se elige con gran frecuencia es el del simulacro de ciudad o las falsas ciudades (parques de atracciones, resorts vacacionales, ciudades dormitorio...), recargando entonces las tintas sobre la falacia de una civilización que mercede con la imagen estereotipada de la felicidad y el bienestar. Sin duda, dentro de los lugares fantasmas, un espacio privilegiado lo ocupan los parques temáticos y de atracciones abandonados, proliferando también los rankings de los más terroríficos y las fotografías más impactantes de ellos en internet. Y como evidencia del potencial estético de esos fantasmales parajes podemos recordar ahora la propuesta artística del prestigioso y al mismo tiempo «anónimo» Banksy y su conocida obra *Dismaland* (irónica parodia de Disneyland): un macabro parque de atracciones que creó en el sur de Inglaterra en 2015 e hizo desaparecer (con una lógica artística

incontestable) a las pocas semanas de su inauguración, quedando desde entonces la instalación definitivamente clausurada.

12 Im



Bansky, Dismaland (2015).

- 13 Si de nuevo echamos un vistazo al panorama de la novela española del siglo XXI comprobaremos que no escasearán las macabras recreaciones de esas «falsas» ciudades. Así en la reciente y magnífica novela de Raquel Taranilla *Noche y océano* se describe con evidentes tintes apocalípticos, no exentos de ironía, la inaudita e incomprensible construcción que alberga el parque alemán de Tropical Islands (2000: 189-191). Por su parte, el cineasta y escritor Elio Quiroga escoge para su novela *Idyll* (2014) una zona residencial levantada en el desierto, inspirada en Celebration, aquella utopía inmobiliaria o «ciudad ideal» que construyó The Walt Disney Company en Osceola County (Florida) a mediados de los años noventa. En *Las ventajas de la vida en el campo* (2018) de Pilar Fraile, la protagonista, fotógrafa profesional, se dedica a retratar con su cámara esas inmensas urbanizaciones levantadas en las afueras de las ciudades, cuya construcción debió ser interrumpida como consecuencia de la crisis y el estallido de la burbuja inmobiliaria en el 2008, quedando en desolador estado de abandono. Pero paradójicamente el objetivo de su labor no es el de denunciar el fracaso que reflejan dichas ruinas sino el de embellecerlas con sus fotografías para que puedan ser puestas de nuevo a la venta por las empresas constructoras. Asimismo, un ejemplo de la falsa ciudad idílica o la utopía inmobiliaria lo encontraremos en la última novela de Juan Francisco Ferré, *Revolución* (2019), nueva versión distópica² del tradicional género de la novela de campus. La acción tiene lugar en el año 2037, en un inmenso Campus Universitario al que se trasladarán el protagonista y su familia para comenzar lo que se supone que es una nueva y prometedor vida. Todo sucede en un aparente lugar de ensueño, con edificios innovadores y sofisticados sistemas tecnológicos, ubicado en un espacio geográfico impreciso y desconectado de los grandes espacios urbanos. Significativamente, dicha ciudad es denominada por su creador como la URBANIZACIÓN, pues para él: «el mundo exterior no existe. Es una ilusión [...] El mundo de ahí fuera es el pasado. Aquí estamos seguros. Hemos llegado. Nosotros somos el futuro. El futuro ya está aquí» (Ferré, 2019: 235). Pero, naturalmente, esta última distopía de Ferré irá progresivamente mostrándonos las profundas grietas de esa falsa utopía, de tal modo que la URBANIZACIÓN se terminará desvelando como un siniestro micromundo, sin posibilidad de escape, que se extiende hasta los límites de lo visible, y del que solo se sabe que se ha llegado al final cuando uno se topa con otra urbanización que viene después de esta (Ferré, 2019: 229).

- 14 Especialmente inquietantes nos resultarán las numerosas incursiones de los personajes de la novela actual en los pasillos y las habitaciones de los hoteles que han sido abandonados o que mantienen sus puertas cerradas una vez terminado el periodo vacacional. Así, en la distopía de Emilio Bueso *Cenital* (2012), leemos: «Carnaval disfrutaba de su soledad en aquel sitio. Recorría los pasillos de los hoteles vacíos en su bicicleta, sintiéndose por un momento como el chaval protagonista de esa película de Kubrick» (2012: 184). También el protagonista de *Un incendio invisible* vive en un hotel prácticamente vacío y el recorrido de Tejada, el protagonista, por aquellos pasillos deshabitados nos resultará igualmente sobrecogedor: «No encontró a nadie por los pasillos ni oyó ningún ruido salvo las ruedas de su propia maleta deslizándose por la moqueta» (Mesa, 2017: 37). El motivo del hotel abandonado aparece también en *Rendición* (2017), la reciente distopía de Ray Loriga. En su peregrinaje hacia la idílica ciudad transparente el protagonista y su familia topan con un hotel abandonado que era «más bien un balneario plagado de pozas de agua sulfurosa que al estar desasistidas y estancadas olían como uno se imagina que huele el infierno» (Loriga, 2017: 81). En el interior, «las mesas tiradas, las vajillas rotas a mala fe, los excrementos, los cristales agujereados a pedradas» (81).
- 15 Pero el motivo de la incursión en el hotel deshabitado será tratado de manera aún más profusa por parte de Agustín Fernández Mallo. Ya en *Nocilla Lab* (2009) el narrador y su novia vivieron una extraña aventura en el interior de un viejo centro penitenciario reconvertido en moderno centro de agroturismo, en el que paradójicamente nunca se había alojado nadie en sus más de 1 000 habitaciones. Una década más tarde, Fernández Mallo volverá a echar mano del mismo motivo en el Libro Primero de su *Trilogía de la guerra* (2018b), titulado «Isla de San Simón (Combustibles fósiles)». En este caso el narrador emprende una extraña expedición a un hotel cerrado en periodo no vacacional, situado en ese pequeño islote de la ría de Vigo, y que es en realidad un edificio reconvertido de una antigua cárcel y campo de exterminio de presos republicanos durante la guerra civil española. Allí vivió, en absoluta soledad, como un falso Robinson, recorriendo los vacíos pasillos, el hall deshabitado, los inhóspitos alrededores del hotel, durante meses. Tras dedicarse a hacer innumerables recorridos por la isla grabando sus pasos con una cámara de vídeo, descubre que el sonido que ha sido captado en su grabación ha desaparecido en el exterior. Pareciera así que, al igual que en la inolvidable *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (en la que Fernández Mallo pareciera inspirarse), una realidad espectral hubiera sido atrapada por la tecnología para repetir sus ecos a perpetuidad. Tras la extraña aventura, el rastro del personaje se pierde por espacio de casi un año, no guardando después en su memoria recuerdo ninguno de ese periodo. Pero lo que me interesa destacar ahora en relación con la excéntrica vivencia narrada en *Trilogía de la guerra* de Agustín Fernández Mallo es el motivo del viaje (intencionado, no fruto de un indeseado naufragio, ni de un inesperado cataclismo) al lugar deshabitado: la premeditada búsqueda de un espacio que le permita salir, aunque sea por un breve lapso de tiempo, de la civilización y del mismo tiempo.
- 16 Recordemos ahora que en el texto «Mutaciones» (recogido en *El hacedor (de Borges). Remake*) el mismo Agustín Fernández Mallo (2011) había vuelto la mirada a la obra del artista norteamericano Robert Smithson. Refiriéndose a una de sus obras más conocidas, el *Hotel Palenque*³, decía el artista norteamericano que le fascinaba este edificio porque no podía entenderlo: «le gustaba el aspecto roto de un muro, el jardín

de los ladrillos desechados, la fachada llena de manchas, una columna sin sentido que desafía cualquier funcionalidad, las baldosas, que le parecen mucho más interesantes que la mayoría de los cuadros que se pintan hoy en día en Nueva York, la piscina inacabada y, por supuesto, vacía» (cit. por Castro Flórez, 2015: 126). Lo que atraía a Smithson del Hotel Palenque era el hecho de constituir a un mismo tiempo una obra en construcción y una ruina contemporánea, «el ser la encarnación de su idea de un *lugar sin lógica (descentrado o dislocado)*» (Castro Flórez, 2015: 125). El espacio indescifrable, de arquitectura imposible, va a ser sin duda otro de los escenarios predilectos en el imaginario apocalíptico de nuestros días.



Robert Smithson, fotografía del *Hotel Palenque* (1969-1972).

Los edificios inescrutables o la sublimación de la arquitectura escheriana

- 17 Recordemos que en el relato que abre *El Aleph*, «El inmortal» (1947), Borges fabulaba con una extraña ciudad cuya arquitectura carecía de fin: corredores sin salida, ventanas de altura inalcanzable, escaleras inversas, puertas por las que no se accedía a ningún lugar... Aquella atroz e insensata construcción, confiesa el narrador del relato, producía «más horror intelectual que miedo sensible» (Borges, 1971: 15). Años más tarde en su libro *Especies de espacios* (1974) George Perec nos confesaba haber fantaseado con la posibilidad de que en el interior de su propio apartamento existiese un «espacio inútil» (1999: 59 y ss.); no se refería a un trastero o a un mero recoveco, sino a un espacio que deliberadamente careciera de función, que no sirviera para nada, ni remitiera a nada. Lo interesante en la reflexión de Perec es que un espacio «sin función» es un espacio también inconcebible: «A pesar de mis esfuerzos —continúa el escritor francés— me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen, hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío, como si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional» (Perec, 1999: 59). Más adelante, trata «inútilmente» de dar forma a ese espacio «inútil»: «pensé en una novela de

cienciaficción en la que la noción de habitat habría desaparecido» (Perec, 1999: 61). Pero confiesa que nunca llegaba a concebir nada satisfactorio. Al final del capítulo, en cambio, reconoce esperanzado que no cree haber perdido completamente el tiempo al tratar de franquear ese límite improbable pues tiene la impresión de que a través de este esfuerzo se transparenta algo que podría tener estatuto de habitable.

- 18 En la ficción apocalíptica de nuestros días parece existir una fascinación por los edificios de arquitectura imposible, pero de alguna manera habitables. Los extraños edificios posindustriales no solo en ruinas, sino también inescrutables o indescifrables para sus propios visitantes o moradores abundarán en nuestras novelas. Y de nuevo debemos advertir que la fascinación por este tipo de escenarios rebasa lo literario, pues no resulta difícil constatar cómo también proliferan en internet los rankings de los edificios más extraños del planeta.
- 19 Si hay espacios que logran crear una atmósfera realmente inquietante son aquellos que nunca parecieron tener ningún tipo de utilidad o función reconocible. Los ejemplos de este tipo de arquitecturas de imposible concepción invadirán en la última década las narraciones apocalípticas españolas. En *Constatación brutal del presente* (2011), una «brutal» y enigmática narración de Javier Avilés, los personajes se dirigen a un lugar llamado «La Cúpula». Esta era la última y definitiva representación de «los medios de producción, el trabajo y la acumulación de capital» (Avilés, 2011: 71). La novela se desarrolla en un mundo post-apocalíptico y devastado, pero en La Cúpula «la inercia del sistema automático hace que las cajas de madera circulen en un bucle sin fin por cintas transportadoras» (Avilés, 2011: 10). Y, significativamente, a pesar de su inexplicable funcionamiento, consecuencia de la aterradora desidia de un sistema ajeno a su propia autodestrucción, el narrador constata que se desprende «un hedor a podredumbre y descomposición de las cajas circulantes» (Avilés, 2011: 10-11).
- 20 Otro interesante ejemplo lo encontramos en el extraño edificio en el que transcurren los hechos narrados en la novela también de ambientación apocalíptica de Sara Mesa *Cuatro por cuatro* (2012): el elitista y misterioso Wybrany College. La página web de dicha institución educativa no ofrece indicación exacta de su emplazamiento y tampoco ofrece fotografías de sus instalaciones (Mesa, 2012: 23). Y si la localización es imprecisa, también lo es la fecha en la que transcurren los hechos. Asimismo, el propio diseño arquitectónico del edificio que alberga el Wybrany College no podría resultar más inquietante: «Hay un dibujo oculto que delata al presente en el pasado. Ese dibujo sigue las líneas trazadas por el miedo» (Mesa, 2012: 23). El misterioso edificio responde en realidad a una «arquitectura experimental para un experimento» del que sus habitantes forman parte sin saberlo (Mesa, 2012: 53). Es más, en el transcurso de la novela iremos averiguando que esta construcción hace las veces de búnker o escondite secreto, pues el bosque que la rodea está prohibido, aparte de contaminado por un vertido tóxico, y probablemente plagado de esa «gente con ganas de reventar el mundo» (Mesa, 2012: 52).
- 21 *Los últimos días de Roger Lobus* (2015), de Óscar Gual, comienza con una paródica descripción de la extraña arquitectura de la ciudad de Sierpe, escenario de varias ficciones de este autor: «la Ópera de Sierpe recuerda a un búnker preparado para no se sabe qué apocalipsis futuro», «el Museo de Arte Contemporáneo tiene un aire de planta recicladora de basura», «el Ayuntamiento es, literalmente, un castillo medieval, con foso, cocodrilos y puente levadizo incluido» (Gual, 2015: 9-10). Pero el más extraño de todos es el Hospital, en cuyo interior va a tener lugar mayoritariamente la trama

apocalíptica narrada en la novela. Cuando sopla el Gregal agita la estructura del Hospital y le confiere un aspecto «gelatinoso y voluble». Desde las alturas parece entonces «una maqueta temblorosa que empequeñece» (Gual, 2015: 20). El edificio se halla en medio de un paraje lunar y, lo que es más revelador, en el interior de los inabarcables pasillos de ese hospital, el protagonista topará con una puerta perturbadora, no solo por su naturaleza aparentemente infranqueable, sino por su presencia inexplicable y fuera de toda lógica arquitectónica y funcional.

22 Otro ejemplo emblemático lo encontramos en la novela de Ginés Sánchez, *Dos mil noventa y seis* (2017). En su deambular por el desierto los supervivientes a la catástrofe se topan con una extraña construcción cuya antigua funcionalidad son incapaces de descifrar. Dicha construcción era de apariencia infinita, pues tras cada corredor siempre había otro corredor, tras cada escalera siempre otra escalera, tras cada pasaje siempre uno más: «La muralla no parecía hacer otra cosa que estar. Allí se incrustaba, recto y preciso, el tubo que habían venido siguiendo. Allí desaparecía sin más. Nada se oía. Nadie pululaba por sus bajos. Nadie se asomaba por la parte superior» (2017: 317).

23 Asimismo, numerosas construcciones de emblemática arquitectura imposible se levantan sobre el campus universitario en el que transcurre la mencionada *Revolución* (2019) de Juan Francisco Ferré, adquiriendo en esta novela el motivo del edificio ininteligible un inusitado protagonismo. Frente al chalet adosado y de siniestra simetría en el que la familia protagonista vivía antes de su traslado al campus, en la URBANIZACIÓN no hay dos edificios iguales, e incluso cada uno de ellos parece competir con el resto en originalidad y singularidad arquitectónica. Todo allí parecía como si «hubiera sido creado de la noche a la mañana, sin conexión visible con el pasado del lugar, una arquitectura viajando directamente desde el futuro e instalándose en el puto presente y su perpetua actualización o renovación técnica» (Ferré, 2019: 53). Uno de los hijos de la familia protagonista de *Revolución* realiza una grabación en video del interior de la vivienda en la que se hospedan dentro del campus; en ella puede verse:

Escaleras arriba y abajo, cuartos explorados en serie atendiendo a sus menores componentes, como un inventario de bienes en una subasta, ángulos muertos del interior de la vivienda interrogados por el ojo múltiple de la cámara como si fueran delincuentes, acusándolos de aberrantes o anómalos, obligándolos a culpar a su inventor, el innombrable arquitecto que los diseñó en un arrebato geométrico (Ferré, 2019: 200).

24 Esos ángulos muertos aquí referidos, como la puerta inexplicable de la novela de Gual, nos recuerdan inevitablemente a aquel espacio imposible con el que fabulaba George Perec. En realidad, varios son a lo largo de la novela los edificios descritos de aspecto engañoso en los que, una vez más, tras fachadas majestuosas de arquitectura imponente, el protagonista se perderá por un sinfín de pasillos y puertas misteriosas, tras alguna de las cuales no encuentra sino «un muro de ladrillo oculto tras una engañosa cortina de terciopelo rojo» (Ferré, 2019: 134), sin salidas visibles al exterior. También el motivo de la inexplicable falta de correspondencia entre el aspecto exterior de una determinada construcción y su estructura interior será utilizado por Ferré en esta novela. Concretamente, el edificio que alberga la Facultad en la que trabaja el protagonista desde fuera presenta:

una gran corona capital que remata el edificio como un toque de fantasía decorativa. Una protuberancia redonda, como una corola floral, el cráneo agotado de un recién nacido o un glande tumefacto, remata la torre de la cima piramidal y

evidencia la existencia de plantas superiores cuya numeración nunca había visto, ni creo que vea nunca, en el tablero del ascensor por el que llevo subiendo hasta la planta 15 (Ferré, 2019: 151-152).

25 Esa parte inaccesible de la facultad será denominada por sus habitantes como la «zona muerta» del edificio (Ferré, 2019: 153); sin duda, un nuevo ejemplo de aquel espacio que se intuye más allá de lo cognoscible. Pero de todo el fascinante catálogo de edificios de arquitectura imposible que son detalladamente descritos en la última novela de Ferré, quizás el más deslumbrante y asombroso de todos sea aquel construido en lo alto de una de las colinas que bloquean la visión del horizonte: se trata de un inmenso cono blanco de cuyo vértice superior sobresale una gigantesca antena receptora de las señales infinitesimales del porvenir. Una vez procesada toda esa información el propio edificio es capaz de crear «un simulacro gigantesco, una réplica exacta del futuro imaginario. Un cronopaisaje que variaba en fracciones de segundo conforme lo hacían las señales recibidas» (Ferré, 2019: 308). Sospecho que también en este caso la estremecedora «invención» de Morel parece inspirar los extraños edificios inteligentes imaginados por Ferré (véase al respecto Ferré, 2017). No en vano, los propios personajes serán conscientes de que «esta falsa hora la volveremos a vivir los dos y cada vez la viviremos como si fuera la primera vez y sentiremos lo mismo y diremos lo mismo y pensaremos lo mismo. Y nunca, nunca se nos dará la oportunidad de cambiar este guion» (Ferré, 2019: 148).

26 Ese bucle en el tiempo del que no se puede salir conecta a la perfección con todos esos extraños edificios descritos en este epígrafe que se extienden no solo hasta los límites de lo visible, sino también de lo cognoscible. En relación con todo ello me gustaría ahora traer a colación una reflexión del astrónomo británico Martin Rees, recuperada a su vez por Paul Virilio en su apocalíptico ensayo *El accidente original*:

Los bordes del vacío recién creado se estirarían entonces a la manera de una burbuja —de una esfera inflándose— para la Tierra y el cosmos, la galaxia entera quedaría encerrada, pero nosotros jamás seríamos testigos de ese cataclismo, porque, como la burbuja de vacío crecería a la velocidad de la luz, ni siquiera tendríamos tiempo para comprender LO QUE SUCEDE (cit. por Virilio, 2009: 115-116. Mayúsculas del original).

«Las afueras» o los lugares en el borde de los «no lugares»

27 Y a propósito de esos bordes que se estiran y se estiran hasta lo visible, en nuestro recorrido por los *topoi* escenográficos para ubicar la distopía no deberíamos pasar por alto aquellos otros lugares que podríamos calificar de restos o sobras desconcertantes. Destaca Nicolás Bourriaud como escenario especialmente fotogénico en la ficción apocalíptica del nuevo milenio el de esos espacios periféricos que se extienden alrededor de las grandes ciudades: «las afueras». Son lugares a medio hacer, caracterizados por su propia indeterminación, espacios fronterizos entre dos lugares que sí nos resultan fácilmente reconocibles: el campo y la ciudad.

¿Reflejos de una civilización de la sobreproducción, en el que el abigarramiento espacial (e imaginario) es tal que el menor hueco en su cadena ininterrumpida, trátase de un baldío urbano, de una extensión virgen (jungla, desierto o mar) o de un contexto miserable, adquiere inmediatamente una *fotogenia*, incluso un poder de fascinación? (Bourriaud, 2009: 99-100)

28 Ese espacio periférico o fronterizo resultará especialmente emblemático en muchas ficciones de ambientación apocalíptica, al ser ahí donde precisamente, tras la caída total o inminente del sistema, la naturaleza lucha por recobrar de la ciudad el territorio que esta previamente le había sustraído. La maleza así asoma entre las naves abandonadas; los matorrales, las ramas y hojas secas irán cubriendo las viejas carreteras y autopistas por las que antes del derrumbe se accedía a la ciudad.

29 Vicente Luis Mora tituló precisamente su primera novela, *Circular 07: Las afueras* (2007), haciendo referencia a esos inquietantes parajes⁴. Más tarde, otros novelistas españoles han continuado con esa recreación de la periferia. Así, de nuevo, en *Un incendio invisible* de Sara Mesa leemos:

A lo lejos, desperdigados como nopales por la tierra reseca, se levantaban edificios semiderruidos, estructuras vacías, muros e incluso fachadas completas sin nada detrás; naves abandonadas, pequeñas fábricas y almacenes en cuyo interior había crecido la maleza. El viento silbaba al entrar y salir por las oquedades de los muros, por los vanos de las puertas y por las ventanas bordeadas de cristales rotos (Mesa, 2011: 139).

30 Pero quizás la novela más obsesionada con la recreación del paisaje suburbial y de extrarradio sea *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro. No se trata en este caso de una novela propiamente de anticipación. La crítica tendió a calificarla bajo la etiqueta de «novela de la crisis» (Martínez Rubio, 2016) y ciertamente en ella la precariedad laboral, el trauma y la locura se dan la mano para conformar una suerte de realismo distópico ubicado en el presente de la propia ciudad de Madrid, totalmente reconocible. Pero nos interesan especialmente en este caso las extrañas excursiones nocturnas que la narradora hace por los barrios periféricos de la ciudad en excéntrico intento de huida o a modo de medida terapéutica para calmar la ansiedad. De esta forma la novela está llena de interesantes descripciones, de evidente atmósfera apocalíptica, de todos esos espacios que se extienden más allá de los propios límites de lo reconocible como «ciudad»:

[...] si sales por la A-3 hacia el este no ves más que un paisaje de colinas escasas y pedregosas sobre las que crecen matorrales negros parecidos a hongos. Son como una plaga de langostas muertas sobre la tierra. Es un paraje feo y sin embargo a mí me gusta [...] A nadie le importa que se levanten urbanizaciones allí; quienes las han hecho fracasaron porque el negocio del ladrillo se ha venido abajo, pero no verás a ecologistas reclamando por la supervivencia de los matorrales negros. Un entorno así ni siquiera es un erial hermoso. A lo que recuerda el hongo es a haber dejado tras de sí una dantesca escombrera. Cuando de adolescente volvía con mis padres de la playa y el amago de atasco empezaba ya a la altura del hongo, jamás me pareció que aquel paraje subsistiera por sí mismo. Lo miraba como si se tratara del resto de otro, la señal de un suburbio cercano que echaba raíces con las que consumir el agua y los minerales del páramo (Navarro, 2014: 109).

31 Elvira Navarro es también la responsable de un blog de especial interés en relación con el asunto que tratamos: *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016) [<http://madridesperiferia.blogspot.com/>]. Allí encontraremos atractivas fotografías acompañadas de interesantes comentarios acerca de los más variopintos sinsentidos urbanísticos de los últimos tiempos. A luz de las caminatas de su autora por la periferia se va conformando no solamente un retrato de la precariedad económica y urbanística, sino también de la crisis emocional de quien contempla y describe dichos escenarios. Ese lugar absolutamente desterritorializado, percibido ya inevitablemente como el «resto de otro» lugar, adquiere sin duda gran protagonismo en el imaginario

apocalíptico de nuestros días, convirtiéndose una vez más en una visual alegoría del revés de una utopía, no solo inmobiliaria, sino de progreso y crecimiento ilimitado.

- 32 Asimismo, también en la ya citada *Las ventajas de la vida en el campo* (2018), de Pilar Fraile, la protagonista detendrá su mirada en las «afueras» de la gran ciudad, territorio que no dudará en comparar con los consabidos escenarios apocalípticos tan característicos de numerosos relatos de ciencia ficción. Ello es de nuevo relevante si tenemos en cuenta que en realidad la obra de Pilar Fraile tampoco es una novela de anticipación. Es decir, lo que encontramos en ambas novelas es más bien la contemplación del entorno real de nuestro presente desde el imaginario apocalíptico:

Tanto las oficinas como los centros comerciales y de ocio estaban desperdigados sin ningún orden en los terrenos suburbanos. No obedecían a ningún plan urbanístico, sino que habían surgido al albur de puntuales recalificaciones de terrenos. Esa caótica ordenación, además de la sequía del terreno —todo el territorio colindante con la ciudad estaba despoblado de vegetación—, le daba un aspecto de repoblación lunar. Era como si hubiera sucedido una catástrofe y la especie humana se hubiera ido instalando en un planeta vecino en el que las leyes de la Tierra ya no tuvieran sentido y hubieran sido olvidadas, perdidas en el polvo estelar. Cada población, cada uno de esos edificios iluminados, se constituía como una isla, un territorio aislado de los demás e incluso hostil hacia los otros (Fraile, 2018: 152-153).

- 33 En realidad, estos parajes suburbanos tantas veces estetizados en las ficciones del siglo XXI responden al concepto de las «ruinas en inversión» de las que hablaba el artista Robert Smithson. Son ciudades, o simulacros de ciudades, que se levantan de la ruina misma.
- 34 Nos detendremos, por último, en el ensayo titulado *La ciudad infinita: crónicas de exploración urbana* (2019), de Sergio C. Fanjul. Dichas crónicas son fruto de las interminables caminatas de su autor por la ciudad de Madrid y sus alrededores, y que él mismo ha comparado con «las derivas psicogeográficas» que hacían los dadaístas, los surrealistas o los situacionistas (Fanjul, 2019: 96). Lo cierto es que la mirada de Fanjul sobre el entorno urbano y su periferia tampoco es ajena a ese imaginario apocalíptico al que nos venimos refiriendo. Desde el comienzo de su deambular se confiesa imaginando distópicas ciudades del futuro:

[...] como en *Blade Runner*, neblinosas y violentas, rodeadas de miseria, sobrevoladas por artefactos voladores (ya sean coches o drones de Amazon que nos traen los libros), aunque en vista del rumbo que tomamos, probablemente esa fealdad distópica se consiga enterrar bajo un colorido envoltorio apetecible e hipermoderno (Fanjul, 2019: 17-18).

- 35 Más adelante volverá a hablarnos de un Madrid de cielo anaranjado y neblinoso propio de *Blade Runner*, con un firmamento manchado «con la luz guarra que tiramos al vertedero cósmico» (Fanjul, 2019: 93). El libro encierra una clara y manifiesta crítica a la globalización del territorio, a ese modelo de urbanismo en serie que poco a poco nos ha quitado las ganas de viajar: «¿Para qué viajar si todo es lo mismo, el mismo Starbucks, el mismo H&M, el mismo Zara?» (Fanjul, 2019: 45)⁵. De hecho, sus metódicos paseos parten del centro de Madrid para bifurcarse por el extrarradio y los barrios periféricos, en busca de lo que podríamos considerar una marca de diferencia, una entidad que sobreviva aún a la globalización del territorio. Pero el sobrecogedor mensaje que nos transmite este libro es que la gran urbe se nos presenta como un espacio del que en absoluto resulta fácil salir, si pretendes hacerlo a pie. Asegura que sin ser conscientes de ello vivimos dentro de un mapa lleno de lagunas en blanco. Así, entre otros lugares inaccesibles para el viandante, se detiene por ejemplo en esos

espacios muertos, llenos de tierra y matojos, que están dentro de los rizos que hacen las autopistas, extraños «trozos de campo que se han quedado perdidos en el medio de la urbe» (Fanjul, 2019: 94). Los fallidos intentos de Fanjul por ir más allá, por salir del supuesto perímetro que rodea a aquello que consideramos «la ciudad» (comparable al intento del protagonista de la novela citada de Ray Loriga, *Rendición*, por abandonar la idílica ciudad transparente en la que permanecía encerrado y retenido contra su voluntad), solo le conducirán a desoladores descubrimientos:

Cuando el forastero deja los barrios de Usera para adentrarse en los territorios de Villaverde da la impresión de que atraviesa esa alambicada nada que rodea las grandes ciudades, esos terrenos donde la ciudad se desteje para volverse a tejer más tarde, donde la realidad urbana se disuelve y aparecen acertijos de autopistas, desguaces, naves industriales, descampados cubiertos de hierbajos dorados quemados por el sol. ¿Es esto ciudad o no es ciudad? Esto no es campo, esto no es bosque, esto no es estepa siberiana, esto no se sabe lo que es: es intersticio y abandono (Fanjul, 2019: 130).

La estetización de los escenarios del desastre o la ruina como instalación artística

- 36 Cuando los novelistas de hoy recurren al estereotipo de los escenarios descritos para ambientar sus ficciones parecen querer advertirnos de los amenazantes peligros que nos acechan. Ese estado de alarma, indefinido y líquido (Bauman & Bordoni, 2014), ese terror cósmico a que algo real ocurra por fin (Virilio, 2009), sin duda está detrás de toda esta manida escenografía. Todos esos *topoi* (la ciudad derruida, los edificios abandonados y sin funcionamiento, la construcción de arquitectura indescifrable, el vasto (no) lugar indefinido e híbrido que nos advierte de la aterradora infinitud de nuestras ciudades...) han sido convertidos por la ficción audiovisual y literaria contemporánea en emblemáticas imágenes del progreso detenido, de la falacia o mentira del progreso de nuestra civilización. Pero a lo largo de este artículo nos hemos ido refiriendo en varias ocasiones a la fascinación estética que en el imaginario colectivo del siglo XXI despiertan al mismo tiempo dichos parajes⁶. En el relato de María Zaragoza «Bellas ruinas» (2013) se reflexiona precisamente sobre este proceso de estetización de las ruinas de la ciudad post-apocalíptica. Una pareja de arqueólogos sobrevive al desastre y la caída del mundo y disfruta de su nueva vida entre las ruinas de la civilización caída, cuya belleza sabe apreciar. En principio, ello pudiera parecer contradictorio, pero conviene recordar ahora que la estetización de la ruina (tan consustancial a la propia poética del Romanticismo) no es tampoco un fenómeno privativo de nuestra época. Y no olvidemos que ya en el siglo XVIII la propia estética del colapso, la poética de la ruina, era una moda refinada y cultivada por ciertos pintores, como Hubert Robert, que a su vez la aprendió de su maestro, René Slodtz.
- 37 La última entrada del blog de Elvira Navarro arriba mencionado, *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016), se dedica a reseñar el proyecto y libro *Nación rotonda* (<http://www.nacionrotonda.com/>) y a propósito de este reconoce la autora de *La trabajadora*:

[...] aunque *Nación Rotonda* es un libro de denuncia, en la medida en que se prescinde del texto y en que muchas de sus imágenes corresponden a intervenciones vistas desde el aire (lo que significa su conversión en una casi abstracción no pocas veces bella), el resultado final puede abrirse a otras consideraciones. [...] Lo que trato de decir es que no es esta una obra que pierda toda su significación sin la referencia al

contexto, o lo que es lo mismo: que a pesar de ser concebida como denuncia, puede asimismo leerse (un leer que es ver) al margen de la denuncia (Navarro, 2016).

- 38 Esa posibilidad de leer (ver) el paisaje propio del imaginario apocalíptico más allá de la ideología, a la que se refiere aquí Navarro, es la tesis defendida en este artículo. Como ha señalado Gyan Prakash: «*We learn that the opening that dystopic images provide for human agency inflects their critical meaning. Equally relevant is their aesthetics, developed in particular historical and formal situations, which offer portraits ranging from urban anxiety and nihilism to utopian desire*» (2010: 13). Pero creo además que no solo cabría hablar de estética de la ruina, sino también de espectacularización de la misma. Recordemos ahora que en no pocas ocasiones la vieja aristocracia adornaba sus jardines con ruinas falsas o artificiales (Woodward, 2001). Como nos recuerda María Gainza en *El nervio óptico*: «En situaciones extremas se llamaban “jardines terribles” e incluían la sensación de vivir al borde de la catástrofe con grutas que escupían lenguas de fuego, volcanes que entraban en erupción y lluvias torrenciales que caían sin aviso» (2017: 43-44). En definitiva, hablamos de refinados parques temáticos, al estilo del ya citado de Bansky, levantados sobre el propio concepto de la ruina y la desolación. Comparemos, en fin, aquellos falsos decorados de la catástrofe con tantas otras contemporáneas instalaciones artísticas en las que de igual manera subyace esa vieja pulsión por el apocalipsis. El arte, las numerosas ficciones audiovisuales, las narraciones literarias del apocalipsis... perpetúan con su recurrente escenografía del fin del mundo la propia imposibilidad del concepto del fin, la aporía que encierra la misma idea de un relato del fin del mundo, de una ficción post-apocalíptica, de la narración de un mundo sin nosotros.
- 39 Llegados a este punto deberíamos preguntarnos si esa espectacularización de la ruina, la destrucción y el horror vendría a invalidar la supuesta intención autorial del compromiso de unos escritores aparentemente empeñados en llamar nuestra atención acerca de los errores de un sistema abocado a un fracaso inminente. El compromiso, en definitiva, que en la clasificación de Orejudo Utrilla (2021), enunciado al comienzo de este trabajo, distinguía a la «distopía» (fuera apocalíptica o no) de la «antiutopía». Lo cierto es que no sabríamos dar una respuesta contundente a dicho interrogante. Por ello nos conformaremos con sugerir que si, en muchas ocasiones, la intención autorial parece inclinar la balanza hacia la conciencia social, el compromiso y la denuncia de todo aquello que aún hoy consideran algunos autores que podríamos remediar, en otros muchos casos (quizás cada vez más abundantes) parezca primar la fascinación ante el bello espectáculo de la destrucción; fascinación, eso sí, tras la que quizás subyaga un inconfesable deseo de reseteo del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AVILÉS Javier (2011), *Constatación brutal del presente*, Barcelona: Libros del silencio.

BAUMAN Zygmunt & BORDONI Carlo (2014), *Estado de crisis*, Barcelona: Paidós.

- BIOY CASARES Adolfo (2005), *La invención de Morel* [1940], Madrid: Alianza.
- BORGES Jorge Luis (1971), *El Aleph*, Madrid: Alianza.
- BOURRIAUD Nicolás (2009), *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUESO Emilio (2012), *Cenital*, Madrid: Salto de página.
- CAÑADAS Jesús (2015), *Pronto será de noche*, Madrid: Valdemar.
- CASTRO FLÓREZ Fernando (2015), *Mierda y Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid: Fórcola.
- COSTA Jordi (2014), «El tiempo de la distopía», *El País* (10 de octubre), <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html> (20-03-2021).
- FANJUL Sergio C. (2019), *La ciudad infinita. Crónicas de exploración urbana*, Barcelona: Penguin Random House.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2011), *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid: Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2018a), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2018b), *Trilogía de la guerra*, Barcelona: Seix Barral.
- FERRÉ Juan Francisco (2017), «Novelas cortas, ideas largas», en línea en *La vuelta al mundo*: <<http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/>> (20-03-2021).
- FERRÉ Juan Francisco (2019), *Revolución*, Barcelona: Anagrama.
- FRAILE Pilar (2018), *Las ventajas de la vida en el campo*, Barcelona: Caballo de Troya.
- GAINZA María (2017), *El nervio óptico*, Barcelona: Anagrama.
- GOYTISOLO Luis (2018), *Las afueras*, Barcelona: Anagrama.
- GUAL Óscar (2015), *Los últimos días de Roger Lobus*, Badajoz: Aristas Martínez.
- LIPOVETSKY Gilles & SERROY Jean (2014), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama.
- LORIGA Ray (2017), *Rendición*, Barcelona: Penguin Random House.
- MARTÍNEZ BIURRUM Ismael (2014), *Un minuto antes de la oscuridad*, Barcelona: Fantasy.
- MARTÍNEZ RUBIO José (2016), «Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro», *Rassegna Iberistica*, 106, 289-306.
- MATHESON Richard (2020), *Soy Leyenda* [1954], Barcelona: Minotauro.
- MCCARTHY Cormac (2016), *La carretera* [2006], Barcelona: Debolsillo.
- MESA Sara (2017), *Un incendio invisible* [2011], Barcelona: Anagrama.
- MESA Sara (2012), *Cuatro por cuatro*, Barcelona: Anagrama.
- MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- MORA Vicente Luis (2007), *Circular 07. Las afueras*, Córdoba: Berenice.

- MORA Vicente Luis (2014), «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal», *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, II(2 - verano), 319-343.
- MORENO Javier (2013), *2020*, Madrid: Lengua de Trapo.
- MORENO Lara (2013), *Por si se va la luz*, Barcelona: Lumen.
- NAVARRO Elvira (2014), *La trabajadora*, Barcelona: Random House.
- NAVARRO Elvira (2016), «Nación Rotonda», en línea en *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña*: <<http://madridesperiferia.blogspot.com/>> (20-03-2021).
- NOGUEROL JIMÉNEZ Francisca (2008), «Narrar sin fronteras», J. Montoya Juárez & Á. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2000)*, Madrid: Iberoamericana, 19-34.
- OREJUDO UTRILLA Antonio (2021), *Narrativa utópica contemporánea*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PEREC George (1999), *Especies de espacios* [1974], Barcelona: Montesinos.
- PÉREZ Francisco Javier (2010), *Hierático*, Ajec.
- PEREZAGUA Marina (2016), *Don Quijote de Manhattan (Testamento yankee)*, Barcelona: Los libros del lince.
- PRAKASH Gyan [ed.] (2010), *Noir urbanisms. Distopic images of the modern city*, Princeton: Princeton University Press.
- QUIROGA Elio (2014), *Idyll*, Palma de Mallorca: Dolmen.
- SANTOS Antonio (2019), *Tiempos de ninguna edad. Distopía y Cine*, Madrid: Cátedra.
- STEWART George R. (2016), *La tierra permanece* [1949], Barcelona: Gigamesh.
- SUVIN Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario* [1979], México: FCE.
- TARANILLA Raquel (2020), *Noche y océano*, Barcelona: Seix Barral.
- TROUSSON Raymond (1995), *Historia de la literatura utópica*, Barcelona: Península.
- VIRILIO Paul (2009), *El accidente original* [2005], Buenos Aires: Amorrortu.
- WOODWARD Christopher (2001), *In Ruins*, London: Chatto & Windus.
- ZARAGOZA María (2013), «Bellas ruinas», A. Olmos (ed.), *Última temporada. Antología de Nuevos Narradores Españoles, 1980-1989*, Madrid: Lengua de Trapo.

NOTAS

1. Ya antes de que lo hiciera Orejudo Utrilla, en esa misma línea de negar la identidad antitética entre la utopía y la supuesta «distopía», Raymond Trousson había evitado este último término para distinguir mejor entre «utopías positivas» (de carácter constructivo) y «utopías negativas» o «antiutopías» [aquellas en las que encontramos la previsión de un infierno] (1995: 54).
2. De todas las novelas mencionadas en este artículo, quizás sea esta la que más se acerca al género de la «distopía» (en la acepción arriba descrita de Orejudo Utrilla, 2021) y de la propia ciencia ficción. Estaríamos en este caso ante ese tipo de literatura especulativa o prospectiva, claramente hibridada con elementos provenientes de la ciencia ficción. Y, en este sentido, es

necesario advertir que también la supuesta confluencia o no entre ambos géneros, distopía y ciencia ficción, ha despertado el debate entre los especialistas. Frente a quienes reconocen la posibilidad de una ficción distópica ajena a la ciencia ficción, autores como Darko Suvin ya incluyeron hace bastantes años a la literatura utópica como un subgénero más de la ciencia ficción, basándose en el hecho de que aquella echa necesariamente mano del extrañamiento, fabula con sistemas sociales y económicos nuevos, pero también impensables en el mundo que conocemos (1984).

3. *Hotel Palenque* (1969-1972) es una instalación compuesta por treinta y una diapositivas en color y una grabación que recoge la conferencia que Robert Smithson impartió a estudiantes de arquitectura, en la Universidad de Utah.

4. Quisiera recordar ahora que en el año 1958 Luis Goytisolo (2018) publicó una magnífica novela, titulada precisamente *Las afueras*. Al margen de su originalidad estructural, en forma de un interesante perspectivismo caleidoscópico (formada por siete relatos autónomos, pero de alguna manera interconectados), la novela explora el propio concepto de «las afueras», como territorio que se extiende más allá de los núcleos urbanos, pero sobre todo como espacio social, aquel en el que habitan todos aquellos que por uno u otro motivo (no siempre económicos o sociales) no consiguen encontrar su sitio en la sociedad. El espacio de «las afueras», el barrio periférico y marginal que alberga a los desclasados, fue igualmente explorado por otras tantas novelas de la literatura del periodo franquista. Lo encontramos así en *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano, en *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres o en *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, entre otras. Pero en estas novelas, el territorio de «las afueras» adquiere una clara dimensión simbólica al servicio de la intención testimonial y comprometida de estos escritores; dimensión de la que está exenta en las ficciones apocalípticas que analizamos en este trabajo.

5. A propósito de esa abrumadora reproducción interminable en estructura fractal de la propia ciudad me gustaría recordar también las reflexiones que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hacen de esas expansiones en serie de las grandes urbes: «En la periferia se está desarrollando un policentrismo cuyo principal vehículo es un conjunto de actividades comerciales. [...] Multitud de símbolos de la ciudad que se modifica y extiende, de lo “posurbano” que, al uniformar los paisajes, los hace iguales en todo el planeta: tanto en el Norte como en el Sur vemos por doquier la expansión del urbanismo comercial y monótono de los nuevos centros periféricos, que producen una intensa sensación de fenómeno ya visto» (Lipovetsky & Serroy, 2014: 225-226).

6. Precisamente en relación con ese proceso de estetización del relato apocalíptico, me gustaría subrayar que en el ya mencionado ensayo de Cristina Mondragón se pone el foco de atención en el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico, en ese proceso de desacralización que ha sufrido el mito apocalíptico, de tal suerte que ya no se asuma como relato verdadero, cambiando su centro de importancia a la función estética: «a narración como fin y no como medio» (Mondragón, 2020: 39). La misma autora habla también de «relatos postapocalípticos donde no hay conocimiento revelado, lucha del bien contra el mal ni alusión alguna al Apocalipsis o a algún mito escatológico» (2020: 365).

RESÚMENES

Este artículo propone un recorrido por los espacios más recurrentes de las numerosas ficciones apocalípticas que encontramos en la novela española del siglo xxi. Se estudiarán así los *topoi* de la

ciudad abandonada tras el desastre, el parque temático semiderruido, el edificio postindustrial de funcionalidad inescrutable, el interminable e impreciso espacio periférico de las grandes urbes, etc. A partir de la apabullante proliferación de dichos escenarios, observaremos cómo en numerosas ocasiones su utilización rebasa el significado político que subyace al género de la distopía, para sufrir lo que podríamos considerar un proceso de estetización o espectacularización, convirtiéndose paradójicamente en espacios de incuestionable atractivo y fotogenia en el imaginario colectivo de nuestra época.

This article proposes a journey through the most recurrent spaces of the numerous apocalyptic fictions that we find in the Spanish novel of the 21st century. In this way, the *topoi* of the abandoned city after the disaster, the semi-ruined theme park, the post-industrial building with inscrutable functionality, the endless and imprecise peripheral space of large cities, etc. will be studied. From the overwhelming proliferation of these scenarios, we will observe how on numerous occasions their use exceeds the political meaning that underlies the genre of dystopia, to undergo what we could consider a process of aestheticization or spectacularization, paradoxically becoming spaces of unquestionable attractiveness and photogenesis in the collective imagination of our time.

Cet article propose un voyage à travers les espaces les plus récurrents des nombreuses fictions apocalyptiques que l'on retrouve dans le roman espagnol du xxi^e siècle. Ainsi seront étudiés les *topoi* de la ville abandonnée après la catastrophe, le parc d'attractions semi-ruiné, le bâtiment post-industriel à la fonctionnalité insondable, l'espace périphérique infini et imprécis des grandes villes, etc. À partir de la prolifération écrasante de ces scénarios, nous observerons comment à de nombreuses reprises leur utilisation dépasse le sens politique qui sous-tend le genre de la dystopie, pour subir ce que l'on pourrait considérer comme un processus d'esthétisation ou du sens du spectaculaire qui débouche, paradoxalement, sur la constitution des espaces d'attractivité et de photogénèse incontestables pour l'imaginaire collectif de notre temps.

ÍNDICE

Mots-clés: roman espagnol XXIe, dystopie, apocalypse, scénario postapocalyptique, esthétique de la ruine

Palabras claves: novela española del siglo XXI, distopía, apocalipsis, escenarios post-apocalípticos, estética de la ruina

Keywords: XXI century Spanish novel, dystopia, apocalypse, postapocalyptic scenarios, destruction esthetics

AUTOR

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid

teresa.gomez.trueba@uva.es