

ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT 19

Borja Cano Vidal /
Marta Pascua Canelo /
Sheila Pastor
(eds.)

Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI



PETER LANG

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

Francisca Noguerol

Est(éticas) en español del siglo XXI 11

PANORAMA

Vicente Luis Mora

Esbozo de un (imposible) panorama de la narrativa contemporánea en castellano de todas las orillas 35

DI(SOLUCIONES)

Ewa Śmitek

Herbario signico en tres poéticas radica(l)ntes: Sonia Bueno, Mario Martín Gijón y José Miguel Perera 53

Roxana Ilasca

Propuestas estéticas para el siglo XXI en las novelas *Nadia* de Robert Juan-Cantavella y *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora 67

ESCRITURAS EXPANDIDAS

María Caballero Wangüemert

Eduardo Lalo, un escritor puertorriqueño en su «Donde» (artefacto visual, lúdico y gnoseológico) 85

Macarena Miranda Mora

Lo inactual en *Nancy* ✕✕, o una lectura a contraluz 97

Vega Sánchez-Aparicio

En los pliegues de la pantalla; interfaz analítica y caligrama en las narrativas hispánicas contemporáneas 109

<i>Diego Zorita Arroyo</i> Dilemas ontológicos en la demarcación del hecho literario a raíz de <i>Degenerativa</i> (2005) y <i>Regenerativa</i> (2005) de Eugenio Tisselli	123
--	-----

FICCIONES Y FAKECIONES

<i>Javier García Rodríguez</i> Modos del escribir excéntrico: ficción, <i>fakeción</i> y <i>satisficción</i>	139
---	-----

<i>Lucía Lizarbe Casado</i> El género diarístico en revistas: la búsqueda de diarios personales en <i>Letras Libres</i>	155
---	-----

<i>Álvaro Luque Amo</i> Estilo y autonarración en <i>La novela luminosa</i> (2005), de Mario Levrero	169
---	-----

DISTOPIÁS

<i>Teresa Gómez Trueba</i> Estado de alarma en la última narrativa española: del relato del fin, al fin del relato	181
--	-----

<i>Manuel Santana Hernández</i> Fragmentos de (ciencia) ficción: barroco frío y distopía crítica en <i>Retiro</i> <i>infinito</i>	195
---	-----

<i>Francisco David García Martín</i> La desaparición de la verdad: injusticia y destrucción de la realidad en <i>Las</i> <i>visiones</i> , de Edmundo Paz Soldán	209
--	-----

Teresa Gómez Trueba¹

Estado de alarma en la última narrativa española: del relato del fin, al fin del relato

Resumen: El artículo pretende ahondar en esa «estética del apocalipsis» presente en el panorama de la narrativa española del siglo XXI. Tras poner en relación la moda actual de la distopía con ese estado de alarma o de crisis generalizada, con esa otra pandemia de un miedo abstracto o «líquido», pero de alcance global, de la que han hablado autores como Bauman y Bordonni (2014) o Virilio (2009), divido mi estudio en dos partes, tituladas respectivamente «El relato del fin» y «El fin del relato». En la primera, analizo los principales tópicos utilizados en la recreación del apocalipsis y en el desarrollo de la consabida trama distópica. En la segunda, pretendo establecer una correspondencia entre esa estereotipada cartografía del desastre y la ruina y una serie de recursos discursivos relacionados con la construcción (o, mejor, deconstrucción) del relato. Novelas formalmente rotas o extremadamente fragmentarias se convierten así en la perfecta representación de un mundo en descomposición.

Palabras clave: novela española del siglo XXI, estética apocalíptica, distopía, fragmentarismo, metaficción.

1. Introducción: Estado de alarma

En el mes de marzo de 2020 irrumpió de manera inesperada la crisis del covid-19 y, con ella, ese largo periodo de confinamiento y alerta sanitaria que parecía haber cambiado nuestras vidas de una forma extraordinaria. Sin embargo, creo que muchos de nosotros experimentamos entonces que aquello era algo que, de alguna manera, llevábamos esperando al menos desde hacía un par de décadas. Parecía estar muy presente en nuestro horizonte de expectativas. Podríamos decir incluso que sentimos entonces algo así un como *déjà vu* de una experiencia ya vivida en multitud de ocasiones, a través de la ficción. En el imaginario colectivo de todo el planeta la posibilidad de una catástrofe de tal magnitud había llegado a convertirse en un tópico recurrente. Y no me refiero solamente a populares profecías como la de Bill Gates, sino a la existencia de un estado de alarma permanente y global respecto a la inminente llegada de la definitiva catástrofe

1 Universidad de Valladolid. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i: «FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00).

(sanitaria, política, económica, medioambiental...) que de una vez por todas acabara con todos nosotros y con la endeble civilización que habíamos creado.

Desde hace años un autor como Paul Virilio, el más apocalíptico de los pensadores contemporáneos, viene advirtiéndonos de la llegada inminente e inevitable del cataclismo: «De incidentes en accidentes, de catástrofes en cataclismos, la vida cotidiana pasa a ser un caleidoscopio en el que permanentemente nos enfrentamos a lo que aparece, a lo que surge de modo imprevisto, *ex abrupto* podríamos decir» (2009: 13). Sin duda, mucho antes de que estallara la crisis del covid-19, existía entre nosotros una tendencia a ver el mundo, cualquier acontecimiento o escenario más o menos usual o previsible, en términos apocalípticos. Vivíamos en un permanente estado de alarma.

Es cierto que, si echamos la vista atrás, es fácil comprobar cómo todas las épocas de la historia han contado con su particular estado de alarma, con su innata e inherente sensación de crisis. Pero, a decir de algunos pensadores, la conciencia de crisis que nos asola más o menos desde el inicio del siglo XXI adquiere una naturaleza distinta. Precisamente en un ensayo titulado *Estado de crisis* (2014), Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni aseguraban que la crisis del siglo XXI se diferenciaba de otras precedentes porque venía aparejada a una total desconfianza acerca de una posible solución o salida de la misma: «los viejos vehículos del progreso también se han convertido ya en chatarra, en material de desguace; [...] hoy no hay ningún invento prometedor a la vista en el que cifrar de nuevo nuestras esperanzas de que una fuerza salvadora saque de apuros a tantas desafortunadas víctimas» (2014: 15). Ya no se trata de tener miedo a algo o alguien en concreto, sino de un estado de ánimo global, de un miedo indefinido y líquido (Bauman, 2013). Y, como no podría ser de otra manera, ese miedo de dimensiones cósmicas ha tenido su correlato en las manifestaciones artísticas y literarias del nuevo milenio. Más aún, pareciera que vivimos inmersos en lo que podríamos calificar toda una «estética del apocalipsis».

En relación con la novela española del siglo XXI, no cabe duda de que el acontecimiento histórico más veces mencionado como detonante de la entrada del mundo en esa nueva época del terror y el temor apocalíptico es el atentado del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas de Nueva York. Agustín Fernández Mallo, para quien el Posmodernismo comienza a finales de los sesenta y acaba con el 11-S (2018a: 259), sostiene que puede detectarse hoy en la literatura, por supuesto tanto española como universal, lo que podríamos llamar una *Generación 11-S*. En su opinión resulta difícil encontrar hoy una narración que de manera más o menos explícita no se vea «condicionada por el intento de explicación y/o exorcización del trauma de las Torres Gemelas» (2018a: 133). Fundamentalmente, a partir del 11-S, parece que el viejo temor a la invasión

extraterrestre o al cibernético, que tantos éxitos habían cosechado en la gran pantalla y en la novela de ciencia ficción, empezaron a ceder terreno a un temor más abstracto y generalizado, procedente de las propias entrañas del mismo sistema sobre el que se sustenta la sociedad.

Dentro del amplio abanico de subgéneros temáticos que engloba la ciencia ficción, la crítica ha señalado que, en lo que llevamos de siglo, ha sido el de las distopías el que ha alcanzado un mayor éxito y popularidad, ya sea en versión cinematográfica, televisiva o literaria (López-Pellisa, 2018: 41) y tanto en productos para adultos como en el mercado especializado en un público juvenil (exitosas franquicias comerciales, como *Los juegos del hambre* o *Divergente* dan buena cuenta de ello), poniendo en evidencia los numerosos trasvases transmediales que se producen en relación con el género que nos ocupa.

A partir de todas estas premisas, en este trabajo me propongo profundizar en eso que he dado en llamar una «estética apocalíptica» y, más concretamente, estudiar la presencia de dicha estética en la narrativa española del siglo XXI. Y cuando hablo de estética, quizás mejor debería de referirme a «estetización», en el sentido que utilizan el término Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su ensayo *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (2015), donde al tratar precisamente de la tendencia actual a ver el hiperconsumo en términos apocalípticos, de la pulsión apocalíptica de nuestros días, resuelven que dicha tendencia está irremediabilmente estetizada, filtrada por la omnipresente estética de los medios audiovisuales (Lipovetsky y Serroy, 2009), deviniendo, en consecuencia, en productos indisociables del viejo concepto de lo *kitsch* (Lipovetsky y Serroy, 2015: 338–339).

2. Distopía y novela española del siglo XXI

En el contexto de la narrativa española de las dos últimas décadas, llama la atención la proliferación de novelas que desarrollan tramas de carácter prospectivo y apocalíptico. Frente a tantos años de apabullante predominio de fabulaciones históricas que se complacen en recrear diferentes épocas de nuestro pasado, parece que muchos autores actuales se sienten más atraídos por la especulación en torno al inesperado (o más bien probable) aspecto que adquirirán el mundo y la sociedad en un futuro no muy lejano, como consecuencia de los excesos de la globalización, la tecnología y el consumismo exacerbado en los que nos vemos inmersos. En conclusión, me refiero a esa narrativa que aspira a narrar la definitiva explosión de esa burbuja —no solo inmobiliaria— en la que vivimos encerrados.

Por otro lado, resulta interesante comprobar cómo la insistente recreación de mundos apocalípticos o distópicos no solo la encontramos en la obra de escritores mayoritariamente identificados por la crítica y el mercado con la tradición de dicho género popular (tales como Elia Barceló, Emilio Bueso, Ismael Martínez Biurrun, etc.), sino también en la de autores, en principio, ajenos a esa tradición literaria (tales como Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión, Sara Mesa, Lara Moreno, Isaac Rosa, Ricardo Menéndez Salmón, Alberto Olmos, Pablo Gutiérrez, Francisco Javier Pérez, Laura Fernández, Óscar Gual, Robert Juan-Cantavella, Ginés Sánchez o Bruno Galindo, entre otros muchos). Parece que las numerosas obras literarias que hoy en día reescriben el viejo tópico del posible fin de la civilización tienden inesperadamente a situarse más allá de los «minoritarios» márgenes de la literatura de género, para ocupar un espacio más visible y canónico en el panorama de la literatura contemporánea. Nos enfrentamos a un interesante fenómeno de confusión o mutua reabsorción entre la literatura de género y la que en principio no pretende serlo.

Precisamente, Fernando Ángel Moreno relaciona la mejor ciencia ficción del siglo XXI con una novela de índole experimental, basada en la hibridación de géneros y lo metarreferencial (2018). Asimismo, Teresa López-Pellisa, en su historia de la ciencia ficción española, hace mención explícita a los autores relacionados por la crítica con la llamada generación Nocilla o Mutante, destacando sus continuas incursiones en el género de lo distópico, lo que la lleva a hablar de un cambio de paradigma en relación con los codificados parámetros de este subgénero de la vieja ciencia ficción (2018: 38). Por su parte, Javier Calvo (2013) acuñó el término de «nuevos extraños españoles» para referirse a un grupo de autores nacidos en la década de los setenta que publican novelas y cuentos, sin marcas de género explícitas, pero con obvias resonancias del género de la ciencia ficción y lo fantástico, e interesados al mismo tiempo por una extrema experimentación formal.

Partiendo entonces de esa señalada confluencia entre el género de la distopía y la experimentación formal, me interesa destacar el hecho de que esa estética a la que hago referencia se materializa tanto en aspectos temáticos como formales. Consecuentemente, mi objetivo es establecer un eslabón entre lo temático y lo formal, poniendo el foco de atención en varias estrategias (apropiaciónismo, intervencionismo, readymades, repeticiones, bucles metafictionales...) que de alguna manera metaforizan el tan traído y llevado fin del mundo con el propio fin del relato o del género de la novela. El estado de crisis generalizado del que hablaban Bauman y Bordoní queda así equiparado con esa otra crisis de la representación que tantas obras literarias y artísticas ha inspirado desde los inicios del Posmodernismo.

3. El relato del fin

Querría dejar claro desde el principio que entiendo aquí el concepto «estética apocalíptica» en un sentido amplio y quizás poco ortodoxo. En algunas de las obras analizadas para la realización de este trabajo, el fin del mundo tal y como hoy lo conocemos es explícitamente mencionado, pero en muchas otras lo apocalíptico tiene más que ver con lo que podríamos considerar una determinada estética, una atmósfera o ambientación. Esta puede desprenderse sin más del carácter prospectivo de la trama, de la ubicación de la misma en una determinada escenografía o de la mera recurrencia a una serie de motivos temáticos que en el imaginario colectivo suelen estar relacionados con ese reconocible momento del fin de la civilización.

Las causas del apocalipsis en la tradición de las ficciones distópicas pueden ser de diversa naturaleza: el mundo devastado por una guerra nuclear, por un ataque terrorista, por un gobierno totalitario o por el propio vacío de poder que desemboca en el salvajismo y la barbarie; el mundo destruido por una catástrofe ecológica que de alguna manera nos haga pagar nuestra responsabilidad respecto a los excesos de la contaminación y el cambio climático; el mundo, en fin, derrotado por una pandemia incontrolable que venga a poner de manifiesto los riesgos de la globalización. Pero vimos también cómo siendo tantas las causas del miedo, este se vuelve uno, abstracto y total. Si tuviéramos que definir de alguna manera ese generalizado y devastador estado de pánico que ha inspirado tantas y tantas ficciones de nuestra época, yo diría que se trata fundamentalmente de un miedo o vértigo ante lo que, en afortunada expresión de Slavoj Žižek, podríamos llamar «el desierto de lo real» (2005).

Lo cierto es que en la gran mayoría de las novelas que van a ser mencionadas en estas páginas no se trataría tanto de reflexionar, desde una perspectiva moral, política o ideológica, acerca de los motivos del cataclismo. De hecho, muchas novelas, me atrevería a decir que las mejores, coinciden en no ser en absoluto explícitas respecto a esos motivos. Antes de explicar las causas, se prioriza observar las consecuencias, recrear lo que podríamos considerar una estética del derrumbe y la ruina. En la distopía de Sara Mesa *Un incendio invisible* (2011) se reflexiona precisamente en estos términos acerca del absoluto desconocimiento de las verdaderas causas del derrumbe y abandono de la ciudad: «Los periódicos y las televisiones locales, esto es, los pocos que aún no han cerrado, no dicen nada sobre el asunto. Pero el resto de los medios de comunicación *tampoco* dice nada, ni comentan nada, ni explican nada. La gente se marcha desfavorida, la ciudad queda moribunda y a *nadie* de Vado le parece extraño. *Curiosísimo*» (2011: 65). Y esa abstracta recreación del fin falta de motivos aparentes no está

exenta de cierta fascinación ante el propio acontecimiento del derrumbe. Creo que cierto oculto deseo no confesable de reseteo del mundo, de que algo «real» ocurra por fin, parece subyacer por debajo de tanta premonición apocalíptica.

Otra cuestión en la que me gustaría detenerme es la del cronotopo temporal en el que suelen ubicarse este tipo de ficciones. Son numerosas las novelas publicadas en España entre el año 2000 y el año 2020 que ambientan explícitamente la trama en una fecha posterior pero llamativamente cercana al año de publicación. Ya se ha señalado por parte de la crítica una diferencia esencial de estos últimos narradores respecto a otros escritores que en la década de los 90 ya cultivaban la ciencia ficción distópica, tales como Elia Barceló, Javier Negrete, Rafael Marín o Juan Miguel Aguilera. Si estos salían con frecuencia del sistema solar hacia la nave y la colonia espacial, la mayor parte de los autores del siglo XXI que utilizan resonancias de la ciencia ficción en sus narraciones optan más bien por un posapocalipsis mucho más cercano y reconocible desde nuestro presente. En este sentido, estos autores españoles parecen estar en la onda del influyente escritor británico J.G. Ballard, quien, como ha señalado Jordi Costa (2014), en el último tramo de su carrera se dedicó a despojar al género de su naturaleza anticipatoria para rastrear, desde una actitud que no cabría ser considerada ni pesimista ni optimista, la realidad de hoy. Casi todas las historias narradas en las novelas estudiadas se desarrollan en un futuro muy próximo que nos resulta fácilmente reconocible desde nuestro presente (Naval, 2013).

Pero más allá de esa imprecisión esencial, nos encontramos con una serie de estereotipos de espacios posapocalípticos, que nos permitirían establecer una suerte de cartografía de escenarios para el desastre. Predominan en primer lugar las ciudades abandonadas o semidesiertas, por las que ya solo deambulan unos pocos supervivientes a la catástrofe, los coches detenidos, atascados y amontonados en medio de las autopistas, las fábricas y polígonos abandonados, los centros comerciales saqueados, los hoteles o resorts vacacionales, los fantasmales parques temáticos, ya sin funcionamiento ni clientes. Todos esos espacios (la ciudad, la fábrica, la estación de servicio, el centro comercial, el parque de atracciones...), que cumplían a la perfección con su función en el sistema, han quedado destruidos y paralizados por el cataclismo y convertidos en pura ruina y desolación, no exenta de una innegable y misteriosa belleza. Asimismo, lo cierto es que la atracción por los lugares abandonados es un fenómeno global que trasciende el ámbito de las ficciones literarias de temática distópica. Qué duda cabe de que las imágenes de una ciudad, fábrica, parque de atracciones, hotel, absolutamente deshabitados han llegado a adquirir una innegable fotogenia en nuestra época. Todos estos lugares comunes simbolizan la popular y atractiva idea del progreso detenido. Mejor aún: vendrán a representar la imagen de la mentira del

progreso de toda una civilización. Una distopía reciente, como *Dos mil noventa y seis*, de Ginés Sánchez (2017), hará deambular a través de décadas a sus protagonistas por todos esos estereotipados escenarios de la destrucción y la ruina.

Junto a los lugares fantasmales, vacíos y derruidos, destaca también como escenario predilecto para las ficciones apocalípticas de hoy el de esos espacios periféricos que se extienden alrededor de las grandes ciudades: «las afueras». Recordemos ahora que este era precisamente el subtítulo que Vicente Luis Mora eligió para su, en tantos sentidos, pionera novela *Circular 07. Las afueras* (2007). «Las afueras» son espacios a medio hacer, caracterizados por su propia indeterminación, fronterizos, al fin y al cabo, entre dos lugares que sí nos son reconocibles: el del campo y la ciudad. Y ese espacio periférico resultará especialmente emblemático y rentable en la ficción distópica, pues es precisamente ahí donde la naturaleza lucha por recobrar de la ciudad el territorio que esta le ha sustraído. La maleza así asoma entre las naves abandonadas; los matorrales, las ramas y hojas secas irán cubriendo las viejas carreteras. En una novela de clara ambientación distópica, como *La trabajadora*, de Elvira Navarro (2014), encontraremos interesantes sublimaciones de ese espacio indefinido y fantasmal que se extiende más allá de todas nuestras ciudades.

Y, ya por último, en esta apresurada cartografía de escenarios para el desastre no quiero dejar de mencionar el lugar privilegiado que sin duda ocupa el vertedero, la montaña de basuras y desperdicios, convertido en el nuevo hábitat natural del hombre del futuro. Más aún, creo que se podría hablar de toda una estética en torno a la basura y los desechos como escenografía predilecta en un determinado tipo de ficciones de atmósfera posapocalíptica. Evidentemente esta afición por el vertedero podría ser relacionada con las buenas intenciones de algunos escritores interesados en advertirnos de los peligros que nos acechan si no ponemos remedio a nuestra falta de conciencia ecológica. Ahora bien, si las intenciones críticas hacia lo exacerbado e irracional del consumismo actual parecen evidentes y omnipresentes en nuestros días, creo que predomina también en este caso una suerte de fascinación estética en algunos escritores y artistas contemporáneos ante la verdadera «belleza» de esas nuevas ruinas hechas de caóticas acumulaciones de despojos, precisamente debido a su propia inutilidad. Resulta asimismo interesante el hecho de que en bastantes novelas recientes de temática distópica nos topemos a cada paso con largas y tediosas listas de residuos, de objetos, cosas encontradas fuera de su sitio, y a los que la voz narradora o los propios personajes parecen dotar con su mero recuento del aura estético del que carecían antes de ser lo que ahora son: meros materiales de desecho sin finalidad aparente.

Así, por ejemplo, la ya mencionada Sara Mesa, en la novela *Cicatriz* (2015), se regodeará en esa extraña poética de las cosas, a través de las hordas de regalos de todo tipo de objetos que Knut, el enigmático amante de Sonia, le regala a esta de manera compulsiva y enfermiza a lo largo de toda la novela. El capítulo 8, titulado «La lista» (2015: 134–135), resulta especialmente significativo respecto a ese afán por representar el propio problema de la saturación, estando, de principio a fin, todo él íntegramente ocupado por la larga lista de los objetos que Sonia recibe de su abnegado e incansable Knut. Sin duda esa lista nos abruma y sobrecoge, pues la misma proliferación de objetos lleva inherente el sello de su misma futilidad y caducidad. Listas similares a estas podemos encontrar en otras novelas contemporáneas de ambientación apocalíptica, tales como *Feliz final* (2018) de Isaac Rosa o la *Trilogía de la guerra* (2018) de Agustín Fernández Mallo. Lo que caracteriza a todas esas listas es el gigantesco desorden, la heterogeneidad de los objetos reunidos, la falta de principio y fin de esas interminables enumeraciones, regidas por la aleatoriedad. Las cosas ya usadas se mezclan con las nuevas, las artificiales con las que produce la propia naturaleza, las comestibles y perecederas con las sólidas e irrompibles. Ninguna jerarquía, ninguna simetría o estructura reconocible, ningún criterio organizador subyace al propio principio acumulador de residuos.

El mismo año que apareció la *Trilogía de la guerra* (2018b) de Agustín Fernández Mallo, vio también la luz su *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, donde el autor desarrolla por extenso toda una teoría estética a partir de la metáfora de la basura, el residuo, el escombros y el posible reciclaje y aprovechamiento de todos ellos. Su ensayo parte de una pregunta: «¿qué ocurre con todas esas otras cosas que consensuamos como residuos, spam, interferencias, anomalías que por inservibles habíamos desechado?, ¿hay modo de rescatarlas y traerlas al ámbito de lo activo, de lo útil para su común uso en las artes y en las ciencias?» (2018a: 20). Lo que viene a plantear es cómo precisamente la reutilización de cosas aparentemente inservibles o basura puede llevarse a cabo también mediante las técnicas de apropiacionismo en el ámbito de lo artístico. Reivindica Fernández Mallo en este ensayo la capacidad creadora de los residuos, ya sean físicos o simbólicos, pero sin que en dicho proceso de apropiacionismo e intervencionismo los residuos pierdan su condición esencial de residuos; más bien se tratará de dar lugar con ellos «a una suerte de *residuos complejos*» (Fernández Mallo, 2018a: 31).

4. El fin del relato

Hay que recordar ahora que una década antes de que viera la luz el ensayo de Fernández Mallo, ya Nicolás Bourriaud en su *Radicante* (2009) sostenía que el arte contemporáneo, no solo se dedica a representar este nuevo escenario de precariedad generalizada, sino que además ha sabido nutrirse de él, de tal forma que nuevos paradigmas de creación se desarrollan precisamente a partir de lo que podríamos denominar un arte del reciclaje y una puesta en práctica de la *apropiación*. Sabido es que desde los performativos proyectos de Marcel Duchamp o los magníficos *collages* dadá de artistas como Kurt Schwitters, en la historia de las artes plásticas la utilización o reciclaje de la basura o de precarios «objetos encontrados» para la creación de una nueva obra artística ha sido un constante y fructífero procedimiento de creación. No obstante, fue sobre todo a partir de los años ochenta cuando la imagen de la ruina y el escombros empezó a adquirir un gran protagonismo tanto en infinidad de prácticas artísticas, como en los propios escritos teóricos (Bourriaud, 2009: 54).

Llegados a este punto es hora de preguntarnos si esas ingentes cantidades de basura que encontramos en el escenario de tantas novelas apocalípticas de hoy son tan solo un popular y recurrente *leitmotiv*, un mero motivo de decoración, o responden también a un paradigma estético y formal que se traduce en la estructura de las propias obras. En la citada novela de Vicente Luis Mora podemos encontrar ya una iluminadora respuesta en relación con esta cuestión: «Todos esos polígonos industriales, zonas aun por asfaltar, carreteras en obras, proyectos de rotondas, aceras desmontadas, sacos de plásticos atando alambres inhiestos, guijarros, montones de arena, carretillas, líneas en los planos que las planicies yertas aún ignoran: mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha» (2007: 56). El paradigma del reciclaje de residuos como modelo inspirador de estructuras narrativas es muy frecuente en la última novela y muy especialmente en la de ambientación apocalíptica. Es más, ese mismo proceso de la búsqueda y reciclaje del residuo se convierte en el armazón voluntariamente visible de la trama de no pocas ficciones contemporáneas.

Una vez más, términos como acumulación, residuos, caos o precariedad parecen subyacer bajo las prácticas artísticas y compositivas que comentamos. El abigarramiento que caracteriza a estas producciones es espejo del desorden y la complejidad propios de nuestra época, aquellos mismos que dan al paisaje cultural en su conjunto un aspecto de precariedad. Los ejemplos son numerosos y algunos de ellos especialmente conocidos. Toda la obra literaria de Fernández Mallo es un intento de poner en práctica ese proceso de reciclaje de residuos. Pero el aprovechamiento de textos residuales en la composición de una nueva

a recurrir a esa vieja artimaña en la que un postexto sigue al propio texto, de la misma manera que el posapocalipsis sigue al apocalipsis. La propia narración quedará así encerrada en una suerte de bucle infinito que repite en ecos el lamento de su propia imposibilidad.

Decía al principio de mi trabajo que en no pocas novelas que he caracterizado dentro de esa estética apocalíptica no se menciona de manera explícita el fin de la civilización. No encontraremos en ellas esa topografía tan redundante del fin del mundo. En cambio, creo que efectivamente esa idea del fin como concepto sí que late en cada una de ellas. El futuro que les interesa a escritores como Fernández Mallo, Óscar Gual o Vila-Matas no parece ser exactamente el futuro distópico, y tópico, de la ficción moderna. Se trata más bien de un futuro «atípico y heterocrónico» (Sierra, 2016: 101). Frente a la ficción distópica tradicional que, al estilo de las fábulas morales, tratan de advertirnos de las posibles consecuencias de nuestros errados actos en la tierra, el objetivo de esa otra verdadera nueva estética del siglo XXI parece inclinarse más bien hacia la topografía de un futuro caracterizado por su opacidad esencial, aquel cuya esencia es precisamente la de resistirse a cualquier intento de narración. Hablamos, al fin y al cabo, y una vez más, de la ya vieja fascinación estética ante el misterioso y bello espectáculo de lo ignoto.

Bibliografía

- Bauman, Z. (2013) [2000] *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- y C. Bordoni (2014) *Estado de crisis*. Traducción: Albino Santos Mosquera. Editor Digital: Titivillus. Disponible en: <[file:///C:/Users/Teresa/Downloads/Estado_de_crisis - Zygmunt Bauman%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Teresa/Downloads/Estado_de_crisis_-_Zygmunt_Bauman%20(1).pdf)> [Consultado 20-12-2020].
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Calvo, J. (2013) «Nueva narrativa extraña española: un mapa», *Jot Down*. Disponible en: <<https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/>> [Consultado 20-12-2020].
- Cantavella, R. J. (2011) *Asesino cósmico*. Barcelona: Mondadori.
- Carrión, J. (2010) *Los muertos*. Barcelona: Mondadori.
- Costa, J. (2014) «El tiempo de la distopía», *El País* (10 de octubre). Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html>. [Consultado 20-12-2020].

Dicho de otro modo: cómo narrar el fin después del fin, cómo narrar aquello que continúa sin nosotros. Y, por ende, si no hay un relato del fin, cómo sabemos que este se ha producido realmente. Narrar el fin es una aporía: mientras haya alguien ahí para contarle ese fin todavía no ha tenido lugar o, al menos, no lo ha tenido del todo. Esta reflexión, que de nuevo subyace en muchas de las novelas más audaces, nos reconduce la cuestión de la estética posapocalíptica y la literatura prospectiva al terreno de la metarreferencialidad. Lo cierto es que muchas ficciones apocalípticas de nuestros días adquieren una dimensión metaficcional desde el momento en que se cuestionan a sí mismas como relato de algo que ya no es. Y es quizás este auto cuestionamiento ontológico del propio género posapocalíptico el que diferencia en mayor medida las novelas del siglo XXI de la vieja tradición distópica. El «Fin» ya no es entonces exactamente el del mundo representado en el relato, sino el del propio relato entendido como mundo autónomo. Lo que se tematiza en la novela es entonces el propio Fin del Mundo de las palabras, sin el cual nunca estaremos ante un fin del mundo real. Todo lo demás será mera espectacularización, simulacro, mera puesta en escena de un estetizado y *kitsch* fin del mundo y la civilización.

Desde el propio nivel estructural de las ficciones aquí estudiadas no es infrecuente encontrarnos con la estrategia discursiva del posttexto, generalmente un falso paratexto que acompaña al propio texto donde se narra el fin. Señala Nicolás Bourriaud que ese pensamiento en forma de posttexto o de notas a pie de página «designa una especie de *suburbio* de la historia» (2009: 217). La estética del extrarradio suburbial, del inhóspito descampado que rodea a la urbe, a la que ya me referí más arriba, adquiere así su correlato discursivo en forma de estos falsos «umbrales» del relato del fin. Los falsos paratextos que cierran la ficción apocalíptica *Los muertos* de Jorge Carrión (2010) podrían ser buen ejemplo de esa autorreferencialidad que pone en entredicho el propio relato del fin. Otro ejemplo interesante a este respecto lo encontramos en la novela de Óscar Gual, *Fabulosos monos marinos* (2010), que se cierra con un último texto (o paratexto) titulado significativamente «Postdata», es decir aquello que se añade a un texto ya concluido y firmado. Y precisamente en esas últimas páginas resulta notable el intento de Gual por dar carta de naturaleza a un «mundo-sin-nosotros», a ese universo espectral y especulativo que existe en los límites de nuestro pensamiento (Sierra, 2016: 104). Igualmente, la novela *Asesino cósmico* de Robert Juan-Cantavella (2011) termina con un capítulo sin fechar en el que el narrador cuestiona la propia posibilidad de narrar el fin.

De lo que hablan estas novelas es en última instancia de la constatación de la imposibilidad de narrar algo tan absolutamente inconcebible para la mente humana como es la nada. Para resolver la aporía el escritor se ve obligado

- Fernández Mallo, A. (2018a) *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2018b) *Trilogía de la guerra*. Barcelona: Seix Barral.
- Galindo, B. (2020) *Remake*. Badajoz: Aristas Martínez.
- Gual, O. (2010) *Fabulosos monos marinos*. Barcelona: DVD.
- Lipovetsky, G. y J. Serroy (2009) *Pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- López-Pellisa, T. ed. (2018) *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Mesa, S. (2015) *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- (2017) [2011] *Un incendio invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Mora, V. L. (2007) *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.
- Morales, C. (2018) *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, F. Á. (2018) «Narrativa 2000–2015». En: López-Pellisa, T. ed. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 177–194.
- Moreno, L. (2013) *Por si se va la luz*. Barcelona: Lumen.
- Naval, M. A. (2013) «No Future. Hacia un *cronotopo* apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI (2007–2012)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38 (1–2), pp. 215–237.
- Navarro, E. (2014) *La trabajadora*. Barcelona: Random House.
- Rosa, I. (2018) *Feliz final*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, G. (2017) *Dos mil noventa y seis*. Barcelona: Tusquets.
- Sierra, G. (2016) «Literatura del fin». En: Vilariños Picos, M.T. ed. *Narrativas cruzadas, hibridación, transmedialidad y performatividad en la era digital*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 99–147.
- Vila-Matas, E. (2017) *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.
- (2019) *Esa bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.
- Virilio, P. (2009) [2005] *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zizek, S. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Acal.