



ESPECTÁCULO APOCALIPSIS:
La estetización de la distopía
en la narrativa española del siglo XXI

TERESA GÓMEZ TRUEBA

ESPECTÁCULO APOCALIPSIS:
La estetización de la distopía
en la narrativa española del siglo XXI

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/???

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Blecua
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha
Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
José Romera Castillo
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva

Para Enrique, Teresa y Diana

Este libro es resultado del proyecto de investigación I+D+i «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref.: PID2019-104215GB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el marco de los programas estatales de Generación de Conocimiento.

© Ilustración de cubierta:

© Teresa Gómez Trueba

© Visor Libros
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN:
Depósito Legal:
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
La pandemia del miedo	13
El apocalipsis como estética global	23
La novela apocalíptica española del siglo XXI	26

PRIMERA PARTE: EL RELATO DEL FIN

VIAJES A UN FUTURO EXTRAÑAMENTE PREVISIBLE	39
Un futuro guionizado por la ficción	39
El porvenir a la vuelta de la esquina	42
Tiempos de ninguna parte o incursiones en el limbo	44
Un poco antes del fin	48
UNA CARTOGRAFÍA DE ESCENARIOS PARA EL DESASTRE	53
El mito de la ciudad fantasma	54
Pavorosos paraísos en la Tierra	61
América y la ‘no ciudad’	66
El aterrador pasillo de <i>El resplandor</i>	68
Los edificios inescrutables o la sublimación de la arquitectura escheriana	71
‘Las afueras’ o los lugares en el borde de los ‘no lugares’	79
‘Quédate en casa’	84
La estetización de los escenarios del desastre o la ruina como instalación artística	91
Internet, el gran cementerio de textos sin lector	99
LA ‘ESPAÑA VACÍA’ O LA MIRADA APOCALÍPTICA SOBRE UN TERRITORIO DEVASTADO	101
De la metrópoli posapocalíptica a la ecoaldea	101
Deconstruyendo la aldea	105

<i>Cenital</i> , ciudad de vacaciones	122
Apocalipsis <i>zombie</i> en ‘Campos de Castilla’	126
SANGRE, SUDOR Y VÍSCERAS PARA UNA NOVELA POSTECNOLÓGICA	133
Tecnología, primitivismo y barbarie	135
Cuerpo a tierra	142
Cuerpo búnker	147
Cuerpo abyecto	150
La ‘exhibición de atrocidades’	152
¿Viscerales?	155
Desmontando la violencia	157
CIUDAD VS. DESIERTO: ESPEJISMOS FRACTALES EN EL IMAGINARIO	
APOCALÍPTICO	161
Agorafobia a la intemperie	163
Claustrofobia en una urbe sin posibilidad de escape	173
BUSCANDO TESOROS EN EL VERTEDERO: LA ESTETIZACIÓN DE LA BASURA .	175
Entre el compromiso ecológico y la estetización de la basura	175
Sobre ‘el alma de las cosas’	178
Buscando tesoros en el vertedero	185
Contra el reciclaje indiscriminado y el arte de la excavación	189
Internet como el más apocalíptico de los vertederos y la escritura en listas	194
Del contenedor a la vitrina del museo. Y del museo al vertedero ...	199
SEGUNDA PARTE: EL FIN DEL RELATO	
EL RECICLAJE DE RESIDUOS COMO PARADIGMA ESTÉTICO DE CREACIÓN ...	205
Sobre la tradición y vigencia del <i>ready-made</i> y los ‘objetos encontrados’	208
Apropiacionismo y creación literaria	215
De las redes al posdigitalismo	220
Textos encontrados, manipulados e inventados para un mundo en descomposición	223
Objetos, manuscritos o autores encontrados	236
La era <i>afterpop</i> no invita a la lógica	241

ESCRITURAS EN BUCLE: REPETICIÓN, <i>REMAKE</i> Y <i>GIF</i>	243
Dos aviones para dos torres	243
Pierre Menard y el arte de la reescritura	246
Fragmentos encallados, fallos del programa, interferencias	251
Repetición y claustrofobia narrativa: la vida es un <i>GIF</i> , <i>GIF</i> , <i>GIF</i> , <i>GIF</i>	265
APOCALIPSIS <i>PULP</i> , <i>FANDOM</i> Y NARRATIVA INMERSIVA	267
Sobre algunos ‘extraños’ españoles	270
Entre el homenaje literario y la experiencia inmersiva	280
¿Por todos los dioses galácticos!, ¿todavía a vueltas con el género <i>pulp</i> ?	286
SOBRE LA IMPOSIBILIDAD COGNITIVA DEL FIN O HACIA	
UN METAPOCALIPSIS	289
De cómo asumir que se ha llegado al límite de lo decible y, sin embargo, seguir diciendo	292
La supervivencia por la escritura	295
El narrador narrado	298
Apostillas al fin del mundo	299
‘Preferiría no hacerlo’	303
Epílogo contra el Apocalipsis.....	306
PANTALLAS PARPADEANTES EN HABITACIONES VACÍAS	309
Breve excursio sobre metacine y la ‘alegre’ espera de la llegada del fin del mundo	311
La aterradora mirada a cámara	317
Sobre la desesperada búsqueda de un ‘ángulo muerto’	323
Pero, ¿quién está al otro lado?	326
El mundo en un plató	328
‘Ya están aquí’	331
De ‘la sociedad del espectáculo’ a la ‘todopantalla’	335
EPÍLOGO: APOCALIPSIS YA, UN ESPECTÁCULO FASCINANTE	339
Bibliografía	357
Agradecimientos	373

Introducción

LA PANDEMIA DEL MIEDO

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. La llegada de un hecho catastrófico de tal magnitud formaba parte de nuestro horizonte de expectativas. Me atrevería a decir incluso que, ante la aparición de las primeras noticias relacionadas con la pandemia global, experimentamos algo así un como *déjà vu*, la extraña sensación de pasar por una experiencia ya vivida en otras ocasiones.

En el imaginario colectivo de todo el planeta la posibilidad de un acontecimiento de tamañas dimensiones 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 ininterrumpido y generalizado respecto a la inminente llegada de la definitiva catástrofe (sanitaria, bélica, económica, medioambiental...) que de una vez por todas acabara con todos nosotros y con la endeble civilización que habíamos creado. Esa especie de sensología colectiva nos ahorró entonces el esfuerzo y la responsabilidad de digerir y reaccionar de manera individualizada ante semejantes hechos fatídicos para la humanidad. Asombro o indignación no dejaron entonces de resultar impostados cuando comprobamos que, de alguna forma, ese tipo de reacciones ya estaban programadas y previstas por la ficción. Sin duda, mucho antes de que estallara la crisis del COVID-19, existía entre nosotros un sentimiento apocalíptico generalizado. Una tendencia a ver el mundo, cualquier acontecimiento o escenario más o

menos usual o previsible, en términos apocalípticos. Vivíamos (y lo seguimos haciendo) en un permanente estado de alarma. Más aún, inmersos en lo que podríamos llamar toda una ‘estética del apocalipsis’ que impregna al espectáculo que una buena parte de la población del planeta contempla, pero no padece.

Hace tiempo que el más apocalíptico de los pensadores contemporáneos, Paul Virilio, venía señalando esa generalizada expectativa del ‘accidente integral’, ese gran accidente no solo ecológico, sino además y, sobre todo, escatológico. Hace poco más de una década nos advertía ya este autor de que las consecuencias de esa continuada espera del cataclismo habían hecho de nuestra vida cotidiana «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). Pero lo cierto es que tantas advertencias ante la llegada del apocalipsis inminente no hacen sino deslegitimar esa irrupción inesperada del accidente de la que habla Virilio. Este mismo autor observa que, efectivamente, la propia repetición del accidente es un fenómeno propio de nuestra época, que la ha llegado a convertir en una suerte de momento de la historia caracterizada por los «accidentes en serie» (2009: 17). Pareciera entonces que, desde finales del siglo pasado, la llegada de la catástrofe definitiva hubiera perdido esa innata condición de sorpresa inesperada presente en la propia definición aristotélica del término ‘accidente’.

Unos meses antes de que estallara la crisis sanitaria, la mayor parte de los españoles ya fuimos ‘espectadores’ de otro simulacro apocalíptico, aunque en este caso de mucha menor magnitud y alcance; digamos que fue solamente un pequeño apocalipsis de carácter local. Los disturbios catalanes y los brutales enfrentamientos entre los jóvenes independentistas y la policía nos dejaron también entonces hipnotizados ante las pantallas del televisor, ante la contemplación de aquellas escenas ‘apocalípticas’ de una Barcelona arrasada por la barbarie y el mayor de los sinsentidos. Cientos de los vídeos que circularon entonces por Internet explotaban ese lado ‘estético’, tan cinematográfico, de los acontecimientos: la ciudad desierta, los contenedores quemados, las tiendas saqueadas, el miedo, la devastación y la incertidumbre adueñándose de las calles de la gran urbe turística y cosmopolita y a punto de acabar con todo. Pero aquello no fue más que la ‘precuella’ de todo lo que se avecinaba entonces. El accidente local fue rápidamente

reemplazado por ese otro de la crisis sanitaria, cuyo alcance global le hacía merecedor de prolongarse muchos más meses en el centro del foco mediático. Asimismo, fue en septiembre de 2021, momento en el que el volcán Cumbre Vieja de la isla de La Palma entró en erupción, cuando simultáneamente las noticias relacionadas con el COVID-19 fueron perdiendo protagonismo en los medios de comunicación. Durante los casi tres meses que duró su actividad, todos los informativos españoles abrían con las impresionantes y bellas imágenes de esa ininterrumpida expulsión de lava. Un cataclismo originado por fuerzas naturales venía a remplazar a la pandemia global en nuestra morbosa expectación por la catástrofe. La retransmisión en directo mediante drones nos permitió contemplar una erupción volcánica como nunca antes la habíamos visto. La tecnología fue entonces un acicate para despertar la euforia colectiva. Sin embargo, y a pesar de la espectacularidad de las imágenes que generó, el acontecimiento, también de exclusivo carácter local y de mucho menor alcance a nivel socioeconómico y humano, no podía cumplir nuestras expectativas por mucho tiempo. Así, cuando el volcán se apagó y las hipnóticas imágenes de su erupción dejaron de llenar horas en las pantallas, nos volvimos a quedar sin la inminente llegada de la catástrofe. Aunque, como era previsible, no fue por mucho tiempo: recordemos que fue entonces cuando de nuevo el accidente local fue rápida y abruptamente reemplazado por la posibilidad de otro gran desastre, ahora sí, de mucho mayor alcance y trascendencia para la humanidad. Desde hace unos meses, la atención mediática ha sido desplazada hacia la guerra de Ucrania. Las alarmas han saltado de nuevo, una vez más, llenando la nueva amenaza del cataclismo definitivo horas y horas en los programas de televisión y miles de páginas de Internet. La fascinación que supone la posibilidad de contemplar cómodamente desde nuestras casas una guerra real, muy similar a las que tantas veces hemos visto en la ficción cinematográfica, y también en tiempo real, a través de la pantalla del televisor y, lo que aún resulta más inquietante, a través de redes sociales como TikTok o Instagram, ha venido de nuevo a cumplir con creces todas nuestras expectativas apocalípticas. Más aún cuando hemos visto cómo se desmoronaba estrepitosamente ante nuestros ojos esa tranquilizadora teoría de los arcos dorados de Thomas Friedman (1999), según la cual nunca se había declarado una guerra entre dos países en los que se hubiese instalado McDonald’s. En el imaginario

colectivo se han revivido los no muy lejanos momentos de la Guerra Fría, el temor a un ataque nuclear, la amenaza de aquel mítico botón rojo capaz —de ser apretado—, de arrasarlo con todo y con todos de manera inmediata e irreversible. Y, por qué no confesarlo: el miedo auténtico y más que justificado ha venido a confluír de nuevo con nuestra morbosa atracción por la posibilidad ‘real’ del apocalipsis. En la década de los ochenta abundaron los vídeos musicales que escenificaban con humor el temor al botón rojo y, concretamente, en la España de 1982 toda mi generación tarareaba eufórica y despreocupada aquel pegadizo estribillo del grupo madrileño de rock-punk *Polanski y el Ardor*: «¿Qué harías tú ante un ataque preventivo de la URSS?». Cuatro décadas después, aquellos jóvenes hemos mutado en un grupo de adultos excitados ante la posibilidad de que lo que se percibía como mera ficción (impregnada de la característica distancia irónica de todos los productos de la posmodernidad) esté, por fin, adquiriendo visos de autenticidad.

En definitiva, durante los tres años (2020-2022) que he estado inmersa en la escritura de este libro, he sido al tiempo espectadora de una ‘entretenida’ trilogía apocalíptica de la que me abastecían a diario los medios de comunicación con la entrega ininterrumpida de nuevos capítulos. A pesar de lo incorrecto que pueda resultar para muchos esta afirmación, creo que existe una incuestionable pulsión apocalíptica con la que, de un tiempo a esta parte, tendemos a ver y catalogar todos los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor. Y, entre ellos, lo mismo cabe la amenaza terrorista islámica, una devastadora pandemia que ha dejado a su paso cientos de miles de muertos en todo el planeta, la amenaza real de una tercera guerra mundial, un violento movimiento independentista, la inesperada erupción de un volcán, como los destrozos en el paseo marítimo de una población costera, consecuencia de una borrasca inoportuna y un poco más furibunda de lo esperado para la época del año. Una novela como la popular *Ordessa* (2018), de Manuel Vilas, que, en principio, nadie catalogaría dentro del subgénero temático que nos ocupa en este ensayo, contiene casi al inicio una sugerente advertencia: «Había en el año 2015 una tristeza que caminaba por todo el planeta y entraba en las sociedades humanas como si fuera un virus» (2018: 10). Y, un poco más adelante: «El cambio climático no es más que una actualización del apocalipsis. Nos gusta el apocalipsis. Lo llevamos en la genética» (2018: 11). La iconografía de lo apocalíptico contagia los informativos desde hace

tiempo, y no me estoy refiriendo simplemente al sensacionalismo, sino a algo que va más allá, a una estética del fin que nos hace contemplar las imágenes de todos esos acontecimientos con cierto regodeo y fascinación estética. Fernández Mallo habla de «nuestro secreto deseo de lo catastrófico como territorio límite donde medir nuestras fuerzas» (2018b: 37). Sostiene asimismo que la identidad occidental siempre fue apocalíptica (2018b: 40). El miedo y las ganas de que algo ‘real’ ocurra por fin parecen equilibrar su peso en esa balanza que mide las pulsiones de la modernidad. Aunque bien es cierto que esa misma pulsión tiene su contracara humorística o autoparódica. Mientras escribía este libro también he recibido en mi teléfono móvil cientos de memes que, al burlarse una y otra vez de nuestra exacerbada pulsión catastrofista, no hacían más que ponerla en evidencia. Y, en este sentido, hemos de darle la razón a Sergio del Molino cuando recientemente reconocía que, a pesar de las profundas crisis económicas y sociales por las que atravesamos en este momento, a día de hoy «los países occidentales no se han convertido en una pesadilla de miseria y chabolas. [...] Pese a todos los desastres, incluido el coronavirus, los países occidentales siguen siendo lugares prósperos y apacibles a los que llegan los parias de la Tierra por miles, en busca de una dignidad y de una libertad que no encuentran en sus países natales, verdaderos perdedores de la globalización» (2021: 53). En fin, que, aunque nos cueste, deberíamos reconocer que, a pesar del sinfín de amenazas que nos asolan a diario, los países occidentales siguen disponiendo del tiempo y el buen humor necesarios para generar todo ese *spam* cibernético que, paradójicamente, nos hace reír a carcajadas ante la mínima sospecha del cataclismo definitivo.

Ese estado de alarma generalizado tiene que ver también con la sensación, de alcance global, de estar viviendo en una época que supone un corte en la historia, el tránsito de un determinado sistema a otro proyecto público, sociocultural y económico. En una conversación mantenida con Enrico Baj, aseguraba Paul Virilio que la noción de apocalipsis resulta pertinente porque se avecina un momento de evidente ruptura aún más dramática que la de la Edad Media o el Renacimiento (Virilio y Baj, 2010: 62). Y no cabe duda de que, en los últimos años, se ha acentuado el nerviosismo que subyace a la toma de conciencia del irremediable reemplazo de un determinado concepto de la civilización por otro distinto. Cuando vivíamos el confinamiento

por la pandemia del COVID-19, cuántas veces dijimos y oímos decir a los demás que la vuelta a la normalidad iba a ser irremediabilmente lenta y progresiva o, es más, que quizás nada volvería nunca ya a ser como lo era antes. Refiriéndose precisamente a la pandemia, dice Sergio del Molino:

Hasta el gobierno español difundió el lema «Salimos más fuertes», que recogía de forma vaga la idea de que la resolución de la crisis debía forzar un cambio profundo en la sociedad. La creencia de que el capitalismo y el modo de vida basado en la rapiña, el consumismo y el narcisismo habían causado la pandemia triunfó tanto que las pocas voces que se atrevieron, no ya a cuestionarla, sino a desear la recuperación del mundo de ayer, sonaban frívolas y casi blasfemas (2021: 163).

Refiriéndose con sorna a los tempranos vaticinios apocalípticos de un autor tan popular como Slavoj Žižek, asegura Sergio del Molino que «apenas habíamos tenido tiempo de proveernos de papel higiénico cuando él ya había escrito una teoría, una praxis y un manifiesto» (2021: 161). Pues bien, a pesar de ese ambiente milenarista alentado por los «zizekianos», es más que evidente que, pasados ya dos años y medio desde que comenzara la pandemia del COVID-19, aquellos celebrados pronósticos de la llegada de una 'nueva normalidad' distan mucho de haberse cumplido.

Por otra parte, deberíamos preguntarnos si esa toma de conciencia de la llegada inminente del apocalipsis que parece caracterizar nuestra época es realmente tan novedosa. Imposible no sospechar que pudiéramos estar ante un efecto óptico engañoso; quizás ante un exceso de orgullo y egocentrismo que nos lleva a sentirnos contemporáneos de la gran catástrofe. En el año 1967, ante la amenaza de las bombas nucleares, ya advertía Frank Kermode:

Cuando leemos, como seguramente nos ocurre a todos cada día, que la nuestra es la gran era de la crisis —tecnológica, militar, cultural—, lo más probable es que nos limitemos a asentir con un gesto y continuar tranquilamente ocupados en nuestros asuntos. En efecto, tal afirmación, que sirve de fundamento a numerosos libros importantes, es actualmente tan poco sorprendente como la de que la tierra es redonda. Hay algo peligroso en esto, aunque solo sea porque un

mito como este, aceptado sin críticas, tiende al igual que la profecía a conformar un futuro que lo confirme (2000: 95-96).

También entonces se pensaba en la crisis global como si fuese más extraordinaria, inquietante y peligrosa que otros momentos críticos del pasado. Señala Kermode que siempre se ha tendido a considerar la propia crisis como un ejemplo sobresaliente y único, cuando lo cierto es que esta no es más que un fenómeno recurrente y perpetuo desde el punto de vista histórico. Ese vértigo que nos asola cuando pensamos en nuestro futuro no es distinto para Kermode de aquel que sintieron también las generaciones que nos precedieron (2000: 96-97). Como enseguida veremos, la ficción apocalíptica está de moda ahora más que quizás lo haya estado en ningún otro momento de la historia, pero la mesa de novedades tampoco debería hacernos olvidar lo evidente. La reescritura actual del Apocalipsis no podría entenderse sin echar la vista atrás. Si es obvio que muchas de las ficciones apocalípticas que consumimos en la actualidad se han vuelto más abiertas y libres, no cabe duda de que también siguen guardando una relación directa con ficciones más simples sobre el mundo como es la del Apocalipsis bíblico (Kermode, 2000: 17-18). Más aún, la pulsión escatológica y la amenaza de un final inminente y merecido se cierne sobre la totalidad de la Historia. Desde hace muchos siglos el ser humano intenta darle sentido a su mundo, a sus particulares presiones, problemas y miedos, recurriendo una vez tras a otra a aquellos viejos paradigmas del Apocalipsis, que siguen funcionando de manera eficaz como elementos subyacentes a nuestro natural escepticismo. Sea como fuere, lo cierto es que resulta 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. Esa sensación de estar ante el inminente fin del mundo es tan repetitiva y universal que, caer de nuevo en ella y considerarla excepcional, quizás tenga algo de «prejuicio perezoso» (Molino, 2021: 133).

En cualquier caso, afirmaciones tan difícilmente rebatibles tampoco han sido óbice para que algunos pensadores contemporáneos sostengan que el estado de crisis que atravesamos, más o menos desde comienzo del siglo XXI, haya adquirido una naturaleza distinta, no tanto desde el punto de vista cuantitativo, sino más bien en función de su propia naturaleza. Precisamente en un ensayo titulado *Estado de*

crisis (2014), Bauman y Bordoni aseguraban que la crisis del siglo XXI se diferencia de otras precedentes porque viene aparejada a una total desconfianza acerca de una posible solución o salida de ella: «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 desnortadas víctimas» (2014: 15). Si las más temibles amenazas a las que nos enfrentamos son de naturaleza global, lo preocupante radica en la inexistencia de un consenso o sistema de gobierno también global, capaces de hacerles frente. Esta constatación nos hace vivir en perpetuo estado de indignación. Al mismo tiempo, humillados por nuestra ignorancia, al no tener absoluta certeza de qué es exactamente lo que va a ocurrir y cuándo; impotentes, al ser conscientes de no ser capaces de impedir que ocurra (Bauman y Bordoni, 2014: 28-29).

Pero, ¿en qué momento de la historia reciente suele ser ubicado el comienzo de ese nuevo estado de crisis? Señala Paul Virilio la primera deflagración de Hiroshima, real y simbólica, como el primer acontecimiento que «abrió literalmente el espacio del terror cósmico» (2016: 24). No son infrecuentes las comparaciones que se establecen entre los años de la Guerra Fría y la época actual, siempre al acecho de que algo ‘real’ ocurra por fin. No obstante, en relación con el contexto de la producción literaria que será objeto de estudio en este ensayo, 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. A la espectacularidad del atentado se unió lo simbólico de la fecha, pues, como de nuevo nos recuerda Kermode, nuestro sentido de fin de una época se satisface sobre todo con los finales de siglo, de tal suerte que en ocasiones pareciera que tendríamos a provocar hechos catastróficos en conformidad con esa expectativa milenarista. Nos recuerda asimismo que, a finales del siglo XIX, cuando, por cierto, se hizo corriente la expresión *fin de siècle*, ya existió también un sentimiento universal de apocalipsis (2000: 98).

Y lo cierto es que, desde el 11 de septiembre de 2001, la cobertura mediática de los hechos de violencia ha ido incrementándose de forma progresiva. Afirma Paul Virilio que «la sucesión de hechos de índole diferente ha ido dando la impresión de que todas las protecciones se

desmoronaron al mismo tiempo que el World Trade Center» (2009: 40). Asimismo, para el teórico de arte Fernando Castro Flórez, las ruinas espectrales del World Trade Center representan la «más monumental de todas las formas del urbanismo occidental», pudiendo ser consideradas como «el cimientito de la ideología del *pánico Imperial*» (2015: 160). Fundamentalmente, a partir del 11-S, parece que el viejo temor a la invasión extraterrestre o al ciborg, 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.

Por otro lado, parece una verdad asumida que esa distinta naturaleza del estado de crisis contemporáneo ha traído acarreada a su vez un estado de pánico generalizado y de alcance global. El estado emocional de nuestra época se habría sincronizado con el propio periodo histórico. Uno de los autores que más ha reflexionado sobre esa nueva pandemia del miedo ha sido de nuevo Paul Virilio, para quien la súbita sincronización de las emociones colectivas ha contribuido sobremedida a lo que él denomina la «administración del miedo» (2009: 36).

El miedo hoy en día es un entorno, un medio, un mundo. Nos ocupa y nos preocupa. Antes, el miedo era un fenómeno relacionado con acontecimientos localizables, identificables y circunscritos en el tiempo: guerras, hambrunas, epidemias... Hoy, es el mundo mismo, limitado, saturado, encogido, lo que nos oprime y nos «estresa» provocando una especie de claustrofobia: crisis bursátiles contaminantes, terrorismo indiferenciado, pandemias fulgurantes, suicidios «profesionales» [...] El miedo es mundo, es *pánico* en el sentido del término griego, en el sentido de totalidad (2016: 15).

Añade, además, que ese desequilibrio del terror adquiere una dimensión apocalíptica, en el sentido religioso de la palabra ‘revelación’. Habla de una sugerente correlación entre determinados acontecimientos humanos y ciertos caprichos de la naturaleza, produciéndose en nuestras mentes una inconsciente asociación entre hechos como la caída de las torres (que nos retrotrae al mito de Babel) y tsunamis devastadores como el de 2004 o el huracán Katrina del 2005 (con sus consiguientes resonancias del diluvio universal) (Virilio: 2016: 33). Y,

junto a la amenaza de la bomba nuclear o la de esa otra bomba hoy en día tan temida como es la del cambio climático, se refiere también a una tercera: la que denomina ‘bomba informacional’. La increíble rapidez e instantaneidad con la que los medios de comunicación nos retransmiten todo aquello que pasa en el mundo contribuye, sin duda, a la propagación del miedo y a la sincronización de las emociones a escala mundial: «Gracias a la velocidad absoluta de las ondas, se puede experimentar en todos los lugares del mundo el mismo sentimiento de terror en el mismo momento. No es una bomba local: explota en cada instante, con ocasión de un atentado, de una catástrofe natural, de un pánico sanitario, de un rumor malintencionado» (Virilio, 2016: 34).

Es decir, aunque pueda parecer paradójico, la contracción espacio-tiempo contribuye a que el miedo y el estado de alarma adquieran dimensiones cósmicas. La pérdida de la realidad es el resultado del progreso; progreso que Virilio identifica con la ley de la velocidad, la inmediatez, la simultaneidad y el movimiento perpetuos que rigen nuestra civilización hasta convertirla en un espacio inhabitable en el que ya no se puede vivir (2016: 42-43). Cuando Bauman, por su parte, se refiere a las profecías de Huxley u Orwell en sus respectivas novelas, *Un mundo feliz* (1932) y *1984* (1949), asegura que en aquel momento el público no se sintió identificado con los temores que ambos diagnosticaron. Sin embargo, lo que él define como la sociedad de la ‘modernidad líquida’ dice parecerse mucho a toda una distopía, adecuada para reemplazar los temores consignados en las pesadillas al estilo Orwell y Huxley. Es más, al describir la sociedad de la modernidad líquida lo hace en oposición a los mundos descritos por ambos autores (2013: 20). Frente al mundo estrechamente controlado, en el que una pequeña élite tenía en sus manos todos los hilos, que pronosticaron ambos, Bauman nos habla de otra distopía, en la que ya no se trata de tener miedo a algo o alguien en concreto, sino de un estado de ánimo generalizado, de un miedo indefinido y líquido. En *Alegría* (2019), Manuel Vilas narra su desesperada búsqueda de la ‘alegría’ en medio de un omnipresente e indeterminado estado de miedo, angustia y desesperación. Esa abstracción del miedo, que en la novela es bautizada con el nombre de «Arnold», se convierte en la verdadera protagonista de todo el libro y de buena parte de la narrativa contemporánea.

EL APOCALIPSIS COMO ESTÉTICA GLOBAL

En definitiva, si la sensación de vivir al borde mismo del fin de los tiempos es recurrente en la historia, también es evidente que la naturaleza de las crisis y los temores que han consumido a las diferentes épocas no es siempre la misma. Y, sin duda, una buena manera de considerar la diferencia de ese estado de crisis moderno del que hablamos es analizar las ficciones que genera. El carácter de nuestro particular apocalipsis se conocerá a partir de las recurrentes imágenes que está dejando a su paso. Agustín Fernández Mallo, para quien el Posmodernismo comienza a finales de los sesenta y acaba con el 11-S de 2001 (2018b: 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» (2018b: 133). Y, efectivamente, ese miedo de dimensiones cósmicas cuenta con una nutrida representación artística y literaria a lo largo de las dos primeras décadas del presente siglo.

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. Los argumentos en torno a un posible fin del mundo no han dejado de cosechar éxitos a lo largo de estas dos décadas, conectando de manera muy especial con ese estado de crisis y terror generalizado al que acabo de referirme. El temor a un apocalipsis que se intuye cercano está en la base de numerosas películas, series y *best seller* actuales. La reciente moda *zombie* (Urraco Solanilla y otros, 2017) y, anteriormente, la vampírica, tampoco son ajenas a esta oleada. Y los espacios y tramas de tintes apocalípticos que encontramos en la nueva narrativa española a la que dedicamos este ensayo remiten de continuo a conocidos hitos literarios, cinematográficos o televisivos del codificado género de la ciencia ficción. En opinión de Agustín Fernández Mallo, tras el 11-S y, sobre todo, unos años más tarde, tras la crisis económica mundial del 2008, junto al boom de lo apocalíptico surge también la relectura en clave distópica de algunos clásicos literarios que se

convertirán en auténticas obras de referencia para las nuevas generaciones de escritores:

Ballard de pronto ya no es solo un buen escritor de ficciones conceptualistas, sino un profeta, Stanisław Lem es despojado de su humor, Don DeLillo no es ya un poético cronista de la sociedad civil norteamericana sino que su lectura revela profundas denuncias a la crisis de valores, el Pynchon más plúmbeo asciende a profeta, Philip K. Dick de delirante asciende a epistemólogo, los parques temáticos descritos por George Saunders en *Guerracivilandia en ruinas* de repente ya no hacen gracia porque eran reales, trágicos y reales, y el pesimismo de David Foster Wallace y su consecuente suicidio parecen cobrar todo su sentido (2018b: 47).

Pero si la relectura de ciertos clásicos literarios está en la base de una producción masiva de títulos literarios de temática apocalíptica, un papel quizás más destacado ha jugado el medio audiovisual. Clásicos como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, por poner un ejemplo muy conocido, parecen haberse convertido en permanentes intertextos del arte de nuestros días, potenciador evidente de una estética urbana que ha influido en un sinfín de obras no solo audiovisuales sino también literarias. En un reciente y exhaustivo estudio, titulado *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*, Antonio Santos (2019) hace un recorrido del género distópico por la historia del cine, desde sus legendarios orígenes en clásicos como *Aelita* (1924), de Yákov Protazánov, o *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, hasta llegar a las recientes y exitosas series de televisión como *El cuento de la criada* (2017), de Bruce Miller (basado en la novela de Margaret Atwood, de 1985), *El hombre en el castillo* (2015-2016), de Frank Spotnitz (basada en la novela homónima de Philip K. Dick, de 1962), o la película *Los juegos del hambre* (2012-2015), de Gary Ross (basada asimismo en el *best seller* de Suzanne Collins, de 2008-2010). Este exhaustivo trabajo, que aborda el género de la distopía a partir de una clasificación en diferentes subgéneros temáticos, pone en evidencia que ya en el siglo XXI han sido sobre todo nuevas y exitosas franquicias comerciales las que más han contribuido a revalidar la ficción distópica, haciéndola incluso especialmente atractiva para un público adolescente (Santos, 2019: 12).

Los estudiosos de la historia del cine también coinciden en señalar que, aun existiendo toda una nutrida historia de cine sobre catástrofes a lo largo del siglo XX, fue sobre todo tras los atentados del 11-S cuando los relatos apocalípticos conectaron de una manera muy especial con el estado de ánimo del público, canalizando los grandes terrores que padecía la sociedad tras la espectacular caída de las torres. Lucía Salvador analiza las distopías futuristas producidas en Estados Unidos entre 2002 y 2012 (una lista muy completa puede encontrarse en Salvador, 2015: 24). Evidentemente, ya antes del 11 de septiembre de 2001 se estrenaban con éxito este género de producciones. Es más, algunas películas, como *1997: Rescate en Nueva York* (1981), de John Carpenter, *Estado de sitio* (1998), de Edward Zwick, o *El club de la lucha* (1999), de David Fincher, terminan con espectaculares imágenes del desmoronamiento de las Torres Gemelas a causa de una bomba, lo que parecía profetizar de forma sobrecogedora lo que unos años después ocurrió realmente en la ciudad de Nueva York (Salvador, 2015: 69). No obstante, su estudio pone en evidencia que, antes de dicho acontecimiento, nunca el género había sido tan prolífico y que las producciones cinematográficas de temática apocalíptica se multiplicaron en esa primera década del siglo. Y ello a pesar de que, por lo general, en el cine post 11-S es menos usual encontrar referencias directas y explícitas a la caída de las torres, siendo más frecuente la alusión al contexto posterior al ‘martes negro’, de forma subliminal y metafórica (2015: 72).

De manera paralela a lo ocurrido en el mundo del cine y la televisión (aunque resulta imposible citar aquí la lista de series de televisión de temática apocalíptica emitidas en las dos últimas décadas, el lector curioso puede encontrar en Internet cientos de ránquines con recomendaciones y críticas acerca de ellas), la literatura universal también ha sabido sacarle gran rentabilidad al tema apocalíptico y a este fenómeno en absoluto ha sido ajena la novela española del siglo XXI. Se viene asumiendo de manera generalizada que, a lo largo del siglo XX, el género de la ciencia ficción (con el que solemos identificar las ficciones de temática apocalíptica) se desarrolló en España con un considerable retraso respecto a los referentes más canónicos de la ciencia ficción anglosajona. No obstante, se reconoce también que, a partir del presente siglo, y fundamentalmente gracias a la extraordinaria difusión y popularidad de determinadas series de televisión como del cine más

comercial, la presencia de la ciencia ficción ha llegado a naturalizarse de forma extraordinaria a nivel global o, al menos, en la tradición cultural en Occidente. Ello conlleva a que muchas ficciones que claramente pertenecen al ámbito de la ciencia ficción y, más concretamente, al de las distopías prospectivas, no se hayan presentado en el mercado con esa marca de género, lo que ha favorecido un amplio consumo libre de prejuicios (López-Pellisa: 2018, 37). La repercusión social a nivel internacional de series de televisión como *Black Mirror* (2011-), entre otras muchas, ha contribuido sin duda a esa normalización y aceptación del género. Y, gracias a esa influencia de películas y series de prestigio de producción extranjera, desde finales de la primera década del siglo XXI tampoco han escaseado las producciones españolas (López-Pellisa, 2018: 44-45). Naturalmente, también en España lo apocalíptico y/o distópico es una temática transgenérica, y, en ese sentido, la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, coordinada por López-Pellisa (2018), tiene la virtud de hacer un repaso histórico a la presencia de la ciencia ficción en nuestra tradición cultural, a través de una amplia visión panorámica que abarca narrativa, poesía, teatro, cómic, cine y televisión, lo que pone en evidencia los numerosos trasvases transmediales entre todos ellos en relación con el género que nos ocupa.

LA NOVELA APOCALÍPTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

En definitiva, la literatura española reciente no ha sido en absoluto ajena a ese brote de lo apocalíptico, lo que ha llevado a varios estudiosos a poner de manifiesto el fenómeno a partir de la publicación de algunas recopilaciones antológicas que han contribuido a darle una mayor visibilidad. Es el caso, por ejemplo, de *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción español actual*, de Fernando Ángel Moreno (2012), que abarca un concepto de la ciencia ficción más generalista; de *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (2014), recopilación de relatos de Ricard Ruiz Garzón, especialmente centrada en la temática de lo distópico; o de *Fin. Antología de relatos escatológicos iberoamericanos*, selección de textos de explícita tradición apocalíptica realizada por Cristina Mondragón (2022). También han sido notables los esfuerzos por dar visibilidad a una tradición de ciencia ficción en lengua española escrita por mujeres, como *Alucinadas. Antología*

de relatos de ciencia ficción en español escritos por mujeres, de Cristina Jurado y Leticia Lara (2015) o *Distópicas* (2018), de Lola Robles y Teresa López-Pellisa, donde se ofrece un recorrido histórico de las escritoras españolas cultivadoras del género, desde una pionera del siglo XIX, como fue Emilia Pardo Bazán, hasta las jóvenes narradoras del siglo XXI.

Por otro lado, resulta interesante comprobar cómo, al menos en nuestro contexto cultural, 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 dicho género popular (tales como Elia Barceló, Emilio Bueso, Ismael Martínez Biurrum, etc.), sino también en la de autores, en principio, ajenos a esa tradición literaria (tales como Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión, Vicente Luis Mora, Sara Mesa, Lara Moreno, Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, Ricardo Menéndez Salmón, Alberto Olmos, Marina Perezagua, Laura Fernández, Óscar Gual o Robert Juan-Cantavella, 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 central en el panorama de la literatura contemporánea.

Una obra paradigmática de cierta tendencia crítica, ávida por difuminar fronteras entre la literatura de género y aquella otra generalmente escrita con mayúsculas, podría ser la mencionada antología publicada por Ricard Ruiz Garzón (2014), donde se reúnen relatos de doce autores aparentemente muy dispares. Allí podemos encontrar desde nombres clásicos de la ciencia ficción española, como Javier Negrete, Elia Barceló o Rodolfo Martínez, hasta autores tradicionalmente alejados de ella, tales como los ya consagrados Rosa Montero o José María Merino, junto a otros tantos que, sin renunciar al público minoritario pero aficionado y fiel al género, buscan también registros inéditos que abran la recepción de sus obras a un público más amplio, tales como, por ejemplo, Félix J. Palma. A partir de esta evidencia, el propio Ruiz Garzón advierte en la introducción de su antología que «las fronteras entre el *fandom* y el *mainstream* están dejando de tener sentido» y que un libro como el que edita podría ser leído del mismo modo por un aficionado a la ciencia ficción que por un lector generalista (2014: 12).

A esta situación de confusión genérica o borrado de fronteras ha contribuido también, sin duda, el propio mercado editorial. En los últimos años, editoriales como Cátedra, Alfaguara, Mondadori o RBA se han aventurado a publicar autores españoles de ciencia ficción (Moreno, 2018: 184). Destaca también el hecho de que pequeñas editoriales (como, por ejemplo, Aristas Martínez, Salto de Página o Páginas de Espuma) hayan apostado por el género sin prejuicios y con un criterio selectivo que prima ante todo la calidad. Por otro lado, la buena acogida por parte de la crítica generalista (no la especializada en el género de la ciencia ficción) de las últimas obras de autores como Muñoz Rengel, Bueso o Martínez Biurrum (generalmente relacionados con la narrativa de género) habla de una creciente aceptación y asimilación externa, siempre que, como señalan Díez y Moreno, en su *Historia y antología de la ciencia ficción española*, «la obra no vaya arropada de la imagería y la etiqueta atribuidas a él» (2014: 97). Y lo cierto es que el interesante mestizaje señalado no sería igualmente válido respecto a todas las ficciones contemporáneas de temática apocalíptica. Qué duda cabe que abundan también las obras deudoras de una tradición de ficción apocalíptica, anclada en la vieja mitología del más conservador *mainstream* hollywoodiense, con resultados ciertamente manidos y hasta reaccionarios. No serán lógicamente este tipo de productos a los que dedique mayor atención en el presente ensayo.

En cualquier caso, y volviendo a ese interesante fenómeno de confusión o mutua reabsorción entre la literatura de género y la que en principio no pretende serlo, tampoco deberíamos olvidar que no es la primera vez que se reconoce y premia a novelas de ciencia ficción por parte de certámenes ajenos al género. Tal fue el caso de *La nave* (1959), de Tomás Salvador (autor ganador del Premio Nacional de Literatura y del Premio Planeta), en cuyo prólogo el autor hablaba de la trascendencia de la ciencia ficción; de Carlos Rojas, con *El futuro ha comenzado* (1967) (ganador también del Premio Nacional de Literatura); de Daniel Sueiro, con la novela *Corte de cabeza* (1969), con la que ganó el Premio Alfaguara; o de Jesús Torbado, que consiguió el Premio Planeta con la novela *En el día de hoy* (1976), una ucronía donde se narra la victoria republicana en la Guerra Civil (López-Pellisa: 2018, 24). No obstante, el fenómeno que estamos apreciando en la actualidad creo que es de otra índole o, al menos, más significativo respecto a esa confusión entre la ciencia ficción distópica,

entendida como un subgénero popular, y la utilización de una trama de ambientación apocalíptica por parte de autores no estrictamente relacionados con dicho género. También Fernando Ángel Moreno ha señalado recientemente que, al hibridismo y la falta de perfiles genéricos, tan característicos de la literatura de nuestros días, no ha sido tampoco ajeno el antaño codificado género de la ciencia ficción (2016: 39). Asimismo, relaciona la mejor ciencia ficción del siglo XXI con una novela de índole experimental, basada en la hibridación de géneros y lo metarreferencial. Cita, como ejemplos de esa nueva intersección entre la literatura más experimental y la vieja tradición del género apocalíptico, obras como *Switch in the Red* (2009) de Susana Vallejo, la trilogía de Jorge Carrión, las novelas de Óscar Gual, de Robert-Juan Cantavella, *La insólita reunión de los nueve Zacarías* (2012) de El colectivo Juan de Madre (seudónimo de Daniel Miñano), *Los últimos* (2014) de Juan Carlos Márquez, la obra completa de Laura Fernández, o *Challenger* (2015) de Guillén López (Moreno: 2018, 177-194). Por su parte, López-Pellisa, en su historia de la ciencia ficción española, hace mención explícita de 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 también de un cambio de paradigma en relación con los codificados parámetros de este subgénero de la vieja ciencia ficción (López-Pellisa: 2018, 38). Asimismo, Juan Francisco Ferré revisó una amplia lista de novelas españolas e hispanoamericanas recientes que habían hecho de la ciencia ficción fílmica y literaria uno de sus referentes predilectos, incidiendo en temáticas como la realidad virtual, el presente y el futuro tecnológicos o la historia nacional reconstruida desde el futuro como posibilidad virtual (2013: 97). Y, el mismo año, Javier Calvo (2013) acuñó el término de «nuevos extraños españoles» para referirse a un grupo de autores nacidos en la década de los setenta (como Robert Juan-Cantavella, Laura Fernández, Matías Candeira, Francisco Javier Pérez o el Colectivo Juan de Madre, entre otros) 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 por una extrema experimentación formal. Más recientemente Pozuelo Yvancos (2016) llamaba la atención sobre la recurrencia a los argumentos distópicos en narradores españoles contemporáneos, tales como Isaac Rosa, Lara Moreno o Andrés Ibáñez.

En definitiva, la propuesta de todos estos críticos es que las ansias de cambio, de ruptura, de transgresión del discurso narrativo, relacionadas con el intento de narrar una realidad enormemente más compleja, fragmentada y caótica, han encontrado un interesante refugio en la ciencia ficción y, más concretamente, en el subgénero de las profecías apocalípticas o distópicas. Ante esta evidencia, solo queda sugerir que quizás estemos contemplando un fenómeno similar al que se pudo apreciar en España, en torno a las décadas de los años 80 y 90, en relación con la novela negra y policíaca y su absorción y utilización, generalmente con fines metaficcionales, por parte de la literatura canónica.

A partir de todas estas premisas, en este libro 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. En el contexto de la narrativa española de las dos últimas décadas llama la atención la proliferación de novelas que desarrollan tramas con planteamientos prospectivos y apocalípticos. 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 predecible) 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 definitiva, me refiero a esa narrativa que aspira a narrar la definitiva explosión de esa burbuja —no solo inmobiliaria— en la que vivimos encerrados.

A lo largo de estas páginas irán siendo mencionadas en unos casos, analizadas con más detalle en otros, numerosas novelas españolas de las dos últimas décadas. De alguna manera todas ellas están relacionadas con la estética apocalíptica a la que se dedica este trabajo. Pero debería aclarar dos cuestiones desde el inicio. La primera es que este estudio dista mucho de buscar la exhaustividad y que está muy lejos de poder considerarse una historia de la novela apocalíptica española del siglo XXI. La selección de los libros analizados es seguramente caprichosa, fruto de mis lecturas y de mis predilecciones. Soy muy consciente de la gran cantidad de títulos relevantes que no asoman en las páginas de mi ensayo. En este sentido, se están publicando trabajos donde seguramente el lector podrá encontrar panoramas mucho más completos de la distopía literaria española en el siglo XXI. Así, por ejemplo, la

investigadora Diana Q. Palardy, además de dedicarle un ensayo a este asunto (2018), reúne en su web (*spanishdystopias.com*) un listado de 275 distopías españolas escritas desde el año 2000 hasta el 2020.

En segundo lugar, 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 citadas 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. En fin, haciéndome eco otra vez de las palabras de Frank Kermode, diremos que «se trata ahora de una cuestión más sutil que la utopía, el apocalipsis o la tragedia. Aquellos Nobles Jinetes se han convertido en algo rígido, un poco absurdo» (2000: 49). Muchas de las novelas que serán analizadas no tratan en sentido estricto el recurrente asunto del fin de la civilización, pero en todas ellas se respira de alguna manera eso que entiendo por una atmósfera o ambientación apocalípticas; se trata de ficciones que se nutren de una suerte de imaginario apocalíptico fácilmente reconocible para los lectores. Esta estética puede desprenderse sin más del carácter prospectivo de la trama, aunque, más frecuentemente, de su ubicación en una determinada escenografía, o de la recurrencia a una serie de motivos temáticos que en el imaginario colectivo suelen estar relacionados con ese momento del fin de la civilización.

Mi ensayo se divide en dos partes. La primera de ellas está dedicada a lo que he llamado «El relato del fin», y allí me propongo estudiar el cronotopo espacial y temporal de este género de ficciones, así como los *topoi* más recurrentes en las mismas. Más allá de la obvia coincidencia en los títulos de algunas de las novelas publicadas en España en la última década (llamativa, por ejemplo, en casos como *Por si se va la luz* de Lara Moreno, *Un minuto antes de la oscuridad* de Ismael Martínez Biurrun, y *Pronto será de noche* de Jesús Cañadas, publicadas en 2013, 2014 y 2015, respectivamente), me interesa destacar la presencia de algunos motivos temáticos especialmente recurrentes. La insistente reiteración de dichos motivos parece remitirnos a toda una estética del desastre y la ruina muy en boga y reconocible en nuestros días.

La segunda parte, titulada «El fin del relato», se propone llegar más allá en el estudio de esa ‘estética apocalíptica’, con la mirada puesta en desentrañar de qué manera esa recurrente temática del fin del mundo se traduce, a un nivel discursivo, en una serie de estrategias de construcción

(o mejor deconstrucción) del relato que, a nivel formal, se relacionarían así con esa estética apocalíptica de la que estamos hablando. Refiriéndose a la obra de William Burroughs, quien tanto abogó por una narrativa de extrema vanguardia, sin diseño formal, marcada por una estructura de autoabolição, por el reemplazo de la continuidad causal por el puro azar, afirmó Kermodé que «el lenguaje de sus libros es el lenguaje del mundo que toca a su fin» (2000: 115). Mi pretensión, en este sentido, es establecer un eslabón entre lo temático y lo estructural poniendo el foco de atención en varias estrategias discursivas (fragmentarismo, apropiacionismo, intervencionismo, *ready-mades*, copias o *remakes*, fractalidad...) que, de alguna manera, metaforizan a un nivel formal ese fin de la novela, esa crisis de la representación y de la imposibilidad de la misma originalidad de las que tanto se sigue hablando. Creo que es precisamente esa conexión entre lo argumental y lo formal (la imposibilidad de continuar con el relato de un mundo que ya ha llegado a su fin) la que nos legitima para hablar de una verdadera 'estética de lo apocalíptico', que anida en las entrañas de buena parte de la ficción de nuestra época. Más aún, también, como veremos en el epílogo de este ensayo, para poder defender la hipótesis de una auténtica (y paradójica) estetización del apocalipsis, para concluir que en nuestros días existe una innegable mirada estética respecto al espectáculo del fin del mundo.

Pero antes de adentrarnos en la descripción de dicha estética, conviene que precise algo más acerca de la concepción de aquello que vamos a denominar 'ficción apocalíptica'. A pesar del auge de este género de relatos en lo que llevamos de siglo XXI, tanto en el ámbito de la literatura como en los medios audiovisuales, 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', así como la relación que todos ellos establecen con el género de la 'ciencia ficción'. En primer lugar, he de advertir que, a pesar de que muchas utopías, distopías o ficciones apocalípticas podrían ser al mismo tiempo clasificadas dentro del género de la ciencia ficción, resulta inexacto afirmar que esa confluencia vaya a producirse en todos los casos. Incluso un alto porcentaje de las novelas que menciono en la bibliografía de este trabajo son absolutamente ajenas a la ciencia ficción, ya que, como veremos, tienden a trasladarnos a un futuro muy cercano y llamativamente parecido a

nuestro presente, cuando no al mismísimo presente, aunque sea este representado de una forma tan abstracta e imprecisa como aterradora. La escena inicial de la novela *Nocilla Lab*, de Agustín Fernández Mallo, en la que se narra la emotiva llegada de un superviviente de Chernóbil a la que era su casa antes del desastre, mientras alguien graba con su cámara ese momento (2009: 13), podría servirnos de ejemplo paradigmático respecto a esa ambientación apocalíptica, más cercana al realismo que a la ciencia ficción o la fantasía, a la que estoy haciendo referencia.

Respecto a la distinción existente entre las otras tres categorías señaladas ('utopía', 'distopía' o 'ficción apocalíptica'), en su reciente 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») (2021: 31). 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» (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.

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 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 deshinchados de un tejido social hecho jirones. Las ruinas en algunos casos sirven para construir un nuevo orden social, pero en otros casos la desolación es absoluta» (Orejudo Utrilla, 2021: 55). 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 desaparecía cualquier impulso constructivo o de mejora de la sociedad presente. Pero, sin adentrarme más en cuestiones conceptuales o terminológicas, 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 libro y que las distinguiría de las 'distopías' propiamente dichas.

Vimos más arriba cómo las causas del apocalipsis en la tradición de este género de ficciones 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 desemboque en el salvajismo y la barbarie; el mundo destruido por una catástrofe ecológica que de alguna manera nos haga pagar nuestra irresponsabilidad 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 Žižek (2005), podríamos considerar «el desierto de lo real».

Lo cierto es que, en la gran mayoría de las novelas que van a ser analizadas en estas páginas, no se trataría tanto de reflexionar, desde una perspectiva moral o ideológica, acerca de los motivos del cataclismo. De hecho, muchas novelas coinciden en no ser en absoluto explícitas respecto a esos motivos. Es más, los mayores logros estéticos de dichas obras, a mí parecer, suelen estar relacionados con esa falta de detalles acerca de las causas que han terminado con el mundo tal y como hoy lo conocemos; en definitiva, con cierta intencionada abstracción, fruto del desconocimiento o la incompreensión. Antes de explicar las causas, se prioriza observar las consecuencias, recrear lo

que podríamos considerar una estética del derrumbe y la ruina, con minuciosas descripciones que no dejan de regodearse en los *topoi*. La falta de precisión en cuanto a las causas, respecto al porqué de la destrucción del mundo, enfatiza la belleza y la fotogenia de unas imágenes que representan la soledad del hombre entre las ruinas de la civilización moderna. En la novela de Sara Mesa *Un incendio invisible* (2011), donde se relata la historia de una ciudad sucumbida al desastre y el abandono en masa de casi todos sus habitantes, se reflexiona precisamente en estos términos acerca del absoluto desconocimiento de las verdaderas causas del derrumbe de la civilización y la vida en la urbe:

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 despavorida, la ciudad queda moribunda y a *nadie* de Vado le parece extraño. *Curiosísimo* (2017: 65).

**PRIMERA PARTE:
EL RELATO DEL FIN**

Viajes a un futuro extrañamente previsible

UN FUTURO GUIONIZADO POR LA FICCIÓN

Tres autores españoles contemporáneos coinciden en libros bastante recientes, pero anteriores a la concesión del Nobel de literatura a Bob Dylan, en aludir, en términos proféticos y apocalípticos, a este hecho ocurrido en el año 2016, tan predecible como significativo de un determinado estado de cosas. En *Los huérfanos* (2014), de Jorge Carrión, ambientada en 2048, el narrador rememorando el pasado alude a aquel momento: «Nunca lo olvidaré, fue el día que se hizo público el premio Nobel a Bob Dylan» (2014: 94). En *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, ambientada en 2019, los protagonistas recuerdan aquel año 2013 en el que Dylan colocó un epitafio sobre la Literatura cuando recibió el Nobel (2014: 351). Unos años antes, Eloy Fernández Porta ya había escrito un hilarante retrato satírico de ese momento tan esperado en su *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop* (2008: 34). En las tres obras, la concesión del Nobel al popular cantautor norteamericano simboliza, entre bromas y veras, el definitivo derrumbe de la verdadera Literatura, víctima del auto-destructivo proceso de su progresiva mercantilización. No es raro que los tres autores acertaran en sus pronósticos (nada más previsible que la concesión de dicho premio), pero sí resulta interesante la común voluntad de adelantarse a los acontecimientos de un futuro muy cercano, no por previsible, menos desasosegante.

Evidentemente el fenómeno al que hago referencia es de ámbito universal. Como ya he mencionado, cuántas películas de catástrofes, desastres nucleares, devastadoras pandemias nos habrían preparado con antelación para momentos tan traumáticos de la historia reciente

como el atentado del 11-S o, más recientemente, la crisis del COVID-19. Todo lo que últimamente nos ha ocurrido parecía estar ya extrañamente escrito en la ficción, con lo que la adaptación de los ciudadanos ante ese nuevo estado de cosas parece haberse producido quizás con mucha más naturalidad y civismo de lo esperable.

De este modo —asegura Fernández Mallo—, las ficciones no hicieron más que su trabajo: para que llegado el momento del desastre, el momento del cataclismo —que tenía que llegar [...]— para que llegado ese momento, decíamos, nuestro inconsciente, vía la paranoia, tuviera ya una *constante* ensayada, una tabla a la que agarrarse a fin de soportar el tránsito a un nuevo entorno de sometimiento social, individual y geopolítico (2018b: 207).

Sobre esa idea de la catástrofe prevista y programada por el guion se reflexiona también en la novela de Ricardo Menéndez Salmón, *Homo Lubitz* (2018):

O'Hara, enredado en el confuso trance de la digestión, confesaba su certeza de que la fecha más decisiva en la historia reciente del planeta no era el 9 de noviembre del año 1989, el 11 de septiembre del año 2001 ni el 26 de diciembre del año 2004. Que los acontecimientos señalados por esos días, a pesar de afectar a millones de seres humanos, no suponían una ruptura con los guiones que la humanidad venía primero redactando y más tarde interpretando durante siglos. Las revoluciones, la violencia ideológica y las catástrofes formaban parte del decorado, sentenció O'Hara (2018: 71).

En definitiva, no encontraremos acontecimientos fantásticos y sorprendentes que rompan de forma abrupta con nuestro horizonte de expectativa; más bien, confirmaciones de todo aquello que llevamos años esperando. 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: «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).

Yendo aún más lejos, en algunas ficciones encontraremos una suerte de 'regreso al futuro' o al porvenir, de tal forma que junto a tanto pronóstico de lo venidero (con referencia explícita de fechas incluida), la mención igualmente explícita a un acontecimiento histórico de nuestro pasado reciente se ha convertido, en las dos últimas décadas, en un cliché más que recurrente. Si, desde que el 11 de septiembre de 2001 tuviera lugar el atentado terrorista de Nueva York, la ficción literaria no ha dejado de recrear el fatídico acontecimiento desde todas las ópticas posibles (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 131-133), resulta aún más significativo el hecho de que la deslumbrante iconografía de las imágenes televisadas del 11-S se haya filtrado en infinidad de producciones cinematográficas de planteamientos prospectivos y distópicos (Salvador, 2015: 152), antes que en otras de planteamientos retrospectivos y temática histórica. Asimismo, también en la novela española apocalíptica posterior al 11-S serán frecuentes las alusiones a dicho acontecimiento histórico, pero adquiriendo el extraño tratamiento de profecía de futuro antes que de constatación de nuestro pasado. Así, por ejemplo, en la novela *don Quijote de Manhattan. Testamento yankee* (2016), de Marina Perezagua, a la que habremos de volver más adelante, es el mismo Don Quijote quien tiene un sueño profético a través del cual se le anuncia la propia caída de las torres (2016: 39-43 y 250). Igualmente, al comienzo de *Homo Lubitz* (2018), de Ricardo Menéndez Salmón, el protagonista «adivinó la estela de un avión que descendía hacia el aeropuerto de Pudong. Lo imaginó estallando en el aire. Era algo inevitable desde el 11 de setiembre. Más de dos décadas no habían borrado aquel destino» (2018: 21). Dicha visión funciona en el contexto de la novela, inspirada en el piloto suicida Andreas Lubitz, como evidente premonición de lo que va a ocurrir después, aunque lo cierto es que el hecho en sí ya hubiera ocurrido en el momento en el que se publicó la novela.

EL PORVENIR A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Son numerosas las novelas publicadas en España entre el año 2000 y el año 2020 que ambientan explícitamente la trama en una fecha posterior al año de publicación. A falta de un recuento exhaustivo, me conformaré con poner algunos ejemplos: *Asesino cósmico* (2011), de Robert Juan-Cantavella, está ambientada en el año 2035; *Fabulosos monos marinos* (2010), de Óscar Gual, en 2013; *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora, en 2014; *Los muertos* (2010) y *Los huérfanos*, de Jorge Carrión, en 2015 y 2048, respectivamente; *2020* (2013), de Javier Moreno, en 2020; *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, en 2019; *Revolución* (2019), de Juan Francisco Ferré, en 2037; *Homo Lubitz* (2018), de Ricardo Menéndez Salmón, en 2025¹.

De una u otra manera, todas las novelas citadas podrían ser ubicadas en la tradición de las ficciones apocalípticas y prospectivas. Ahora bien, la crítica ha señalado una diferencia esencial de estos últimos narradores, respecto a otros escritores que, en la década de los 90, ya cultivaban la ciencia ficción con cierta exigencia, 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 mundos posapocalípticos mucho más cercanos y reconocibles desde nuestro presente (Moreno, 2018: 185). Aquel exotismo tan característico de los inicios de la ciencia ficción, aquella estética de héroes redentores que venían a advertirnos de los riesgos que corría nuestra civilización, han ido cediendo terreno en las mejores propuestas literarias del siglo a un mundo confuso de seres alienados o perplejos ante el devenir de los acontecimientos. Síntoma este, el de la cercanía y familiaridad del futuro imaginado, que ha sido igualmente observado tanto por los estudiosos del cómic de ciencia ficción de nuestro siglo (Trabado Cabado, 2018: 477), como por los de la actual filmografía distópica (Salvador, 2015: 25).

¹ Respecto a la cercanía entre la fecha de publicación de la novela y los hechos acaecidos, naturalmente habrá algunas excepciones: así, por ejemplo, en *Dos mil noventa y seis* (2017), de Ginés Sánchez, los hechos narrados comienzan en el año 2056 y se extienden hasta el año 2126

A diferencia de lo que sucedía en muchas novelas canónicas de anticipación, las obras mencionadas tienden a situar sus historias en un futuro cada vez más próximo y en unas fechas sorprendentemente cercanas a las de su publicación. En este sentido, estos autores españoles parecen estar en la onda del influyente escritor británico J.G. Ballard, quien, como ha advertido Jordi Costa (2014), en el último tramo de su carrera, el que va de *Furia feroz* (1988) hasta *Bienvenidos a Metro-Centre* (2006), 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 del presente. Casi todas las historias narradas en las novelas mencionadas se desarrollan en un futuro muy próximo que nos resulta fácilmente reconocible desde nuestro presente (Naval, 2013). En definitiva, como en las obras de Ballard, el contexto en el que transcurren gran parte de estas ficciones, sin viajes siderales ni presencias extraterrestres, nos resultará muy familiar. En este sentido, es muy esclarecedora la conclusión a la que llega Cristina Mondragón acerca del proceso de ficcionalización literaria del tema del fin del mundo y la evolución detectable que, originada en el mito de la escatología cristiana, irá dando paso a una amenaza mucho más cercana (2020: 355-356).

Es más, el tiempo futuro que imaginaban novelas tan recientes como *Fabulosos monos marinos* (2010), *Alba Cromm* (2010), *Los muertos* (2010), *2020* (2013) o *Alabanza* (2014), ya se ha convertido en pasado, lo que nos produce una extraña sensación de aceleración histórica si las leemos ahora y no en el momento de su publicación. A través de esta estrategia, pasado y futuro se funden en un solo tiempo, desintegrándose la idea de progreso histórico. Se tiende así a recrear una época atemporal que parecería absorber el pasado y el futuro por igual. Respecto a este llamativo acortamiento en nuestra proyección de lo venidero, podríamos recordar la reflexión de Bauman: «cuanto menos control tenemos del presente, menos abarcadora será la planificación del futuro. La franja del tiempo llamada “futuro” se acorta» (2013: 147). Y, ciertamente, en casi todas las novelas citadas se respira cierta sensación de vértigo y falta de control respecto a las amenazas del presente. Ese vértigo viene también acentuado por otro motivo recurrente, ya visible en aquellos precedentes clásicos de la novela posapocalíptica —como, por ejemplo, *El último hombre* (1826) de Mary Shelley o, ya en el siglo XX, *Soy Leyenda* (1954)

de Richard Matheson—, como es la vertiginosa, casi inmediata, expansión del desastre. Si en los clásicos la pandemia no necesitaba demasiado tiempo para expandirse, en la era de la globalización y la tecnología la debacle llega a todos y cada uno de los rincones del planeta de forma casi simultánea. En el libro *La inseguridad del territorio* (1999), Paul Virilio intentaba demostrar que la inseguridad social contemporánea está ligada a la inseguridad del territorio, provocada esta a su vez por esa contracción del tiempo que han traído consigo los avances tecnológicos, contracción de la que se hacen eco tantas ficciones apocalípticas contemporáneas.

TIEMPOS DE NINGUNA PARTE O INCURSIONES EN EL LIMBO

Ahora bien, no en todas las novelas que albergan esa estética de lo apocalíptico de la que vengo hablando hay referencias explícitas a la fecha precisa en la que ocurren los acontecimientos relatados. Más bien predomina una suerte de abstracción respecto a las coordenadas temporales en las que suceden dichos acontecimientos; abstracción que, en sí misma, se convierte también en un rasgo de caracterización estética. Cuando Paul Virilio habla de la reciente aparición de un sentimiento del final de un mundo, aclara que no se trataría tanto de un final del tipo milenarista o un final de la Historia, sino de otro más simple: «de un *final de la geografía*, como si la muy celebrada sociedad de consumo hubiera consumido finalmente el espacio-tiempo planetario, relevada en debida forma para el caso por la flamante sociedad de la comunicación» (2009: 67). La tendencia a la imprecisión y la abstracción, en cuanto a las coordenadas espacio-temporales de muchas novelas, pudiera estar efectivamente relacionada con la abolición de la materialidad de la existencia a manos de la tecnología. Y una novela paradigmática en este sentido es la reciente *Membrana* (2021), de Jorge Carrión.

Lo interesante es que, a pesar de esa abstracción, de esa vaguedad en relación con el cronotopo de tantas novelas, es innegable la existencia de una tendencia generalizada a la hora de leer determinadas obras como profecías de futuro, aunque en ellas no se haga mención explícita o de manera clara a las fechas en las que tienen lugar los acontecimientos. Resulta significativa a este respecto la pequeña polémica que acompaña

a la edición y recepción de la popular novela póstuma de Roberto Bolaño *2666*, respecto al significado de esa cifra. Cuando leemos esta extensa novela no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué *2666*? ¿A qué hace exactamente referencia esa cifra que en ningún momento es mencionada a lo largo de las más de 1200 páginas de la novela? Mucho se ha especulado a este respecto y varias son las hipótesis barajadas, pero la tendencia generalizada ha sido la de interpretar esa cifra como una fecha. A ello, sin duda, ha podido contribuir el hecho de que en otras novelas de Bolaño se recurra también a la ubicación de los hechos relatados en fechas situadas en un futuro más o menos cercano. Es, por ejemplo, el caso de su novela *La literatura nazi en América* (1996), formada por biografías de autores inexistentes, muchos de cuyas fechas de nacimiento y muerte sobrepasan largamente en el tiempo la propia fecha de publicación del libro, por lo que la obra debería de ser inscrita en la literatura prospectiva y de anticipación. Pero, volviendo a *2666*, en una nota a su primera edición (2004a), apuntó Ignacio Echevarría que el enigmático título, no mencionado a lo largo de las más de mil páginas de la novela, efectivamente hacía referencia a una fecha, ya que esta, a su vez, aparecía en la novela de Roberto Bolaño *Amuleto* (1999), en la que se menciona «un cementerio olvidado del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto y nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (1999: 77). La afirmación de Echevarría, ciertamente sugerente para la lectura e interpretación de la obra, ha sido matizada por parte del crítico Martín Cristal, a partir de ciertas veladas alusiones halladas, a su vez, en *Los detectives salvajes* (1998): «2666 sería una fecha tan arbitraria como posible para una revolución imaginada por Bolaño como contrapeso para las iniquidades del presente» (Cristal, 2009). Para Marilina Casas Casals, 2666 sería el año desde el que las distintas voces narradoras de las cinco partes que constituyen la obra están narrando los hechos. Es decir, según esta hipótesis, las historias relatadas no ocurrirían exactamente en el futuro, pero sí estarían narradas desde un lejano 2666 en el que confluyen los cinco narradores, lo que quedaría confirmado por el tiempo pasado de la narración de los hechos evocados (2021). En definitiva, a partir de todas estas interpretaciones, lo que me interesa destacar es nuestra predisposición a leer la obra en términos de ficción prospectiva, a pesar de que en ningún momento de la novela se aluda a la correspondencia del título con una fecha futura.

Sea como fuere, no cabe duda de que la falta de precisión por parte de Bolaño es intencionada, lo que nos lleva a reflexionar sobre un estado de limbo, ese mundo impreciso entre los vivos y los muertos, que parece conformar una atmósfera idónea para muchas de las últimas ficciones. Precisamente en la novela titulada *Limbo* (2014), de Agustín Fernández Mallo, cuyas tramas aparecen ubicadas en fechas cercanas y anteriores a la fecha de publicación, podemos leer:

Como mínimo existen tres clases de luz en México D.F. La luz lechosa, que es bruma de luminosidad uniforme y provoca silencio, el casi enmudecimiento de la urbe; la llamé luz blanca. La segunda clase de luz es gris marengo, la opacidad de las armas de fuego. La tercera es la luz transparente, luz mezcal, la llamé, que hace de la ciudad un vidrio, un gigantesco escaparate. La ciencia ficción ya está aquí, esto era lo que prometía, pensé un día mientras se formaba ante mis ojos ese escaparate (2014: 170).

La imagen de la ciudad suspendida en el tiempo, en un limbo de cristales traslúcidos, no podría resultar más sugerente respecto a esa abstracción o falta de localización temporal a la que me vengo refiriendo. Asimismo, ese «la ciencia ficción ya está aquí» nos empuja al reconocimiento de la extrañeza en las propias entrañas del mundo real del presente.

En un interesante artículo relativo al concepto del fin en la literatura contemporánea, asegura el escritor Germán Sierra: «En los primeros años del siglo XXI estamos siendo testigos de un impulso de regreso al futuro —pero a un futuro completamente distinto del futuro anticipado, deseado o problematizado (especialmente por los postmodernistas norteamericanos) en la mayoría de los movimientos vanguardistas del siglo XX. El futuro poético del siglo XXI es un futuro esotérico, enigmático, marcado por el retorno de la metafísica» (2016: 100). A partir de esta caracterización, que suscribo plenamente, de un futuro tan poético como enigmático, me gustaría detenerme ahora en algunos ejemplos. La novela *Fabulosos monos marinos* (2010), de Óscar Gual, está formada por una serie de relatos entrelazados a partir de un mismo espacio alegórico (la ciudad de Sierpe, a la que habremos de volver en el siguiente capítulo) y una serie de personajes y motivos que reaparecen una y otra vez. Sierpe es un espacio más alegórico que real, en el que el tiempo «serpentea mostrando su burlona lengua bífida. Así es

como funciona el tiempo en Sierpe» (2010: 29) y, así, tan pronto el relato se ubica en los ochenta, como en el futuro, haciéndose alusión a años posteriores al de la edición del libro. En la novela de Robert Juan-Cantavella *Asesino cósmico* (2011), el tiempo del relato es igualmente indeterminado. Los sucesivos capítulos están fechados en 2035, pero los *flashback* a los años 90 son permanentes, lo que le otorga a todo el relato un aire retrofuturista. Esa ambigüedad temporal aparece remarcada en el último capítulo, único (junto al IX) que no aparece fechado y que comienza con esta reflexión precisamente acerca de esa misma indeterminación temporal:

¿A qué cerrar este lamento con lacre, con sitio y con fecha, si el lugar casi no existe y lo que ha sucedido ahora, estos últimos días, tantos años de ilusión, volverá a ocurrir impunemente? El tiempo en todas sus versiones converge en un solo punto que se repite cada vez. En un nudo eternamente igual a sí mismo. Sin haber aprendido nada. O acaso todo termina en algún momento para volver a empezar, y las cosas se deslizan sobre su engañosa superficie en pos del mismo brillo rojizo que es el final y es el principio [...] En efecto. Todo aquello, el primer apocalipsis, el corazón motriz de esta aventura, fue el final y fue el principio. La hecatombe de la Ciudad Nueva. El origen de Sierpe y de toda esta historia. Por eso dudo si puedo escribirlo, si he hecho bien al escribirlo, si me está dado dejar constancia de que otra vez ha sucedido lo mismo que en 1996 (2011: 263).

En otra novela de ambientación posapocalíptica publicada en 2011, *Confrontación brutal del presente*, de Javier Avilés, la propia linealidad o consecución temporal de los hechos es abolida a través de una perpetua superposición de momentos y escenas fragmentarias, en un intento de confundir pasado, presente y futuro en un tiempo diluido. Lo cierto es que la caída se produce antes, después y simultáneamente a sí misma: «Lucio, de 29 años, y Flora, de 24, presintieron muchos días antes que el resto de personas que el desastre era inminente. Se abandonaron a una tristeza sin esperanza» (2011: 138). Y poco más adelante: «Las señales subliminares de un desastre ominoso e inevitable destrozan el mundo antes que el final lo arrase todo. Ya nada importa» (2011: 142). Y es que, en definitiva: «antes de la deflagración, antes de la disgregación, antes de la ruina y la podredumbre todo era ruina y podredumbre, era

un continuo caminar hacia la muerte entre la podredumbre que era la vida» (2011: 145). La permanente amenaza de un desastre inminente confunde sus perfiles con la consecución del mismo y con el estado de ruina que deja a su paso.

En *Días de euforia* (2020), de Pilar Fraile, no hay precisiones cronológicas, pero la historia de vidas cruzadas que propone la novela parece ambientarse en un futuro cercano, en el que significativamente apenas ya nacen niños. Algunos de los personajes trabajan para una empresa de Big Data dedicada a planificar una vida más feliz a sus clientes, analizando aquello que supuestamente los haría más dichosos: comprar o salir, gastar en ropa o gastar en ocio, viajar o hacer regalos. Pero, paradójicamente, todos los personajes que transitan por la novela son seres perdidos. Uno de los personajes se lamentará: «sentí nostalgia del bótox, de las compras compulsivas y absurdas. Sentí nostalgia de esa época en la que todo funcionaba mal, pero funcionaba» (2020: 198). Suponemos que la época añorada por el personaje, a pesar de la similitud de todo lo relatado en la novela con nuestro presente, es exactamente la nuestra.

UN POCO ANTES DEL FIN

Me gustaría traer ahora a colación la reflexión de Frank Kermode acerca de un elemento importante en la estructura apocalíptica como es el mito de la Transición (2000: 23). A lo que se refiere Kermode es a la transformación del presente en una simple etapa de transición, la sensación en las personas (muy recurrente en los finales de siglo) de estar viviendo un momento decisivo del tiempo (Kermode, 2000: 24). Hablo de esa sensación de la catástrofe inminente a la que ya me referí en la introducción. Y, naturalmente, tampoco escasearán los ejemplos narrativos en los que el tiempo de la trama no coincide tanto con el momento posterior a la catástrofe, sino más bien con aquel que inmediatamente la precede. Es este el caso de la historia narrada en *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa, que acontece en una ciudad llamada Vado justo antes de que se produzca el desastre y su abandono definitivo por parte de todos sus habitantes. Una de las citas que abren el libro, extraída de la obra *80 Sueños* (1951), de Juan Eduardo Cirlot, define a la perfección esa extraña sensación de suspensión del tiempo que envuelve a esta historia: «Una ciudad se derrite lentamente / como carcomida por un

incendio invisible». Asimismo, el libro *Ya no estaremos aquí* (2017), de Matías Candeira, recoge un puñado de breves relatos levemente entrelazados por el *leit motiv* de una bellísima atmósfera, tan apocalíptica como aterradora. El futuro utilizado en el título nos ubica antes del fin. La brevedad de los textos incrementa la descontextualización espacial y temporal de las escenas y anécdotas descritas, y con ella la carga estética de este extraño mundo al borde de su descomposición.

Aunque con un argumento muy distinto, también Antonio Muñoz Molina opta en su novela *Tus pasos en la escalera* (2019) por recrear los momentos previos a la catástrofe. La obra, que comienza con estas palabras: «Me he instalado en esta ciudad para esperar en ella al fin del mundo» (2019: 9), relata en primera persona el trauma de una pérdida personal, pero sobre el telón de fondo (o el decorado) de una caída del mundo global anunciada permanentemente y de forma obsesiva por los medios de comunicación. Las vivencias traumáticas del protagonista, al que suponemos víctima de una ruptura amorosa que no ha sido capaz de superar, se van alternando continuamente con el bombardeo mediático de todo tipo de catástrofes: «En Siberia hay ahora mismo temperaturas de cuarenta grados. En Suecia el fuego alimentado por un calor inaudito arrasa los bosques que se extienden más allá del Círculo Polar Ártico. En California incendios que abarcan centenares de miles de hectáreas llevan ardiendo varios meses seguidos y reciben nombres propios, como los huracanes del Caribe» (2019: 9).

En realidad, solo algunas alusiones desperdigadas por la novela —«En la calle la basura se acumulada día tras día junto a los contenedores rebosantes» (2019: 17)— podría hacernos pensar en una caída real del mundo, un apocalipsis con existencia real más allá de la mente enferma y neurótica del protagonista. Más bien todo hace pensar que su propio fracaso vital se ha sincronizado con ese estado de alarma y terror generalizado que asola a todo el planeta. A lo largo de toda la novela, el protagonista se dedica entonces a convertir su nuevo piso de Lisboa en un confortable búnker donde poder aguardar ese fin del mundo, no sabemos si real o simplemente por él presentido: «Tengo ahorrado dinero suficiente para ir viviendo con austeridad y sin agobio hasta que llegue el fin del mundo, o hasta que dejen de funcionar los servicios elementales, los canales de distribución de agua o energía o de alimentos, los sistemas digitales de pago, los bancos» (Muñoz Molina, 2019: 41). En el transcurso de la obra vamos conociendo más datos relativos

a este enigmático y solitario personaje. Antes de instalarse en Lisboa para esperar el fin del mundo, vivió durante muchos años en Nueva York, y estaba allí cuando ocurrió el gran acontecimiento histórico del siglo XXI: la caída de las Torres Gemelas. Recuerda de aquellos días que «en la calle reinaba una extraña realidad ralentizada, amortiguada [...] Cargaban cosas en los carritos con urgencia, con método. Nada de ese tumulto de los asaltos apocalípticos a supermercados que se ven a veces en la televisión» (2019: 59). Y, a partir de dicho acontecimiento histórico, la sensación de vivir al borde del abismo del fin del mundo se apodera del planeta y de sus habitantes a diario: «El fin del mundo es un hecho frecuente. En cualquier parte puede estar sucediendo ahora mismo un Apocalipsis [...] Pongo de noche la televisión con Luria a mi lado y leo el periódico en Internet y enseguida aparecen las noticias sobre el fin del mundo. Las aguas ascienden como el diluvio del Génesis [...]» (2019: 101-102). La alusión a las amenazantes catástrofes es permanente a lo largo de todo el libro (2019: 126, 158, 232-233) y es que, en realidad, la novela de Muñoz Molina pretende ser una recreación de ese estado de pánico generalizado diagnosticado por Virilio del que hablamos en la introducción: «Cecilia solo podía dormir con pastillas aquellas primeras semanas, después del conato de apocalipsis, en septiembre, a principios de octubre» (2019: 62). Un miedo el de Cecilia, la ex mujer del protagonista de *Tus pasos en la escalera*, que bien podría recordarnos al de tantos otros personajes de la última novela.

Por último, en *Esa bruma insensata*, de Enrique Vila-Matas (2019), también los hechos narrados transcurren en un escenario preapocalíptico, a punto del derrumbe o el colapso definitivo. En este caso, son los acontecimientos políticos de Cataluña y el intento frustrado de proclamación de la independencia los que sirven de ruido de fondo a la trama. Los hechos narrados tienen lugar «esa tarde de hace unos años, ese último viernes de octubre de 2017, con el país de Cataluña al borde de un colapso» (2019: 12). La novela se publica en abril de 2019, con lo que deducimos que se está simulando un momento de la escritura posterior a los hechos que se narran. Es decir, sin que se haga mención explícita a ello, el punto de vista de la narración parece ubicarse una vez más en un mundo prospectivo. En este caso, el narrador vive además en una casa que amenaza ruina al borde de un acantilado en Cap de Creus, que es percibida como el fin del mundo, y sobre la novela planea a cada paso «esa idea apocalíptica de final de todo» (2019: 74).

Lo que a Padre más le horrorizaba de aquella vida que reflejaba la ventana de su televisor era el concepto mismo de informativos, entendido como espejo de una supuesta actualidad; eso le tenía muy ocupado por las tardes y no paraba de hablar del tema conmigo, que le escuchaba con respeto y de vez en cuando le daba la razón en lo que decía, pues no encontraba nada de lo que disentir con respecto a lo que él exponía con lucidez acerca del desastre general del mundo contemporáneo (2019: 138-139).

El inconfundible tono irónico con el que el personaje de Vila-Matas afronta el drama de la amenaza apocalíptica creo que resulta bastante revelador respecto a una toma de conciencia del grado de espectacularización (de banalización, si se quiere) que ha alcanzado el viejo mito de raíces bíblicas en nuestros días. Aferrándose a una concepción canónica de él, Cristina Mondragón ofrece una clasificación de los diferentes relatos apocalípticos que nos puede resultar aquí de utilidad: a) los textos que realmente acuden a la poética apocalíptica y pueden ser concebidos como hipertextos del Libro de Revelaciones; b) los que solamente desarrollan el tema del fin del mundo sin más relación con el relato bíblico; c) los que narran el Fin de un ciclo que no implica un cambio de alcances planetarios; y d) los que se ubican después de la catástrofe que ocasiona el cambio al que llamamos Fin del mundo y presentan la lucha por la supervivencia posapocalíptica, pero no una amenaza inminente de otro cataclismo (2020: 356). A lo largo de este estudio trataremos mayoritariamente de ficciones que podríamos relacionar con las dos últimas categorías de las señaladas por Mondragón. En el panorama de la narrativa apocalíptica española del siglo XXI predomina la construcción de espacios en los que la catástrofe acaba de ocurrir, está todavía ocurriendo o se anuncia su llegada de forma inminente. Por contra, escasearán las ficciones en las que el Fin del Mundo terrestre ha sucedido ya a un nivel absoluto y, por lo tanto, el espacio creado corresponde al Más allá. El relato escatológico puro, aquel en el que el concepto del Fin nos conduciría a una realidad trascendente, con ciudades fuera del tiempo y del espacio humanos no será la tónica dominante².

² Algunas excepciones a esta norma serán analizadas en el capítulo titulado «Apocalipsis *pulp*, *fandom* y narrativa inmersiva», dedicado precisamente a un género de novelas que se presentan como homenaje a aquellos productos de la literatura *pulp*, que tanto triunfaron en los años sesenta y setenta.

Una cartografía de escenarios para el desastre

En los planteamientos prospectivos de nuestra última novela es, por tanto, habitual la descripción de lo que podríamos considerar las ruinas de un mundo que nos resulta sospechosamente cercano, consiguiendo así incrementar su efecto sobrecogedor al hacernos advertir la amenaza de la destrucción total a la vuelta de la esquina. Ahora bien, advertida 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. De hecho, la imprecisión temporal de muchas novelas se alía con una correspondiente imprecisión espacial, que parece estar adquiriendo un relevante valor estético. Recuérdese al respecto la aplaudida *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco, cuya fuerza y eficacia alegórica podría residir precisamente en esa abstracción que le confiere a la historia su falta de coordenadas espacio-temporales. Hablamos de espacios desterritorializados, que cuestionan la naturalidad del vínculo entre cultura y territorio, ficciones donde el concepto de 'lo nacional' brilla por su ausencia o lo hace en un sentido más bien desmitificador, como en la *España* (2008) de Manuel Vilas. Sin duda, una de las formas más frecuentes de escapar de lo nacional en la literatura de las últimas décadas tiene que ver con la abundancia de la novela de anticipación

y posapocalíptica, que se sitúan de manera explícita en un futuro poscivilizatorio, fuera ya de lo territorial.

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.

EL MITO DE LA CIUDAD FANTASMA

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 *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang³, infinidad de ficciones audiovisuales o literarias han escenificado ese lado oscuro y amenazante de la gran ciudad. Entre sus apocalípticos vaticinios, habla Virilio de las «ciudades pánico», y advierte de que la mayor catástrofe del siglo xx ha sido precisamente la ciudad, la metrópoli contemporánea, símbolo indiscutible de los desastres del progreso: «Burbuja financiera, burbuja inmobiliaria, burbuja de esas nuevas tecnologías de la imagen de la comunicación que habrán comunicado, sobre todo, la ruina y el desastre» (2006: 94).

En el actual imaginario apocalíptico sobresale el tópico de la ciudad abandonada o semidesierta tras el desastre, por la que ya solo deambulan unos pocos supervivientes a la catástrofe. Inútil sería que hiciéramos aquí un recuento de la innumerable cantidad de productos audiovisuales que en las dos últimas décadas han explotado imagen tan recurrente como efectista.

³ «The awesome promise of technology and planned futures was also terrifying. One way in which modernism expressed this terror was through the image of urban dystopia» (Prakash, 2010: 3). La película *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, «expressed this uncanny in a dystopic form. Since then, different narrative and aesthetic genres of films, such as sci-fi and film noir, have developed to offer dark representations of urban space» (Prakash, 2010: 6).



Escena de la película de Alejandro Amenábar *Abre los ojos* (1997).

Pero la morbosa atracción por los lugares abandonados es un fenómeno de alcance global, que trasciende al ámbito de las producciones artísticas o culturales. 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 fantasma’, 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. Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante una estetización de ese tipo de espacios, que nos atraen y nos espantan por igual. Y el mundo se ha llenado de auténticos exploradores urbanos a la caza del lugar abandonado más recóndito y desconocido del planeta (León, 2018). 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. En este sentido, Virilio llama la atención sobre la existencia de un «turismo de guerra», el de las agencias que organizan viajes para ir a visitar los lugares que han sido víctimas de grandes enfrentamientos o las favelas de Río de Janeiro, al que califica de un «turismo de la desolación», «el de ese voyeurismo itinerante que completa tan hábilmente el exhibicionismo sedentario de la televisión y de sus atrocidades reiteradas» (2006: 102).

Tampoco escasean los documentales acerca de estas ciudades abandonadas, que sistemáticamente explotan de forma un tanto artificiosa e impostada su morboso misterio. Así, por ejemplo, el documental emitido por la DMAX sobre ciudades fantasma, que comienza mostrándonos las ‘aterradoras’ imágenes de un pueblo argentino abandonado, anegado por las aguas y cubierto de una extraña ceniza blanca. Las imágenes, de una innegable belleza apocalíptica, van alternándose con declaraciones de historiadores o expertos en la materia, que progresivamente irán desvelando las causas históricas y científicas del misterio que en principio parecía sobrenatural. En este caso, dichas ruinas corresponden a un antiguo *resort* que se ubicaba a las orillas del lago Epecuén, un popular enclave vacacional para las élites de Buenos Aires, Villa Epecuén. En 1985 la villa quedó completamente inundada debido a un desbordamiento del lago que obligó a desalojar a toda la población. Cuando bajó el nivel del agua, la sal dejó una capa blanquecina sobre las ruinas que acentúa su aspecto fantasmal. El antiguo *resort* vacacional quedó totalmente destruido e irrecuperable, pero, paradójicamente, el negocio del turismo ha sabido sacar partido



Villa Epecuén, en la provincia de Buenos Aires.

a aquellos despojos que quedaron en pie, apareciendo este lugar como visita obligada en todas las guías de viaje de la región. Además, según nos cuenta el documental, para mayor atracción del turista curioso y aventurero, el pueblo desierto cuenta con un único superviviente, hoy un anciano que decidió no abandonar nunca el lugar y lleva viviendo en soledad, con la única compañía de su perro, desde que ocurrió la tragedia. En fin, ejemplos como este son numerosísimos dentro de lo que podríamos llamar este nuevo *marketing* del paraje abandonado tras el cataclismo.

Pero ese nuevo *locus amoenus* que tanto triunfa en el imaginario colectivo del siglo XXI no es tan reciente como cabría imaginar. Por recordar solo algunos precedentes, el deambular solitario del último superviviente por la ciudad desierta podemos encontrarlo ya en la novela *El último hombre* (1826), de Mary Shelley. Esta obra, que tuvo una pésima acogida en su momento, ha despertado un progresivo interés recientemente, viéndose en ella una indudable conexión con los temas y tópicos propios de la literatura apocalíptica contemporánea. Más aun, se la ha convertido en precedente de la llamada «literatura de la plaga o de la pandemia», creciendo el interés por ella a raíz de la pandemia del COVID-19 (Ballesteros González, 2020: 31). Lo que leemos en esa novela del siglo XIX, pero cuya trama se desarrolla en el siglo XXI (desde 2073 hasta 2100), nos resultará enormemente familiar a los consumidores de distopías apocalípticas en el siglo XXI: «La enorme metrópolis, el gran corazón de la poderosa Inglaterra, estaba sin pulso. El comercio había cesado. Todo escenario de ambición o placer se había esfumado; la hierba estaba alta en las calles; las casas, vacías [...] En las mayores ciudades manufactureras se había producido la misma tragedia» (Shelley, 2020: 336). No obstante, será sobre todo a mediados del siglo pasado y en la literatura norteamericana donde se irá consolidando la configuración definitiva del tópico: así, en un clásico de la literatura apocalíptica como es *La tierra permanece* (1949), de George R. Stewart, en el que una devastadora pandemia ha exterminado a la inmensa mayoría de la raza humana, encontramos ya el espacio mítico de la ciudad desierta con rasgos caracterizadores muy similares a los de las ficciones del siglo XXI. 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 la catástrofe. 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, a cargo de los directores Francis Lawrence y John Hillcoat, respectivamente, como esa escenografía ha llegado a resultarnos tan familiar. En cualquier caso, conviene hacer hincapié en el hecho de que la monocromática grisura del escenario que recorren los últimos supervivientes de la catástrofe (en el caso de *La carretera* debida a una inexplicable lluvia de ceniza que ha caído sobre el planeta) cuenta con interesantes precedentes en el cine clásico. Recordemos el paisaje en el que se desarrolla el premonitorio drama de Michelangelo Antonioni *El desierto rojo* (1964): inmensas y fantasmagóricas fábricas e instalaciones industriales, desolados alrededores portuarios, montañas de contaminación, el insoportable ruido de fondo de las gigantescas máquinas que nunca se detienen e imposibilitan la comunicación entre los seres humanos.

Si en el año 1963, en plena época del desarrollismo, se nos advertía sobre los estragos causados por la industria y mecanización sobre la



Escena de la película *El desierto rojo* (1964), de Michelangelo Antonioni.



Escena de la película *La carretera* (2006), de John Hillcoat.

debilitada y agotada humanidad, décadas después 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 nuestra última novela.

Como ya he advertido, el tópico 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» (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» (2017: 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).

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 la novela *Cenital* (2012), de Emilio Bueso—, los coches detenidos y atascados en medio de las autopistas —escenario de *Pronto será de noche* (2015), de Jesús Cañadas—, 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 vemos en *2020* (2013), de Javier Moreno—, los centros comerciales saqueados: en *Don Quijote de Manhattan. Testamento yankee*, don 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 (2013: 104).

PAVOROSOS PARAÍSOS EN LA TIERRA

En muchas otras novelas, 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 fantasma, un espacio privilegiado lo ocupan los parques temáticos y de atracciones abandonados, proliferando también los ránquines de los más terroríficos y las fotografías más impactantes de ellos en Internet. El gran modelo es el parque temático *Luna Park*, en Coney Island. Se abandonó, se convirtió en lugar de culto y por ese culto al abandono, rizando el rizo, se recuperó comercialmente. Pero encontramos otros muchos ejemplos similares.

Esta fotografía muestra el aspecto actual del Parque de la ciudad de Prypiat, situado al norte de Kiev, en Ucrania, construido principalmente para los trabajadores de Chernóbil y abandonado después de la catástrofe en 1986. «Nada ha cambiado en los 29 años transcurridos desde su abandono, salvo que la naturaleza ha empezado a hacerse cargo, dándole al parque una mirada apocalíptica inquietante» (<https://destinoinfinito.com/10-parques-de-atracciones-abandonados/>), leemos al pie de la fotografía⁴.



⁴ Una vez 'detectada' la moda, también empezaron a aparecer noticias, reportajes y todo tipo de publicaciones sobre este tipo de escenarios en España, a menudo con un sesgo político. Véase por ejemplo el reportaje sobre la ciudad residencial de Perlorra (Asturias), construida durante el franquismo y abandonada en los años ochenta, que realizó Sergio Fanjul (2017).

Otro ejemplo igualmente atractivo para los amantes de la estética apocalíptica lo encontramos en las imágenes del *Gulliver's Kingdom*, parque temático basado en la novela de Jonathan Swift, inaugurado en 1997 en Japón y que tuvo que cerrar sus puertas en 2001. Según informa la página web de la que extraigo la siguiente fotografía, lo que supuestamente puso el punto final a este parque fue el hecho de que el enclave elegido para su construcción estuviera situado junto a un «bosque de suicidios», terrible lugar en el que se llevó a cabo por entonces el mayor número de suicidios en todo Japón (recreado, por cierto, por Gus Van Sant en la película *The Sea of Trees*, 2015). Como podemos observar, las noticias sensacionalistas acompañan siempre a este tipo de imágenes.



Tampoco escasean las noticias morbosas respecto a los motivos que llevaron a cerrar dos parques temáticos de Disney abandonados y de acceso prohibido. Se trata de los parques *Discovery* y *River Country*, situados en una isla del lago Bay Lake de Florida, abiertos al público, el primero, desde 1974 hasta 1999 y, el segundo, desde 1976 hasta 2001. En la noticia que puede leerse en Internet al respecto (https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160323_parques_abandonados_disney_disneylandia_mr) se especula acerca de las oscuras razones de la Conspiración Disney para prohibir el acceso a estos lugares. Pero, como en el ejemplo mencionado del fantasmal pueblo argentino abandonado, cubierto de ceniza blanca, también ha habido en este caso quien ha sabido sacarle buen partido al cataclismo. Precisamente proliferan hoy en día los fotógrafos especializados en

este tipo de lugares. Seph Lawlers, autor de libros como *Autopsy of America: The Death of a Nation* (2017) o *Abandoned: The World's Most Hauntingly Beautiful Deserted Theme Parks* (2017), es uno de ellos. Obviando las prohibiciones de Disney, Lawless se dedicó a tomar fotografías de ambos parques, con intenciones aparentemente más ideológicas que estéticas, y haciendo este tipo de declaraciones en las redes sociales: «La corporación Disney no pudo limpiar el terreno tras su paso y dejó dos zonas de Disney World abandonadas que yo creo que están dañando el medio ambiente. Prohíben entrar desde entonces, pero no me importa. Quiero que el mundo vea como el capitalismo está arruinando nuestro país y nuestro planeta. Estoy exponiendo lo que ellos no quieren que el público vea» (Lawlers, 2016). En su página web personal Seph Lawlers se define a sí mismo no solo como artista, sino también como activista político, y sus trabajos fotográficos y libros tienen siempre esta explícita intención de denunciar lo que el capitalismo ha hecho con nuestro planeta. Pero, curiosamente, a la hora de ensalzar su trayectoria profesional termina contando los últimos méritos conseguidos: en 2018, ha firmado un contrato de entretenimiento con la compañía de producción más grande de los Estados Unidos para participar en una serie de televisión documental, que lo seguirá y filmará mientras viaja y explora (por supuesto parece que jugándose el pellejo) por los lugares más abandonados del mundo. Pero eso no es todo: además ha firmado un contrato con Neff Clothing Company, junto con Kevin Durant y Snoop Dgg, para diseñar una línea de ropa que utilizará sus imágenes en diseños de camisetas (<https://sephlawless.com>). Sin duda, toda una valiente aportación para evitar el apocalipsis mundial.

Menos ingenua resulta la propuesta artística e igualmente activista de un reconocido y prestigioso artista como Banksy y su conocida obra *Dismaland*, el macabro parque de atracciones que creó en el sur de Inglaterra, e hizo desaparecer (con una lógica artística más coherente que la del mencionado fotógrafo) a las pocas semanas de su inauguración. Fue una obra efímera que pudo ser visitada desde el 22 de agosto hasta el 25 de septiembre de 2015, fecha en la que quedó definitivamente clausurada. El nombre elegido para el parque juega con la palabra inglesa *dismal* ('deprimente') y pretende ser una crítica irónica de Disneyland.



Imagen de la instalación artística de Banksy, *Dismaland* (2015).

Si de nuevo echamos un vistazo a nuestra última novela, comprobaremos que en ella tampoco escasearán las miradas apocalípticas sobre esas falsas ciudades idílicas que son los parques temáticos y de atracciones. Así, por ejemplo, en la reciente novela de Raquel Taranilla *Noche y océano* (2020) 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).

Y, junto a los parques temáticos, las urbanizaciones o complejos residenciales, también en su inherente condición de falsas ciudades, serán idóneos escenarios para ubicar el derrumbe de la civilización. En el relato «Bosques tranquilos», de Matías Candeira (2017), se describe la vida en el «Complejo Miravalle», un aparentemente apacible complejo residencial de chalets, situado en la falda de un valle y rodeado de un bosque inhóspito. Pero, pese a las idílicas apariencias, vamos descubriendo que ese lugar es en realidad el búnker donde se protegen y refugian los supervivientes a un apocalipsis reciente del que poco sabemos. Algún tipo de enfermedad contagiosa ha transmutado a la gran mayoría de los habitantes y los pocos que aún permanecen sanos continúan sus vidas en este falso escenario de cartón piedra, evitando a toda costa la entrada en su recinto de los amenazantes enfermos que

merodean por el exterior. Recordemos de nuevo a este propósito las palabras de Virilio, quien hablaba de la regresión patológica de la ciudad, «según la cual la *cosmopolis*, la ciudad abierta de ayer, cede lugar a la *claustropolis*, en la que la forclusión aumenta con la exclusión del extranjero, de ese errante, ese *sociaesteroide*, podríamos decir, que amenaza la serenidad del hábitat metropolitano» (2006: 73).

Sin duda la urbanización residencial es un escenario idóneo para reflexionar acerca de la trampa implícita en esa tendencia contemporánea a la *claustropolis*. 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 2008, quedando en desolador estado de abandono. Pero en este caso, 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, otro ejemplo de la falsa ciudad idílica o la utopía inmobiliaria lo encontraremos en la última novela de Juan Francisco Ferré, *Revolución* (2019), nueva versión distópica del tradicional género de la novela de campus⁵. 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 prometedora 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

⁵ De todas las novelas mencionadas, 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 y con elementos procedentes 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 bastante 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).

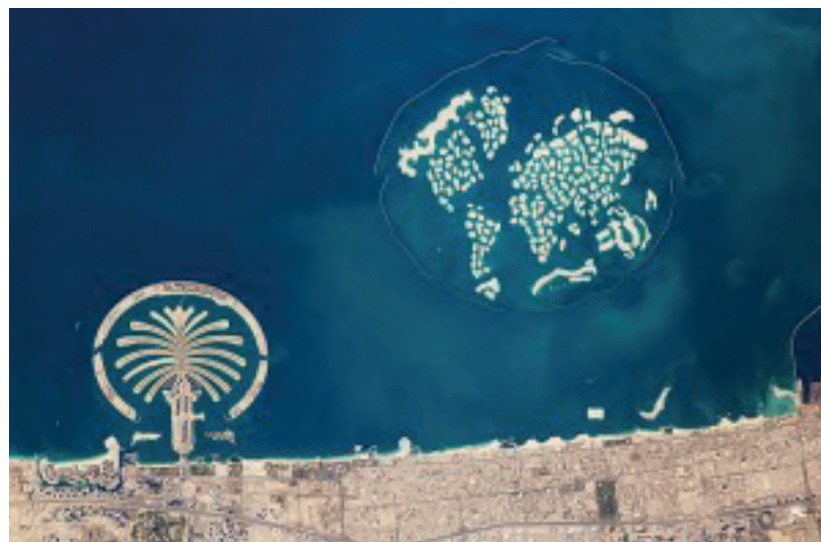


Imagen aérea del archipiélago artificial *The World*, en Dubai.

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» (2019: 235). Pero, naturalmente, la historia narrada por 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 (2019: 229). Es fácil deducir que la atracción por este tipo de escenarios para ubicar la ficción apocalíptica se inspira en proyectos inmobiliarios reales tan sobrecogedores como *The World*, el archipiélago artificial de Dubai, que se propuso nada menos que reproducir el Paraíso en la Tierra.

AMÉRICA Y LA 'NO CIUDAD'

Pero si para el viajero europeo existe un prototipo de la 'no ciudad', esta se identifica sin duda con las grandes metrópolis norteamericanas. En

este sentido especial interés tiene la obra *América* (2017), de Manuel Vilas, en la que reconocerá el autor que al recorrer las ciudades americanas siempre le asombra no encontrar la ciudad: «Recorremos las principales avenidas de Minneapolis, pero, como siempre, la ciudad no está» (2017: 167). Aunque sea brevemente, me gustaría ahora detenerme en esta obra, a medio camino entre la ficción y la crónica de viajes, pues en ella creo hallar otra interesante versión de la mirada estética de nuestra última literatura sobre la pulsión apocalíptica de la contemporaneidad.

Vilas dice en el prólogo de este libro que ha decidido titularlo así en homenaje a la *América* de Kafka, y lo cierto es que no es difícil reconocer su huella en el asombro y la perplejidad que muestra a cada paso su narrador ante un mundo que se empeña en descifrar. Pero también podríamos establecer una conexión entre la *América* de Vilas y la obra de igual título del filósofo francés Jean Baudrillard: *América* (1986). Ambas se conciben a modo del libro de viaje en el que el autor europeo va reflexionando sobre todo aquello que encuentra a su paso por la vastedad americana. Como recomendaba Baudrillard unas décadas antes (1987: 45), Vilas entra en América como en una ficción, recorriendo así a lo largo de su viaje, y de forma bien consciente, la genuina «ficción de América».

Sea como fuere, la *América* de Vilas se construye sobre una América doblemente literaria, sobre un simulacro de América muy bien conocido antes del comienzo del viaje. Así, «cuando estás en Estados Unidos, la sensación de que vives dentro de una película que ya has visto no te abandona nunca» (Vilas, 2017: 106), sensación que Baudrillard ya expresó también de forma muy prolija en su clásico ensayo (1987: 78-79). Y es también, por supuesto, la América de Vilas tan apocalíptica como la de sus predecesores. La vastedad de América justifica a sus ojos el mito del mundo *zombie* porque «en un espacio inabarcable, cabe la posibilidad de que aún vivan especies remotas, como los zombis, los vampiros, los lunáticos, los psicópatas, los extraterrestres o, simplemente, los seres escondidos» (2017: 14-15). Asimismo, a semejanza de sus predecesores, es precisamente ante esa literaria América apocalíptica ante la que cae rendidamente enamorado Manuel Vilas. Y, así, más adelante, ante la contemplación de una anciana negra tirada en la calle, afirmará: «No me indigna en absoluto la pobreza. Más bien me atrae, porque veo en ella una forma radical

de estar al lado de lo oscuro, donde viven los ángeles y los fantasmas, donde vive la violenta verdad» (2017: 77). Entrar en América es entrar en un estado de permanente vecindad con la catástrofe. Y es quizás esa emocionante percepción la que también lleve a Vilas a declararse igualmente fascinado ante el polémico arte de Jeff Koons, porque «retrata el vacío general del mundo, que está poblado de muñecos sonrientes, imaginarios o distópicos. Y sobre ese vacío hace renacer una inocencia que sabe a mantequilla de cacahuete» (2017: 136).

Muy comentado ha sido el supuesto giro dado por Manuel Vilas a partir de su aclamada novela *Ordessa* (2018), donde parece decantarse por un tono más íntimo y confesional para relatar sin prejuicios ni encubrimientos el duelo sufrido tras el fallecimiento de sus padres. No obstante, me parece que mucho queda de la inconfundible marca Vilas en novelas como *Ordessa* (2018) o *Alegría* (2019) y, más concretamente, algo que me interesa ahora especialmente: esa atracción hacia el imaginario apocalíptico que ya se vislumbraba en novelas como *España* (2008), *Aire nuestro* (2009) o *Los inmortales* (2012), con sus hilarantes y continuas deconstrucciones de la cronología e irreverentes incursiones en el pasado y el futuro. Recordemos ahora que el narrador de *Ordessa* vive en un piso en un edificio de nueva construcción, un bloque de dieciséis viviendas ubicado en medio de esas gigantescas y desoladas ciudades dormitorio, que estaba todavía totalmente deshabitado cuando se traslada a vivir allí: «Era fascinante que el ascensor siempre estuviese en mi rellano, y era fascinante saber que en tres pisos por arriba y en cuatro pisos por debajo no había nadie. También tenía su toque aterrador» (Vilas, 2018: 299).

EL ATERRADOR PASILLO DE *EL RESPLANDOR*

Especialmente inquietantes nos resultarán las numerosas incursiones de los personajes de nuestra última novela 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 deshabitado y su deambular por aquellos pasillos vacíos 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 distopía de Ray Loriga. En su peregrinaje hacia una '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» (2017: 81).

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 inexplicablemente nunca se había alojado nadie en sus más de 1000 habitaciones. Una década más tarde, Fernández Mallo volverá a echar mano del mismo motivo en el Libro Primero de su *Trilogía de la guerra* (2018a), 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 el viejo edificio que albergaba una antigua cárcel y campo de exterminio de presos republicanos durante la guerra civil española, ahora reconvertido para un fin más acorde con los nuevos tiempos. 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, sin guardar después en su memoria recuerdo ninguno de ese periodo. Pero lo que me interesa destacar ahora, en relación a la excéntrica vivencia

narrada en *Trilogía de la guerra*, es el motivo del viaje (intencionado, no fruto de un indeseado naufragio, ni de un inesperado cataclismo) al lugar deshabitado: la premeditada búsqueda por parte del protagonista de un espacio que le permita salir, aunque sea por un breve lapso de tiempo, de la civilización y del mismo tiempo.

Recordemos ahora que, en el texto «Mutaciones», recogido en *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), el mismo Agustín Fernández Mallo había vuelto la mirada a la obra del artista norteamericano Robert Smithson. Refiriéndose a una de sus obras más conocidas, el *Hotel Palenque*, 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



Fotografía de la obra *Hotel Palenque* (1969-1972), 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.

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 edificio indescribible, de arquitectura imposible, va a ser sin duda otro de los escenarios predilectos en el imaginario apocalíptico de nuestros días.

LOS EDIFICIOS INESCRUTABLES O LA SUBLIMACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESCHERIANA

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» (1971: 15). Ese mismo «miedo intelectual» es el que provoca también la construcción de un inexplicable y gigantesco cono en un claro del bosque de casi imposible acceso, por parte del narrador de la magnífica novela de Thomas Bernhard *Corrección* (1983).

Una década antes, 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 solo 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 hábitat habría desaparecido» (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.

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 ránquines de los edificios más extraños del planeta. Al igual que veíamos en relación con el lugar abandonado, el mito del edificio imposible también ha alcanzado altas cotas de popularidad, tal y como atestiguan ejemplos como el de la *Misteriosa Mansión Winchester* (San José, California), con sus escaleras que no llevan a ninguna parte, habitaciones secretas o puertas tras las cuales solo hay una pared o el vacío, convertida en atracción turística y objeto de investigación en el programa *Cuarto milenio*, del canal Cuatro.

Pero fundamentalmente es destacable la atracción actual por la llamada arquitectura brutalista, caracterizada por sus gigantescas, inhóspitas y caprichosas estructuras de hormigón. Cuando además la vegetación se ha abierto paso entre sus restos, el resultado hará las delicias de los amantes de lo apocalíptico. La visión del brutalismo futurista en ese estado de ruina parece advertirnos de que en aquel sueño sesentero de construir un futuro radicalmente distinto ya estaba inscrito el germen de su fracaso.

En definitiva, 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 fabulaciones posapocalípticas 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» (2011: 71). La novela se desarrolla en un mundo posapocalíptico y devastado, pero en La Cúpula gracias a la inercia del sistema automático las cajas de madera circulan en bucle ininterrumpido por cintas transportadoras. Y, significativamente, a



Casa Sperimentale, de Giuseppe Perugini y Ugo de Plaisant, construida en Fregene (Italia) a finales de los sesenta.

pesar de su inexplicable funcionamiento, consecuencia de la sobrecogedora desidia de un sistema ajeno a su propia autodestrucción, el narrador constata que se desprende un terrible hedor a podredumbre y descomposición de las cajas circulantes (Avilés, 2011: 10-11).

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 (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» (2012: 23). El misterioso edificio responde en realidad a una arquitectura experimental para un experimento del que sus habitantes forman parte sin saberlo. 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» (2012: 52).

La utilización de una excéntrica arquitectura usada como alegoría del sinsentido de nuestra civilización la volveremos a encontrar en el kafkiano edificio en el que trabaja el protagonista del relato de Félix J. Palma «Instrucciones para cambiar el mundo», recogido en la antología *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (Ruiz Garzón, 2014: 129-160). Constituido por innumerables e inaccesibles pisos, puertas, secciones (la sección M, la sección R, la sección K...), se nos describe como compleja maquinaria que gira «ajena a su propia complejidad» (2014: 141).

Los últimos días de Roger Lobus (2015), de Óscar Gual, comienza con una satírica 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» (2015: 9-10). Pero el más extraño de todos es el Hospital, en cuyo interior va a tener lugar mayoritariamente la trama 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.

A su vez, el solitario Narrador de *El Sistema* (2016), novela de Ricardo Menéndez Salmón, en escenas que también nos hacen recordar *La invención de Morel*, escudriña el mar y la llegada de extraños visitantes desde una deshabitada Estación Meteorológica, cuya utilidad se revela un misterio hasta para su único habitante. Asimismo, la extraña construcción en la que se adentran los personajes en la última parte de *El Sistema*, «la Cosa», al igual que la aplaudida *La casa de hojas* (2000) de Mark Z. Danielewski (en la que probablemente se inspiró también Menéndez Salmón), mide más por dentro que por fuera; extrañamente la forma interna del edificio no encaja con su

aspecto exterior. Y no olvidemos tampoco que la distribución interna del misterioso museo que explora el protagonista de la ya citada *La invención de Morel* tampoco se correspondía con su aspecto exterior (Bioy Casares, 2002: 24-25).

Otro ejemplo interesante lo encontramos en la novela de Ginés Sánchez *Dos mil noventa y seis* (2017). En su prolongado deambular por el desierto, los supervivientes a la catástrofe se topan con una extraña construcción cuya antigua funcionalidad son incapaces de descifrar. Esta 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).

En sus ensayos de los años treinta, Walter Benjamin afirmó que «Las cosas de vidrio no tienen ningún aura», pues «el vidrio es en general enemigo del misterio» (cit. por Sibilia, 2008: 93-94). En *Rendición* (2017), de Ray Loriga, los pocos supervivientes de un mundo en descomposición, tras una larga e indefinida guerra que ha assolado al planeta, son llevados por la fuerza a una idílica ciudad transparente encerrada, a su vez, en una gigantesca urna de cristal.

Todo se trasparentaba a través de cada cosa, y detrás de un bloque de viviendas se veía el siguiente y el otro, y todo se confundía a la vista pero estaba al tiempo limpio y ordenado, y no había en la ciudad, o no se distinguía al menos, ni sombra, ni escondrijo, ni lugar al que no llegase la luz. Y si la cúpula que todo lo protegía estaba formada por rombos, también dentro eran todo construcciones de rombos transparentes, como una colmena dentro de una colmena (2017: 92).

Pero si la ciudad descrita por Loriga apunta hacia esa ausencia de 'aura' y misterio de la que hablaba Benjamin, lo más perturbador de aquel lugar era que no parecía haber nada en el exterior de la cúpula. Todo parecía estar metido allí dentro desde el principio. No se veía entrar camiones de alimentos, ni mercancías que entrasen y saliesen, tampoco se veían aeropuertos ni trenes que llegasen o partiesen. La ciudad transparente estaba construida «desde dentro y sin ayuda de lo de fuera» (Loriga, 2017: 92). En relación con esta siniestra cúpula que

aísla al mundo y sus habitantes de toda realidad exterior a sí misma, me gustaría ahora traer a colación una reflexión del astrónomo británico Martin Rees, recuperada a su vez por Paul Virilio en su 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).

Siguiendo con este somero recuento de edificios inescrutables, también en *Homo Lubitz* (2018), de Ricardo Menéndez Salmón, nos toparemos con la consabida indescifrable construcción:

Al principio supuso que era una especie de aparcamiento al aire libre, con dos alturas especulares, diseñadas al milímetro, esperando por el cemento que las cubriera y los pilares de sustentación. Luego, admitió que un lugar así era inconcebible entre tanta desolación. La hipótesis era en exceso bizarra. Nadie levantaría en mitad de ninguna parte semejante estructura (2018: 152).

Pero si hay una novela dedicada a la sublimación de la arquitectura imposible, esa es sin duda la ya mencionada *Revolución* (2019), de Juan Francisco Ferré. En ella encontraremos todo un catálogo de edificios extraños, que nos hará recordar a aquella ciudad abandonada y llena también de inimaginables edificios inescrutables que exploraban en su expedición a Venus los *Astronautas* (1951) de Stanisław Lem, sin duda uno de los grandes de la historia de la ciencia ficción. No obstante, a diferencia de la ciudad descrita por Lem, restos de una avanzada civilización que habitó en otro planeta, la URBANIZACIÓN en la que se desarrolla la novela de Ferré, a pesar de toda su extrañeza, sí parece ser de este mundo. A diferencia del típico 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 vídeo del interior de la vivienda en la que se hospedan dentro del campus. En ella pueden 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 innumerable arquitecto que los diseñó en un arrebató geométrico» (2019: 200).

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» (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» (2019: 151-152). Esa parte inaccesible de la facultad será denominada por sus habitantes como la «zona muerta» del edificio (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 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» (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).

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. Y me gustaría terminar este apartado con la mención a la novela *Membrana* (2021), de Jorge Carrión, la cual gira en torno a la creación de un Museo del Siglo XXI, una vez que el mundo y la humanidad han llegado a su fin, y sobre el que dirá la voz narradora:

Todavía no hemos comprendido totalmente la arquitectura del Museo, pero sí sabemos que su forma y su lógica son vegetales. Cada uno de sus módulos se comporta de un modo autónomo, con capacidad de decisión y de regeneración, pero siempre con la conciencia de pertenecer a un organismo complejo. Aunque desde el exterior parezca estar envuelto en una maraña impenetrable, en realidad los rayos solares sí llegan a los procesadores de su sistema de alimentación energética, que recuerda a la fotosíntesis. Por la procedencia y la antigüedad de algunos de los materiales que lo componen, hemos podido reconstruir el proceso de edificación [...] Pero las preguntas siguen superando en número a las respuestas (2021: 193).

Más adelante se nos explicará que en una versión del Museo, que fue descartada por motivos que se desconocen, se iban a conservar algunos ejemplares de *Homo sapiens sapiens*, seleccionados y salvados del exterminio (Carrión, 2021: 195). Cómo no recordar de nuevo aquel otro ‘Museo’ en el que se desarrolla la acción de *La invención de Morel*, de Bioy Casares. No obstante, si este fantaseaba con las posibilidades del cine y la tecnología respecto a la soñada abolición del

paso del tiempo, el extraño Museo del Siglo XXI viene a representar, en la novela de Carrión, más bien el fin absoluto de la humanidad, el testimonio de la catástrofe, del borrado, del gran apagón definitivo, al que han de llevarnos tantos años de imparables avances tecnológicos.

‘LAS AFUERAS’ O LOS LUGARES EN EL BORDE DE LOS ‘NO LUGARES’

A propósito de esos bordes que se estiran y se estiran hasta lo visible de los que nos hablaba Martin Rees en una cita arriba reproducida, en nuestro recorrido por los *topoi* escenográficos para ubicar el apocalipsis 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).

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. Imagen esta, la de la Naturaleza recuperando lo que legítimamente le pertenece, estereotipada donde las haya, si tenemos en cuenta que en el imaginario cultural contemporáneo sigue primando «la

delirante idea de la naturaleza salvaje y rural como espacio de prístina e inmaculada armonía, rota por unas ciudades siempre en pecado» (Fernández Mallo, 2018b: 50).

Vicente Luis Mora tituló precisamente su primera novela *Circular 07: «Las afueras»* (2007a), haciendo con ello referencia a esos inquietantes parajes, «con todos esos polígonos industriales, zonas aún 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» (2007a: 56). 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. De ahí esa «estética del reciclaje» que les es tan propia, construidas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos (Molinuevo, 2006: 96).

Tras Vicente Luis Mora, otros novelistas españoles han continuado con esa recreación de la periferia⁶. 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

⁶ 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 Ferrer 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, función de la que está exenta en las ficciones apocalípticas que analizo en este trabajo.

al entrar y salir por las oquedades de los muros, por los vanos de las puertas y por las ventanas bordeadas de cristales rotos (2017: 139).

Aunque 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 matojos 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 matojos 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).

Es esa falta de identidad del paraje suburbial, el ser «el resto de otro», lo que en realidad le ha convertido en idónea escenografía para el relato de la destrucción y el fin de la civilización. 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 los restos sobrantes 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.

La protagonista del relato «Las profundidades», recogido en *Ya no estaremos aquí* (2017), de Matías Candeira, ante la mirada atónita y preocupada de su padre, hace también inexplicables incursiones nocturnas en las zonas abandonadas y desiertas que se extienden más allá de la ciudad reconocible y segura: «—No puedes ir ahí... No deberías —trato de decir—. Joder hija. En esa zona no hay nada. No van a construir, ni a arreglarla. Es un sitio donde no se puede estar. [...] —Que no haya nada —contesta—, no significa que no se pueda ir» (2010: 46). El motivo de la habitabilidad de ese espacio fuera de toda lógica del que hablara Perec parece tener también estrecha relación con el enigmático relato de Candeira.

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. Al igual que en el caso de *La trabajadora*, de Elvira Navarro, 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 a través del filtro del consabido 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).

Y refiriéndose a ese mismo escenario de los suburbios, la protagonista de *Ventajas de la vida en el campo* confesará que lo que más le sacaba de quicio era precisamente: «la sensación de repetición, el mismo vecindario replicado alrededor de la ciudad una y otra vez, como una insistente tela de araña» (2018: 142). Trataremos más adelante, en otro capítulo, el motivo de la repetición, que se asocia aquí también, a un nivel espacial, a la premonición apocalíptica.

Es este mismo planteamiento el que, a mi parecer, inspira el ensayo de Sergio C. Fanjul *La ciudad infinita: crónicas de exploración urbana* (2019). 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 (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 me vengo 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» (2019: 17-18). Más adelante Fanjul 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» (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?» (2019: 45). 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» (2019: 94). Los fallidos intentos de Fanjul por ir más allá, por salir del supuesto perímetro que rodea 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:

Quando el forastero deja los barrios de Usera para adentrarse en los territorios de Villaverde da la impresión de que atraviesa esa alambrada 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 (2019: 130).

Llegados a este punto, se adivinará que en realidad el motivo de 'las afueras' guarda estrecha relación con otro estereotipado espacio de las ficciones de temática apocalíptica: el búnker. Y, en este sentido, no es casual que Virilio subtitule su libro *Ciudad pánico*, donde no cesa de alertarnos acerca de todos esos peligros que nos acechan tras los excesos de la globalización: «El afuera comienza aquí» (Virilio, 2006: 111).

'QUÉDATE EN CASA'

El título del epígrafe hace referencia al eslogan publicitario que se expandió como la pólvora durante la crisis del COVID-19 en los

primeros meses del año 2020. Pero el fenómeno de la bunkerización llevaba bastante más tiempo asomando a las páginas de nuestra novela. «Empieza a ser una plaga. Gente que nunca sale de casa» (Martínez Biurum, 2014: 171), afirmará el protagonista de la novela *Un minuto antes de la oscuridad*. El espacio del búnker, refugio de tantos supervivientes reales y ficticios en la historia de la humanidad, es especialmente recurrente en la literatura apocalíptica del siglo XXI. Pero, una vez más, el tópico literario trasciende el ámbito de la ficción. Es obvio que la tendencia social al autoencierro es inherente a esa sociedad global y ese estado de crisis de los que hablaban Bauman y Bordoní. Subrayan estos que, si en el pasado eran las mayorías las que encerraban a las minorías en determinados enclaves, ahora son esas mismas mayorías las que se encierran a sí mismas dentro de urbanizaciones privadas y protegidas, pues anhelan una privacidad y protección que ya no tienen garantizada en el exterior (2014: 33). Por supuesto ya anteriormente Paul Virilio nos había advertido del «regreso catastrófico de la *ciudad cerrada* y de la *bunkerización* que poco a poco afecta a las ciudades» (2006: 75). La reciente guerra de Ucrania, en cuyas ciudades miles de habitantes han podido sobrevivir escondidos en improvisados búnkeres, sótanos, estaciones de metro... ha revitalizado este escenario en nuestro imaginario.

Un tratamiento original, y bastante premonitorio con respecto al periodo de confinamiento vivido por nuestra sociedad como consecuencia de la reciente crisis sanitaria, lo encontraremos en la novela de Antonio Muñoz Molina *Tus pasos en la escalera* (2019). El protagonista convierte su propia casa en un búnker, lleno de provisiones y con todas las comodidades que pudiera requerir, para encerrarse allí a la espera del fin de mundo. Asimismo, dedicará su tiempo a la lectura de los diarios de algunos personajes históricos que, por diferentes causas, vivieron encerrados en sus propios búnkeres, de tal forma que la novela contiene una interesante reflexión sobre el propio fenómeno social de la bunkerización. En este caso, el encierro del protagonista es voluntario y, antes que asfixiante, tranquilizador y protector: «Soy un aspirante a Montaigne y a Robinson Crusoe y al capitán Nemo equipado en mi retiro con una biblioteca excelente, una conexión wifi, un portátil y una Smart TV» (2019: 286). A este respecto, nos recordaba Castro Flórez (antes de que estallara la guerra de Ucrania) que justamente cuando el búnker se había vuelto militarmente obsoleto, los seres humanos nos hemos instalado (mental y existencialmente) en él. Y señalaba como causantes

de esa 'bunkerización', entre otras cosas, a la televisión planetaria y a la conexión cibernética: «La cripta de la angustia bélica ha sido metamorfoseada en el salón con el altar catódico» (2015: 21-22). En definitiva, en su opinión ha sido fundamentalmente el mundo virtual el que nos ha conducido a la reclusión. Particularmente creo que esa epidemia global del miedo, a la que me referí en la introducción de este ensayo, también ha tenido mucho que ver en ello. O, quizás visto desde otra perspectiva, el autoencierro podría ser también interpretado como el síntoma de la ceguera de una época acerca de ella misma.

Pero no es indagar en el fenómeno social del autoencierro lo que ahora me interesa, sino esa paralela sublimación estética que, al igual que hemos visto con el escenario de 'las afueras', también se ha producido en torno a la propia arquitectura y escenografía del búnker. Por de pronto repararemos en el hecho de que empresas constructoras e inmobiliarias no han tardado en percibir las posibilidades de negocio que la moda apocalíptica pudiera traer acarreada, dedicándose a construir búnkeres de lujo o auténticas mansiones anticatástrofes para 'disfrutar' del apocalipsis a lo largo de todo el planeta (Martínez, 2017). Aunque lo cierto es que también la fascinación por el búnker desde un punto de vista arquitectónico viene de lejos. En el artículo de Paul Virilio «Arqueología del búnker», escrito en el año 1966, es decir en aquella otra época de nuestra historia reciente igualmente fascinada y atormentada por la caída del mundo, la de la Guerra Fría, afirmaba sobre los búnkeres que «constituyen una suerte de urbanismo desde el que el análisis elemental de la realidad social ha quedado totalmente desechado a favor de un hábitat en cuanto que disponible para ser creado conforme a las disponibilidades secretas de los individuos» (Virilio, 1966). En su opinión, este tipo de arquitectura se comporta como soporte y fundamento de la arquitectura de superficie: «mientras que nosotros construimos una arquitectura de fachada, de pastel, de imitación, de especulación, de decorados realizados para agrandar, y que como objetos efímeros son fácilmente derruidos cada crisis, a cada nuevo cataclismo, una forma de arquitectura inédita se halla a unos metros de la nuestra, solo que de espaldas» (Virilio, 1966).

A colación de esa concepción del espacio del búnker como una arquitectura espejo de la propia arquitectura del exterior, recordemos que recientemente Carmen Morán Rodríguez (2018) ha estudiado las resonancias del mito de la caverna de Platón en la frecuente

escenografía del búnker en la ficción contemporánea, deteniéndose en obras como *La caverna* (2000) de José Saramago, *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, el relato «La escalera mecánica» de Robert Juan-Cantavella (recogido en *Proust Fiction*, 2005), *Los subterráneos* (2006) de Vicente Luis Mora, o *Los huérfanos* (2014) de Jorge Carrión. En todas ellas aparecen los personajes reclusos en un espacio cerrado, frecuentemente subterráneo, que funciona, como en el mito de Platón, como proyección del mundo real. Asimismo, Morán Rodríguez pone en evidencia la extraordinaria frecuencia con la que encontramos el motivo del búnker dentro del búnker, a modo de círculos concéntricos entre los que se establece un juego especular. Y, en este sentido, señala cómo ciertas estrategias de metaficción asociadas a la dualidad dentro/fuera a partir del motivo del búnker o la caverna, o las nociones de simulacro, holograma, fractales, etc., remiten desde la lejanía a la idea del filósofo griego (2018).

Pero veamos ahora algunos otros ejemplos recientes en los que la escenografía del búnker ha sido igualmente la elegida para las ficciones de temática apocalíptica, a partir de esa misma concepción especular. En la «Postdata» que cierra *Fabulosos monos marinos* (2010), de Óscar Gual, se nos cuenta que los supervivientes al día de la Inversión se refugian en el parque de refugiados de la moderna Ópera de la antigua Presidia (un viejo centro penitenciario de donde surge la ciudad de Sierpe, escenario de la novela). Y ese parque se ha convertido para los refugiados en «su propio y particular universo. Quizás existan otros universos paralelos cercanos, en lugares accesibles mediante las vías de metro, alcantarillas o demás *autobahnes* subterráneos. En el museo, en la iglesia, en algún parking. Esos túneles son sus agujeros cósmicos. Imposible averiguar si existen más universos en lugares a donde no llega ninguno» (2010: 237-238). El escenario del búnker, concebido así como «agujero cósmico», se convierte en la metáfora perfecta para problematizar esa confrontación entre ubicarse dentro o fuera del mundo. Para Fernández Mallo cuando un humano penetra en ese cubículo que es un búnker, «se entierra en un lugar que no le es propio para crear allí abajo una ficción de la superficie terrestre, una base de operaciones desde la cual proyectar su yo hacia la superficie» (2018b: 55). Podemos suponer que existen otros búnkeres iguales al que nosotros habitamos; pero, en ese caso, todos ellos funcionarán entre sí como universos paralelos, sin posibilidad ninguna de conexión entre sí.

Detengámonos ahora en la novela *Cuatro por cuatro* (2012), de Sara Mesa. Ya a lo largo de toda la historia narrada intuimos que la vida del *colich*, ese extraño lugar «fuera» del mundo, «era la vida de la no-ciudad» (Mesa, 2012: 247). Pero además la obra se cierra con un Epílogo en el que se reproducen los papeles de alguien desaparecido que vivió en el *colich*. Allí se desvela el misterio de aquel siniestro lugar, donde se encerraba a niñas en pequeños cubículos con el fin de ser utilizadas para satisfacer los deseos sexuales de sus dirigentes.

«CUATRO POR CUATRO. La niña no sabe que a su lado hay otro pequeño mundo de cuatro por cuatro con otra niña que a su vez desconoce su existencia.

Si lo supiera, intentaría comunicarse con ella.

Si la otra lo supiera, haría lo mismo.

Idearían quizás un código de golpes largos y cortos en las paredes [...] Se sentirían mejor. Serían capaces de atisbar que quizás haya más niñas todavía, más allá; quizá más celditas de cuatro por cuatro dispuestas la una junta a la otra ordenadamente, hasta el infinito.

Pero piensan que están solas, y por eso permanecen mudas, expectantes (2012: 258).

El cuatro por cuatro, la imagen del búnker, funciona aquí de nuevo, al igual que en el mito de la caverna de Platón, como una representación del mundo en su totalidad:

El muro solo impide la visión. La opacidad del muro es su sentido; no hay otro diferente. Configura un cuatro por cuatro gigantesco, sumiso y ordenado. Ningún habitante diría que así no es mejor. No es que la amenaza haya quedado fuera. Es aún más efectivo: la amenaza se diluyó y ahora no existe (Mesa, 2012: 263).

Y un poco más adelante: «En un relato fantástico se habla de la existencia de una puerta en el muro, una puerta que conduce a una realidad de una densidad distinta» (2012: 265)⁷. La lectura del relato

⁷ Pero la idea del búnker no siempre está representada a través de un espacio entre cuatro paredes. El pequeño escondrijo del parque en el que se refugian los protagonistas de *Cara de pan* (2018), de la misma Sara Mesa, funcionaría también como perfecta alegoría del búnker.

de las niñas encerradas en pequeños cubículos aislados de 4x4 metros recuerda la historia que el personaje Enrique Vila-Matas le cuenta al protagonista de *Nocilla Lab*, llamado Agustín Fernández Mallo, en el cómic de Pere Joan que cerraba la novela *Nocilla Lab* (2009: 174-177), del mismo Agustín Fernández Mallo:

En una ciudad desértica, hay una cárcel. Consiste en celdas amplias, de 20x20 metros, estrictamente cuadradas, hechas con paredes de grueso hormigón que miden otros 20 metros de altura. La peculiaridad es que no tienen tejado, están a cielo abierto. Por cada celda hay un preso y están diseminadas en un llano, separadas unos 50 metros unas de otras. Dentro de la celda, el preso que nos interesa no tiene nada. Duerme en el suelo, hace sus necesidades en la tierra. La comida se la lanzan por encima del muro. Como su cadena es perpetua, se decidió que no tenía sentido hacer una puerta: las celdas se construyen con los presos dentro (Fernández Mallo, 2009: 174-175)

El preso no puede hacer nada en el interior de su vacío cubículo más que pensar en el incesante paso del tiempo. Pero un día, de repente, comienza a oír unos martillazos en la pared que proceden del exterior. Al cabo de unos días, se abre un boquete de gran tamaño por el que se asoma un hombre que le dice: «Entre, le estábamos esperando» (2009: 177). Al mirar y leer este relato gráfico, y enfrentarnos a esa extraña e inquietante 'entrada' y no 'salida' al supuesto espacio exterior, de nuevo tendremos que recurrir a Paul Virilio para evidenciar la relación que subyace entre esa dialéctica del dentro/fuera (representada en este estudio a través de los escenarios literarios del búnker y las afueras) y el temor apocalíptico que asola sin descanso a la civilización del siglo XXI. Pues asegura este que la inversión de las nociones de 'interior' y 'exterior' «es solo la consecuencia topológica de la crisis de las dimensiones: dimensiones a la vez geométricas y geográficas» (Virilio, 2006: 75). En esa inversión topológica «lo GLOBAL es el interior del mundo finito y lo exterior, lo LOCAL» (2006: 79).

A lo largo de la última década, la escenografía del búnker se ha convertido sin lugar a dudas en escenario predilecto y recurrente de la novela apocalíptica. En *El bosque es grande y profundo* (2013), de Manuel Darriba, tras una devastadora guerra que ha terminado con la civilización, se nos cuenta cómo un pequeño grupo de supervivientes

conviven aislados en el interior de un búnker, mientras otros han de vérselas afuera, en la profundidad de los bosques. La novela de Guillem López *La polilla en la casa del humo* (2016) se desarrolla bajo tierra. El mundo exterior es mencionado como un mito inalcanzable. La sociedad descrita en túneles, galerías, agujeros escarbados en las entrañas de la propia tierra se asemeja mucho al infierno imaginado por Quevedo: un extraño submundo en el que la imposibilidad absoluta de salir a cielo abierto enloquece a los seres humanos, víctimas de un degradante proceso de brutal animalización. En *República luminosa* (2017), de Andrés Barba, una extraña comunidad de niños que voluntariamente se han aislado de la sociedad sobrevive al acecho, como una presencia amenazante, escondida en la profundidad de las alcantarillas⁸.

Pero encontraremos también en algunas novelas del siglo XXI un tratamiento del motivo del búnker quizás más sutil o, al menos, menos enraizado en el consabido imaginario apocalíptico de la ficción contemporánea. En *Kassel no invita a la lógica* (2014), Vila-Matas descansa de sus excursiones por la Documenta de Kassel en su habitación de hotel, a la que se refiere como su «cabaña de pensar» y a la que siempre vuelve en busca de refugio, pues solo allí dentro logrará sentirse seguro de las ‘amenazas’ del mundo exterior. La historia narrada se vertebra así, como en los ejemplos anteriormente mencionados, sobre la dialéctica dentro/fuera. También Manuel Vilas dedicará especial atención a las habitaciones de los numerosos hoteles en los que se hospeda durante sus viajes promocionales. De nuevo la idea del refugio asoma en su obra, asociada a ese espacio de tránsito, a ese ‘no lugar’ que son las habitaciones de hotel. Así, en *Alegría*, confesará: «tengo una revelación; consigo al fin saber qué me pasa en las habitaciones de los hoteles. En ellas regreso al útero materno, vuelvo al cuerpo y a la materia de mi madre» (2019: 159). En fin, la protagonista de *Noche y océano* (2020), de Raquel Taranilla, cuya voz narrativa bien pudiera ser relacionada con la de ambos autores, se

⁸ En las crónicas de su exploración urbana, Sergio Fanjul detiene su mirada en la estación de metro fantasma del barrio de Chamberí, cerrada en 1966, y nos recuerda que en la película *Barrio*, de Fernando León, unos chicos del barrio se adentraron en esta estación y descubrieron una ciudad fantasmal poblada de indigentes «como si hubiera habido un apocalipsis nuclear en la superficie» (Fanjul, 2019: 167). La estación es ahora un museo llamado Andén 0. Una evidencia más de la mirada estética sobre el espacio apocalíptico, en este caso el del búnker.

refugia del mundo exterior en un gran caserón que, mirándolo desde la calle, «parece un despojo de otro tiempo que cualquier día de estos se desploma y le pega un buen susto al barrio» (2020: 15). Su propósito es «hacer de la casa un búnker» y poder aislarse (2020: 18). Pero, aun dentro de la casa, busca más refugio y aislamiento —el búnker dentro del búnker, del que hablaba Morán Rodríguez (2018)—, pasando largas horas encerrada dentro del armario de su habitación.

Precisamente sobre la obsesiva búsqueda de un lugar en el que sentirse seguro en una sociedad enfermizamente atemorizada girará la última novela de Isaac Rosa, *Lugar seguro* (2022). El protagonista intenta enriquecerse con un fraudulento negocio dedicado a la construcción de precarios búnkeres en los sótanos de las viviendas de sus clientes. Pero en la novela de Rosa el mito del autoencierro, la desesperada búsqueda de protección en esos pequeños cubículos supuestamente preparados para sobrevivir ante la mayor de las catástrofes imaginables, será tratado con ironía y distanciamiento por su evidente inutilidad. Una suerte de búnker ya había aparecido en la novela del mismo autor *La habitación oscura* (2013), donde un grupo de jóvenes se encerraban a diario, sin luz alguna, simplemente para estar por un momento ‘fuera’ del mundo. En *Lugar seguro* encontramos un guiño intertextual a aquella habitación, cuando un grupo pide los servicios del protagonista para que reconvierta una vieja habitación totalmente oscura, en la que solía reunirse hace años, en un búnker ‘por si acaso’ llegara de una vez el tan anunciado fin del mundo (Rosa, 2022: 133). Quisiera destacar por el momento esa actitud cínicamente desdramatizada con la que Isaac Rosa trata el temor apocalíptico del presente en su última novela, magníficamente representada en la ilustración que Seix Barral ha escogido para la portada del libro. En ella una familia de felices excursionistas parecen almorzar alegres y despreocupados sobre un idílico prado a orillas del río; desde su apacible entorno contemplan sonrientes el ‘espectáculo’ que tiene lugar en la otra orilla: una ciudad devastada por un gigantesco hongo atómico.

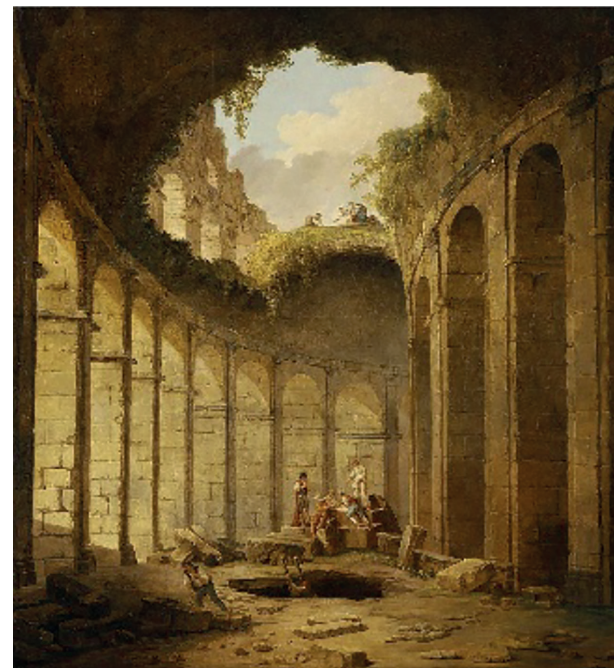
LA ESTETIZACIÓN DE LOS ESCENARIOS DEL DESASTRE O LA RUINA COMO INSTALACIÓN ARTÍSTICA

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 y Bordonni, 2014), ese terror cósmico a que algo real ocurra por fin (Virilio, 2009), sin duda están 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 siniestra infinitud de nuestras ciudades, los herméticos agujeros en los que se encierran aquellos que temen mirar lo que está sucediendo ahí fuera...) 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 capítulo nos hemos ido refiriendo en varias ocasiones a la fascinación estética que en el imaginario colectivo del siglo XXI despiertan al mismo tiempo dichos parajes. En el relato de María Zaragoza «Bellas ruinas» (2013) se reflexiona precisamente sobre este proceso de estetización de las ruinas de la ciudad posapocalíptica. 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 saben apreciar. Aunque, en principio, dicha actitud pudiera resultar chocante o un tanto impostada, conviene recordar ahora que la estetización de la ruina no es tampoco un fenómeno privativo de nuestra época. A los románticos les complacía mostrar el triunfo de la naturaleza sobre el ser humano y la certeza de su poder destructor, para lo que el imaginario de las ruinas les resultaría de una grandísima utilidad. 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.

Pero hablamos ahora de la conversión de la ruina del presente en espectáculo y no de la nostalgia ante las ruinas de un mundo clásico devastado por el poder corrosivo del tiempo. El imaginario de la ruina apocalíptica del siglo XXI ya no se fundamenta en la representación de majestuosas construcciones del pasado, en cuyos escombros todavía pervive la esencia de lo que fueron.

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*:



Pintura de Hubert Robert (1733-1808), *El Coliseo*.



Collage digital del artista Pablo Genovés (Madrid, 1950), *El Museo* (2011).

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).

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 que defiendo en este libro. 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 propia ruina. Me interesa destacar aquellos casos en los que la propia belleza formal de la ruina se impone sobre la nostalgia por el pasado histórico cuando la fascinación sobrepasa al puro sentimiento melancólico. 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 Banský, 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.

Y, en relación con esta dialéctica entre el compromiso y la espectacularización, una obra de cita obligada es *La mano invisible* (2011), también de Issac Rosa. La novela ha sido catalogada como una muestra incuestionable de eso que ha dado en llamarse «literatura de la crisis» (Claesson, 2019). De todos los novelistas actuales es, sin

duda, uno de los más comprometidos con la conversión de la literatura en un testimonio de las injusticias, desigualdades e hipocresías que alberga nuestra sociedad. En este caso, el foco de atención se pone en la inaceptable situación de precariedad laboral y, más aún, en la alienación del ser humano convertido, sin tomar conciencia de ello, en mera pieza del engranaje de esa maquinaria del consumo que, ajena a su propia dinámica, no detiene jamás su inmutable funcionamiento. Sin duda el objetivo de esta novela es poner de manifiesto la perversidad de un sistema en el que la producción del trabajo no es más que el propio trabajo, un sistema sostenido por una innumerable lista de empleos improductivos, cuya única razón de ser es el trabajo mismo. Pero lo que me interesa destacar de esta novela es el escenario elegido para poner en evidencia la patraña que sustenta nuestra civilización. La novela nos cuenta la historia de un grupo de humildes trabajadores (un albañil, un carnicero, una mecánico, una limpiadora, una administrativa, un camarero, una costurera, una teleoperadora, un programador informático...) que han sido contratados por una misteriosa empresa para que realicen durante horas su trabajo en una inmensa nave, a la que a diario acude público para presenciar el ‘espectáculo’. Sin ellos saberlo, todos esos trabajadores se convierten así en actores de una *performance* artística que espectaculariza, como una perversa paradoja, la perversión del sistema capitalista.

En la novela *Kassel no invita a la lógica* (2014), el novelista Enrique Vila-Matas nos narra su experiencia real como artista invitado en la *Documenta* de Kassel. Como es habitual en sus libros, la narración de la historia se interrumpe de continuo con todo tipo de reflexiones de carácter ensayístico. En este caso, es mayoritariamente el arte de vanguardia (y, especialmente, el contemplado en la prestigiosa feria de arte contemporáneo de la ciudad alemana) el que ocupa la mayor parte de las cavilaciones del narrador. Entre otras muchas instalaciones visitadas por este durante su estancia en Kassel, parece que llamó especialmente su atención la obra de Pierre Huyghe *Untilled* (Sin cultivar). Dicha instalación ocupaba una zona del parque en la que el artista francés había creado un extraño espacio en proceso de construcción/deconstrucción: «un proceso detenido en el tiempo, con elementos vivos e inanimados» (Vila-Matas: 2014, 139). Era una zona especialmente rara en la que había una estatua de una mujer con un panel de abejas

(de verdad) en su cabeza, plantas psicotrópicas, troncos amontonados y formando conatos de montañas, bloques de cemento, una aljofaina con agua putrefacta y, lo más extraño de todo, dos perros que deambulaban en medio de todo ese caos con absoluta libertad. Uno de ellos, con una pata pintada de rosa. Lo que más llamó la atención de Vila-Matas en la instalación de Huyghe era la total ausencia allí de un *sistema*: «los roles no estaban distribuidos, no había organización, ni representación, ni exhibición» (2014: 140). Y, sobre todo, la dificultad que entrañaba «mantener el orden en un caos programado» (2014: 141), como era el de la instalación. Porque, aunque aquel raro paraje parecía abandonado, sin embargo —como aquellas artificiales ruinas de los viejos aristócratas— estaba cuidadísimo. Más adelante en la novela, el narrador relata cómo, movido por un inexplicable impulso, volvió a visitar la extraña instalación por la noche, cuando ya no quedaban visitantes en el parque y el extraño paraje era ya sí, de verdad, un lugar abandonado. La instalación que visita Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica* es, por supuesto, un ‘falso lugar abandonado’ (como los búnkeres que vendía el protagonista de *Lugar seguro*, de Isaac Rosa, eran también ‘falsos lugares seguros’). En realidad, se trata de una mera instalación artística que



Imagen de la instalación *Untilled*, de Pierre Huyghe (Kassel, 2012).

metaforiza un mundo en descomposición. El narrador es consciente de que la nocturna excursión al paraje solitario, al lugar del fin, no es más que eso, una ‘excursión’. Y, así, reconocerá que trató entonces de que su «forma de andar se convirtiera también en una actuación, una puesta en escena» (2014: 246). Estamos aquí ante la lúcida toma de conciencia de esa espectacularización del apocalipsis sobre la que trato de indagar en este capítulo.

Pues bien, como ocurría en la instalación artística visitada por Vila-Matas, en una escena de *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa, irrumpe también un escuálido galgo que deambulaba solitario por las calles de la ciudad desierta. Dichas imágenes no difieren mucho de la que nos muestra esta fotografía, suponemos que tomada de un escenario ‘real’ (en este caso, ni instalación artística ni ficción literaria) y que un anónimo fotógrafo ha subido a la red.



Todavía, y en relación con todo este asunto, me gustaría mencionar el relato de Matías Candeira titulado precisamente «La instalación» (2017), recogido en *Ya no estaremos aquí*. Como ocurre en otros relatos del libro, algunos motivos aparecen creando leves conexiones entre todos ellos y reforzando la atmósfera posapocalíptica de todo el conjunto. Pero, en este caso, todo el relato gira en torno a una

extraña instalación que visita un grupo de personas. Uno de ellos sale de allí especialmente afectado por todo lo experimentado, llegando a preguntarse incluso si «todo» en realidad forma parte de la instalación (2017: 128).

Conviene que nos detengamos ahora en el propio concepto de «instalación» en el contexto del arte contemporáneo. Bourriaud la define así: «*instalación*: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria; y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa acampada, en que se efectúan actos de traducción» (2009: 62). Vila-Matas se fue de acampada al paraje abandonado y apocalíptico y después regresó, como si tal cosa, a su búnker, la habitación del hotel en el que se hospedaba durante su visita a la *Documenta*. El arte, las numerosas ficciones audiovisuales, las narraciones literarias del apocalipsis... evidencian con su inagotable y perpetua 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, una ficción posapocalíptica, la narración de un mundo sin nosotros.

Y, ya para terminar, me gustaría hacerlo con la reflexión que cierra la ya mencionada *Especies de espacios* (1974), de George Perec:

El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y solo me deja unos cuantos pedazos informes.

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir, que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastreo, una marca o algunos signos (1999: 140).

El anhelo de Perec guarda íntima relación con la tesis que sostengo en este libro. El apocalipsis es el fin de todo, la nada. Pero la nada no puede ser pensada ni escrita. Los escenarios del desastre son falsos. Responden a una espectacularización del fin. Perec viene a demostrar que todo espacio es un simulacro. Que nosotros somos autores de la geografía. Y que el primero de los simulacros es el del libro, el espacio de la página en blanco y sobre ella la propia escritura. Sobre este asunto habré de volver con mayor profundidad en el capítulo titulado «Sobre la imposibilidad cognitiva del fin o hacia un metapocalipsis».

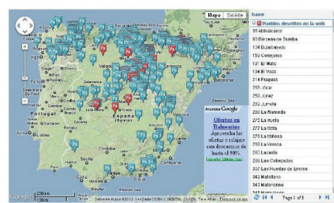
INTERNET, EL GRAN CEMENTERIO DE TEXTOS SIN LECTOR

Mencionaba más arriba el hecho de que en Internet abundan, como en ningún otro sitio, las imágenes de todos esos tópicos de la representación apocalíptica de nuestra época. Pero también en otro sentido nos interesará la web dentro de este intento de establecer una somera cartografía de escenarios para el desastre. Me refiero a la imagen y concepción del propio Internet como un inmenso cementerio de páginas sin lector; un vasto vertedero de residuos en el que millones de páginas web quedaron detenidas tras la caída del sistema; un almacén abandonado con millones de imágenes congeladas a perpetuidad en un mundo devastado por el apocalipsis.

Cita Agustín Fernández Mallo, en su ensayo *Teoría general de la basura*, un ejemplo muy revelador: la aplicación *Second Life*, convertida a día de hoy, en contra de todo pronóstico, en una ruina, un auténtico lugar abandonado, que este autor compara con esas fotogénicas ciudades abandonadas de los desiertos de Siberia o Nevada (2018b: 398). Asimismo, el narrador de la primera parte de *Trilogía de la guerra* dice también que, en una época de encierro, se dedicaba a viajar «por primitivas páginas web, portales de Internet que ya entonces habían sido abandonados, una arqueología como otra cualquiera» (2018a: 135). La misma experiencia que, por cierto, encontramos relatada en *Los huérfanos* (2014), de Jorge Carrión, novela también de argumento apocalíptico en la que se narra la historia de unos pocos supervivientes al fin de la civilización y que, durante años, vivirán encerrados en un búnker. Cuando Internet cayó, todas las páginas web quedaron congeladas en una realidad que ya no existía, anterior a la red de búnkeres en que se había convertido el mundo tras una guerra nuclear que acabó con todo. Tras la caída del sistema, fueron muy pocas las páginas que lograron sobrevivir y el narrador deambulará por ese cementerio virtual, una y otra vez, en infructuosa búsqueda de nuevas imágenes, nuevos vídeos, nueva información (Carrión, 2014: 76). El mismo motivo de la desesperada búsqueda de algún signo de 'vida' en páginas webs congeladas lo encontraremos también en *Cenital*, de Emilio Bueso (2012: 139).

Al igual que ya hemos visto en relación con otros motivos y escenarios, los apocalípticos vaticinios de estas novelas no se alejan mucho

de la realidad de hoy. Cuántas son las páginas, blogs, perfiles, etc., nunca leídos por nadie; cuántas las páginas web abandonadas por su autor poco después de haberlas creado. En su ensayo sobre *La intimidad como espectáculo*, aseguraba Paula Sibilia que no importa ya tanto la calidad de una determinada obra, o que dicha obra sea leída, sino el mero hecho de que se constate la pura existencia de la misma, «pues, como postula la justificación tautológica del espectáculo según Debord: “lo que aparece es bueno, y lo que es bueno aparece”» (Sibilia, 2008: 270). A partir de este axioma, podemos llegar a entender los millones de perfiles, blogs, webs de todo tipo y finalidad que jamás nadie ha leído y que nunca nadie leerá, pero que se mantienen ahí, resistiendo, por una mera necesidad de existir, por puro instinto de supervivencia. Asimismo, la web, como cualquier escenario apocalíptico, tiene también sus ruinas, todos esos perfiles, blogs, foros o servicios abandonados por sus creadores. Y, como todas las ruinas, también sus arqueólogos, que deambulando entre tanto escombros y desperdicio se afanarán por encontrar valiosos signos de una civilización extinta (Escandell Montiel, 2020).



Mapa de pueblos abandonados de España (<https://www.diariodelviajero.com/espana/pueblos-abandonados-en-espana>).

Como muestran las imágenes reproducidas, el sistema hoy nos facilita sofisticadas e infalibles herramientas, tanto para la exploración de sitios web, como de misteriosos lugares abandonados. En fin, ello viene a poner en evidencia que el ‘abandono’ absoluto (a pesar de su recurrente espectacularización) no es, a día de hoy, más que una utopía inalcanzable.

La ‘España vacía’ o la mirada apocalíptica sobre un territorio devastado

La perfección de cualquier ciudad radica en su constitución en un cosmos total. Todo está ahí. Como en las Redes de Autopista del Estado. Sí, puedes vivir en una ciudad sin salir jamás, con la sensación de que todos los ámbitos de la vida se crean, se reproducen y se extinguen en ella. Y si no, no importa, la ciudad se lo inventa. Por el contrario, el campo es un lugar abierto, no es un cosmos en sí mismo. Estás bien un rato, sí, pero siempre parece que le falta algo.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab* (2009: 96).

DE LA METRÓPOLI POSAPOCALÍPTICA A LA ECOALDEA

En la introducción me referí a esa pandemia del miedo que ha funcionado como motor de la expansión de la ficción apocalíptica en el siglo XXI. En muchas ocasiones ese miedo tiene que ver con la sensación de estar perdiendo una cierta relación con los lugares, el vértigo que produce la evanescencia del arraigo consustancial al ser humano a su lugar de origen y, en última instancia, a la misma tierra. Y una vez que esa evanescencia de lo real hace del mundo un espacio inhabitable, la sociedad tiende a fragmentarse en micromundos, se desparrama en fractales que se proponen recomponer la habitabilidad perdida.

En el panorama de la narrativa española de la última década la crítica ha llamado la atención sobre un grupo de novelas que coinciden en un planteamiento argumental muy similar: el abandono y huida

por parte de los protagonistas de la gran urbe destruida tras el desastre y la búsqueda de refugio y futuro en una recóndita y olvidada aldea, donde aquellos se proponen el inicio de una nueva vida, en contacto con lo único que todavía es supuestamente real: la naturaleza (Cedillo, 2016). Frente a ese «narrar sin fronteras» que señalara Noguero Jiméñez hace algunos años (2008), numerosas novelas de la última década presentan la vuelta del hombre moderno a la tribu, al espacio rural abandonado en la infancia o nunca conocido, en un aparente intento de recuperar un arraigo perdido con la globalización. La crítica ha utilizado el término ‘neorruralismo’ para referirse a este género de ficciones (una lista exhaustiva de ‘novelas neorrurales’ puede consultarse en Mora, 2018: 202), incluyendo en él, tanto títulos como *Por si se va luz* (2013) de Lara Moreno, con un explícito retorno de los protagonistas a la aldea tras la caída de la civilización, como otras como *Intemperie* (2013) de Jesús Carrasco, *El niño que robó el caballo de Atila* (2013) de Iván Repila, o *Las efímeras* (2015) de Pilar Adón, en las que, más que la vuelta al pueblo, lo que encontramos es el retorno del ser humano, sobre el telón de fondo de un entorno social sumamente hostil, a la naturaleza, a lo más primitivo y primigenio. Pero, igualmente, la consabida historia de los que deciden huir al campo, tras el desengaño hacia el sistema o la explícita caída de la gran metrópoli, la encontraremos, entre otras, en novelas como *Cenital* (2012) de Emilio Bueso, *Alabanza* (2014) de Alberto Olmos, *Rendición* (2017) de Ray Loriga, *Las ventajas de la vida en el campo* (2018) de Pilar Fraile, *Los asquerosos* (2018) de Santiago Lorenzo, *Un amor* (2020) de Sara Mesa, o *Lugar seguro* (2022) de Isaac Rosa.

La historiografía literaria ha construido, por tanto, un relato tan convincente como alentador para todos aquellos que se preocupan por la inminente ruina de nuestro planeta ante nuestra flagrante falta de conciencia ecológica. No en vano, la llamada novela ‘neorrural’, en numerosas ocasiones, es concebida como un subgénero temático de ese otro fenómeno más amplio irrumpido a comienzos del siglo XXI, que ha venido a denominarse «literatura de la crisis» (Champeau, 2019: 33), y que respondería a una estética comprometida con la denuncia de un proceso imparable de deshumanización y de desarraigo, consecuencia de la globalización e hipertecnologización del planeta.

Tras el ruralismo característico de tantas novelas de la dictadura franquista, la irrupción de una oleada de neorruralismo en pleno

siglo XXI, debida a una nómina de escritores mayoritariamente jóvenes y de procedencia urbana, pero aparentemente necesitados de retornar a las raíces, no podía por más que ser recibida de forma esperanzada. Sobre todo, si pensamos que esa recuperación se producía tras tantos años de olvido y abandono del campo español, no solo por parte de nuestros políticos, sino también de nuestra novela —salvo raras excepciones, como la de Julio Llamazares y su *Lluvia amarilla* (1988) o la de otros conocidos escritores del llamado grupo leonés—. En definitiva, la reciente novela neorrural parecería, a ojos de muchos críticos y lectores, ser un intento de recuperar esa relación ancestral del ser humano con su tierra, que tanto reivindicó Delibes, y que la globalización habría venido a arrebatarlos.

Asimismo, este relato ha venido a coincidir en el tiempo con la publicación del popular ensayo de Sergio del Molino *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016), convertido en el gran catalizador de un debate político y social acerca del lamentable estado de abandono y olvido de gran parte del territorio español. La utilización política y propagandística del afortunado sintagma de Sergio del Molino se tradujo rápidamente en su reemplazo por parte de los medios por el de «la España vaciada», del que se infiere un culpable tras el denostado abandono de las zonas rurales. Pero esa apropiación propagandística del ensayo de Sergio del Molino no está exenta de un proceso de tergiversación de la verdadera reflexión vertida por aquel en su obra. Dicha manipulación ha llevado al autor a la reciente publicación del libro *Contra la España vacía* (Molino, 2021), donde naturalmente no se propone refutar o corregir su libro anterior, sino, en un ejercicio de extraordinaria lucidez intelectual, «rascar todas las capas de sobreentendidos que se le han ido pegando al sintagma del título» (Molino, 2021: 24). Salvando todas las distancias, lo que me propongo en este capítulo es también rascar lo que, a mi entender, son capas de ‘sobreentendidos’ que se le han ido pegando a esa llamada ‘novela neorrural’ del siglo XXI. Interpretar ese retorno al campo o a la aldea rural alejada de las grandes urbes, que tantas novelas ha protagonizado durante la última década, como una exitosa y feliz recuperación, por parte de las nuevas generaciones, de todo aquello que nos arrebató la era de la globalización encierra, a mi modo de ver, una complaciente versión de un fenómeno social y, sobre todo, cultural de mucha mayor complejidad.

En el panorama de nuestra última novela son legión aquellos que, en aras de una suerte de multiculturalismo estético, nos invitan a considerar atentamente unos códigos culturales en vías de extinción. Me refiero a todos aquellos que se afanan en convertir la literatura contemporánea en un conservatorio de las tradiciones e identidades debilitadas por la globalización. Un claro ejemplo de este planteamiento podría ser *Pastoral* (2007), de Ángel Gracia. Pero, de todas las novelas que tratan la vuelta a la naturaleza, no son precisamente aquellas que redundan en el tópico de su aporética idealización las que me interesan, sino más bien las que lo problematizan, desenmascarando la impostura que encierra la posible concepción del ‘campo’, a día de hoy, como un idílico refugio.

Dejando a un lado la Castilla del 98, a la que luego habré de volver, es evidente que, durante las últimas décadas del siglo xx, autores como Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, José María Merino o Juan Pedro Aparicio, entre otros, siguiendo la senda del vallisoletano Miguel Delibes, convirtieron el espacio rural de la infancia en escenario privilegiado de sus ficciones. Señala Natalia Álvarez Méndez (2019), en un artículo dedicado al encuentro del personaje con la naturaleza en la narrativa española actual, que en dichos autores la reivindicación de la cultura rural en trance de extinción y la reconexión del sujeto con la naturaleza y el espacio propio funcionan como antídoto a una crisis tanto social como individual. Es decir, el viejo tópico del ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’ seguiría vigente en esta tradición literaria: la vida en la urbe es falsa y no puede ser vivida con la intensidad, el placer y la autenticidad que se asocia a la vida en contacto con la naturaleza. En esta tradición literaria, lo rural, la relación real de la gente con la tierra, la dureza y la autenticidad de la vida en el campo, se ubicarían en las antípodas del exacerbado consumismo capitalista. Más aún, el paisaje estaría concebido como un ser biológico, víctima de la continuada amenaza que el capitalismo, el consumismo exacerbado y la imparable industrialización ciernen sobre él (Álvarez Méndez, 2019). A partir de ahí, esta autora reivindica un acercamiento a la llamada corriente neorruralista desde la ecocrítica, gracias a la cual se podría profundizar en el reproche que se hace en muchas de esas novelas a la pérdida de ligazón del hombre con la tierra⁹.

⁹ En numerosos clásicos del cine de ciencia ficción de nuestra época predomina esa imagen estereotipada en la que la naturaleza aún es un reducto incontaminado

Tras todo lo dicho, a simple vista cabría pensar entonces que las recientes novelas de autores como Lara Moreno, Alberto Olmos, Pilar Fraile, Santiago Lorenzo, Sara Mesa o Isaac Rosa, en las que se narra el retorno de sus protagonistas desde la ciudad al espacio rural en busca de unas señas de identidad perdidas, transitan por la misma senda de reivindicación del ruralismo. Es decir, que su objetivo es el de salvar un espacio auténtico y propio que amenaza con perderse. No obstante, si esa vieja reivindicación seguía siendo válida para la generación de Llamazares, creo que no funciona ya de la misma manera para algunos de los más jóvenes y, concretamente, para los autores citados. En sus novelas asistimos a una suerte de versión paródica de la actual moda neorrural, a una revisión desmitificadora de la vieja idealización del retorno a la aldea. Como veremos a continuación, hay una distancia inmensa entre la postura ética y estética de un escritor como Julio Llamazares y otro como Santiago Lorenzo, y ello a pesar de que ambos hayan escrito buenas novelas sobre el mismo *leit motiv*: el del hombre que vive solo y completamente aislado de la civilización en una vieja y recóndita aldea abandonada.

DECONSTRUYENDO LA ALDEA

En *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, una joven pareja decide voluntariamente huir de la civilización (o de lo que queda de ella tras el derrumbe), para lo que recurren a una organización que les facilitará el empezar una nueva vida en una retirada aldea que continúa aún sumida en el más esencial ruralismo, rompiendo con las reglas del tiempo y de la propiedad (representando en esencia la antítesis del mundo moderno). Nadia y Martín apenas llevan lo más básico y necesario en su equipaje,

que se opone a la barbarie y destrucción que asola a las grandes urbes. Así, por ejemplo, en su estudio del cine y la distopía, Lucía Salvador nos recuerda que «en la última escena de *Minority Report*, John Anderton y su mujer viven en paz en una casa en medio del campo, igual que los *precogs* que, una vez liberados, son trasladados a un refugio natural secreto en el cual, por fin, podrán vivir tranquilos. Spielberg vincula pues la naturaleza a la paz espiritual. En *Looper*, Rian Johnson también contrasta la tranquilidad de la vida en el campo, donde viven Sara y su hijo Cid, con el caos que invade la ciudad de Kansas. Y como en *Blade Runner* y en *Minority Report*, el sol brilla en el medio natural, frente al color gris de la metrópoli» (Salvador, 2015: 94).

pues han decidido renunciar a todo lo superfluo de la civilización. De lo que van huyendo es de «la gran esquizofrenia de nuestro sistema económico y social» (2013: 41). Toda esa 'normalidad' acabó auto-destruyéndose y los desolados y terroríficos restos de la civilización son los que empujan a Nadia y a su novio a huir hacia aquello que supuestamente todavía permanece: la naturaleza.

Pienso en anchas avenidas surcadas por los cuadriculados edificios de la ciudad, los semáforos (¡rojo, ámbar, verde!), la hilera de comercios, casi todos cerrados, y los abiertos, casi todos iguales, bazares chinos distribuidos de la misma forma y con idénticos productos, las bocas de metro, las escaleras mecánicas estropeadas, los túneles donde resonaban metódicamente voces grabadas, les recordamos que está prohibido fumar, recuerdo todo eso en su mágica ebullición y también en su deterioro, primero llegaron los recortes y luego las restricciones, el paraíso construido por el hombre siempre tiene un mal morir. La visión de este lugar es bastante más amable, aquí lo construido por el hombre se parece un poco más a lo construido por la naturaleza y su abandono puede llamarse ruina en vez de purgatorio (2013: 114-115).

Ahora bien, un dato sumamente relevante en el argumento de la novela de Lara Moreno es que los protagonistas huyen a la aldea ayudados por una misteriosa organización de la que se dan escasas noticias. Solo sabemos que un tiempo antes había visitado la aldea y había numerado aquellas casas todavía habitables para llevar a cabo una organizada repoblación de las viviendas. Y es ahí mismo donde radica la paradoja: la huida de la civilización está institucionalizada por la propia civilización. Esa paradoja nos habla naturalmente de la imposibilidad de escapar del mundo. De ahí que uno de los pocos habitantes de esa aldea en la que se refugia la pareja protagonista afirme: «Van a romper con el mundo (como si esto no fuera el mundo)» (2013: 27). Más adelante, la propia Nadia, en la que poco a poco va creciendo el escepticismo sobre su, en principio, idílica aventura rural y posapocalíptica, se preguntará: «¿A qué hemos venido? ¿A sobrevivir o a jugar a las comunidades? Hemos venido a jugar a las comunidades, y esto es lo que tenemos que hacer para salvarnos» (2013: 78). Incluso íntimamente reprochará a su novio el no darse cuenta de la trampa que encerraba esa burda utopía rural que ambos venían buscando:

Él siente que todo está en orden, que ha llegado a la esencia de las cosas y todo es como soñó que debía ser. Desde luego no quiere ver que nuestros pulmones ya nunca estarán llenos de aire puro ni que esta forma de existencia responde a los mismos patrones de hipocresía; mucho menos que el orden aquí establecido peligra con idéntica fragilidad. Yo no le diré lo que siento, pero todo me parece un juego. Como si alguien monstruoso fuera a levantar el telón de un momento a otro y a carcajearse de nuestros esqueletos: frota, frota, cava, cava, lee, lee, folla, folla, y pum, todo al carajo, Zyklon B (2013: 84).

En Nadia se van incrementando los momentos de nostalgia de su superflua vida anterior (que por momentos siente como más real) y hasta tiene tentaciones de regresar a la ciudad. En el epílogo hay un momento memorable en el que Nadia ha caminado alejándose de la aldea, llegando justo al lado de la autopista que la devolvería de nuevo a la civilización, a la «la normalidad, cerca ahí» (2013: 322). Pero Lara Moreno resuelve la intriga de manera ambigua, ya que no sabemos si finalmente la protagonista decide marchar o quedarse en esa suerte de retiro espiritual libremente elegido. El conflicto dialéctico en torno a la civilización y la barbarie, que planea sobre toda la trama, quedará finalmente irresuelto¹⁰.

Algo similar ocurre en la ya mencionada *El bosque es grande y profundo* (2013), de Manuel Darriba. La novela se divide en dos partes: una más extensa, titulada «Hansel», y otra más breve, titulada «Gretel». El libro se cierra con dos falsos paratextos: un Epílogo que contiene una entrevista a Hans Meyer, el viajero de la primera parte, y un Posfácio que nos pone en antecedentes de lo ocurrido antes del cataclismo (y el escenario elegido es significativamente una fiesta de sociedad, que

¹⁰ Aunque de ambientación no expresamente apocalíptica, ni proyección prospectiva, la segunda novela de Lara Moreno, *Piel de lobo* (2016), también recurre al motivo de la huida al pueblo. Una mujer en plena crisis emocional, que ha perdido por completo las riendas de su vida, huye con su hijo, tras haber sido abandonada por su marido, a una vieja casa familiar situada en un pequeño pueblo costero. Dejando atrás toda su «civilizada vida anterior», confía en recomponer su vida en ese nuevo entorno, que la lleva a sus propias raíces y que, en principio, intuye más real. Pero, una vez más, el intento de huida devendrá en fracaso. Significativo a este respecto es el fallido intento de la protagonista de reconvertir un patio de cemento de esa casa en un pequeño huerto.

sirve aquí como contrapunto a la huida al ‘corazón de las tinieblas’). En la primera (dos de cuyos capítulos se titulan «Aldea» y «Comuna») se narra la huida de un personaje por un bosque tenebroso e inhóspito, en la que enloquecidos y hambrientos salvajes vivían escondidos al acecho de los viajeros que huían de la ciudad, para robarles y asesinarlos. La segunda parte estará protagonizada por la hermana pequeña de aquel. Tras la caída de la civilización, sumida en lo que parece una atroz y despiadada guerra, Gretel sobrevive, junto a otras personas desconocidas, escondida durante largo tiempo en un sótano, privada no solo de libertad sino de las más básicas necesidades, perdida de su hermano y del resto de su familia. De esta forma la novela se construye sobre una confrontación: frente al tenebroso e inabarcable bosque de la primera parte con su «aldea» y su «comuna», los restos de una ciudad tras el desastre, cubierta con una lluvia de ceniza (como en *La carretera*, de Cormac McCarthy), rota por los cráteres, con coches abandonados y apilados en las calles y edificios vacíos y saqueados. Además del obvio intertexto del popular cuento de los hermanos Grimm, en la novela se hace implícita referencia a la famosa novela de Joseph Conrad (1899), y al mito de quien pierde el sentido moral y se convierte en un salvaje al vivir en exclusivo contacto con la naturaleza. Y precisamente de esta transformación es de la que nos habla y advierte la alegoría de Darriba, en la que claramente subyace de nuevo el clásico y viejo enfrentamiento civilización contra barbarie. Pero, al igual que ocurría en la novela de Lara Moreno, también aquí encontraremos la relativización de la vieja confrontación, de la que en ningún caso podremos extraer enseñanzas concluyentes. Significativamente, el viajero que protagoniza la primera parte encuentra en su viaje por el bosque una comuna. Las chicas que la habitan tienen el aspecto de chicas de la Ciudad: «Chicas que se fueron y olvidaron regresar» (2014: 30). Y, más adelante, sobre una de las mujeres que allí vivían: «Parece una chica de la Ciudad. Una chica cansada de estar de vacaciones» (Darriba, 2014: 35). En definitiva, el motivo de los urbanitas ‘jugando’ a las comunidades nos imposibilita seguir esperanzados ante una posible recuperación del arraigo perdido con la tierra.

En cierto sentido también estas novelas podrían relacionarse con *Alabanza* (2014) de Alberto Olmos. Aunque estamos ante una ficción muy diferente, donde el juego metaficcional y el propio distanciamiento irónico de la historia que se cuenta se imponen por encima

de otras cuestiones, también en esta obra se narra el retorno de una pareja al campo, la naturaleza, el pueblo y las raíces, así como la huida de la sociedad, una vez que el sistema ha caído (aunque en este caso, se trate del sistema y la sociedad literarios). Durante su estancia en aquel remoto y perdido pueblo semideshabitado, Sebastián y Claudia mantienen una irónica conversación sobre la desaparición de lo rural en la literatura considerada «posmoderna» (2014: 253-254). Naturalmente Olmos ironiza en su libro sobre esa pose de la posmodernidad. Ahora bien, no por ello deberíamos interpretar su novela como una nueva reivindicación o ‘alabanza de aldea’ y el ruralismo en la línea de Delibes. De nuevo la balanza no parece inclinarse por ninguno de ambos extremos: más bien es la propia vieja dualidad corte/aldea la que se pone aquí en entredicho. Estamos ante una especie de actualización del tópico clásico que es, sin embargo, irónica. En *Alabanza* se mira con el mismo escepticismo el progreso deshumanizado del presente, como la nostalgia por el paraíso perdido, natural, del pasado. Si aquel es, cada vez más, un no lugar; este es, ante todo, una fantástica construcción imaginaria.

Alabanza se publicó en 2014, pero los hechos narrados transcurren en el año 2019. Estamos, por tanto, ante una ficción de anticipación, con claros resabios distópicos. Y lo más relevante, en relación con el tema que nos ocupa, es que encontraremos también en esta obra una suerte de deconstrucción tecnológica de la Castilla rural de Delibes y su heroica lucha por perpetuar la riqueza de su lenguaje:

Podría encender la cámara del móvil y apuntar a cualquier cosa, a cualquier planta, y apretar el botón azul y esperar a ver qué decía el móvil. Normalmente el teléfono sabía el nombre de todas las cosas. La pantalla le diría *encina*, *barbecho*, *caz*, le mostraría miles de fotos de rastros, le señalaría con una flecha en un esquema qué parte del surco se llamaba caballón. La tentó apuntar con el móvil al campo, derrotarlo con un simple gesto (2014: 50).

El campo ya no podría ser visto por los habitantes de ese futuro tan cercano (es decir, por nosotros) más que como una fotografía: «Las tierras de labranza, desiguales y multicolores, se extendían ante sus ojos como polaroids muy antiguas expuestas con desdén sobre la mesa» (2014: 87). La estancia de Sebastián y Claudia en el campo solo

dura un verano. Tras esa experiencia, regresan juntos a la ciudad. En el viaje de vuelta, Claudia

se dejaba alejar con cierta tristeza y cierto placer —la nostalgia— de aquel pueblo, y [...] en su cabeza recreaba las calles que habían recorrido aquel verano, los campanarios hacia los que había alzado la cabeza, todas esas viudas renegridas y consumiditas como fósiles que la asustaron desde las aceras, tercamente vivas, los caminos y los cerros y las ruinas de castillos o ermitas [...] y repasando estas estampas en su mente como si hubiera abierto en ella una aplicación de visionado de imágenes (2014: 375).

El campo, la naturaleza, la vida en la aldea quedarán así reducidas a la galería de imágenes que nos devuelve Google tras nuestra afanada e infructuosa búsqueda por captar su esencia.

También en *Rendición* (2017), de Ray Loriga, reaparecerá la dialéctica civilización/naturaleza, aunque en este caso el planteamiento argumental aparece en sentido inverso al de las novelas de Lara Moreno, Manuel Darriba o Alberto Olmos: el protagonista no busca refugio en un entorno rural que ya irremediablemente siempre le será ajeno, sino aferrarse a un lugar propio (la aldea) que la civilización, creada artificialmente tras la devastación del mundo, quiere arrebatárle. Loriga nos habla de los supervivientes de una larga guerra (que nadie comprende ni sabe a ciencia cierta cómo comenzó) aislados en una pequeña comarca. La zona es evacuada por las autoridades y sus habitantes son llevados, como el resto de los supervivientes de aquella guerra, a una maravillosa y perfecta ciudad transparente a la que ya hice referencia en el capítulo anterior. El narrador y protagonista de la historia no es capaz de acostumbrarse a aquel lugar en el que los recuerdos desaparecen, no existe el miedo, la tristeza, ni tan siquiera la intimidad:

Qué gran ciudad, qué resplandeciente, qué igual, qué aburrida. Mi paseo no pudo resultar más contrario a mis expectativas. Sector tras sector no era sino una repetición de lo mismo, calle tras calle, almacén tras almacén, taberna tras taberna [...]. Tomases la dirección que tomases llegabas a alguno de sus límites, desde los cuales se veía, a través de las paredes de la cúpula transparente, el resto del mundo,

cercano pero imposible, y así podía uno andar durante horas sin descubrir nada distinto a la propia ciudad y sus límites (2017: 179).

Finalmente, el protagonista huirá de la ciudad transparente (clara alegoría de nuestra ‘desarrollada’ y tecnológica civilización) en una búsqueda desesperada de la humanidad y la identidad perdidas:

No llevaba nada conmigo. La primera noche la pasé al raso y sin agua ni comida. Al segundo día me topé con un enorme vertedero en el que di con todo lo necesario para continuar mi viaje [...] La ropa que llevaba, unos pantalones rotos por las rodillas y un abrigo de lana en bastante buen estado, apestaba, pero hartos como venía ya de no oler nada durante tantos años en la ciudad, he de decir que hasta agradecí el hedor. Me sentí acompañado por el sudor de quienes antes que yo habían habitado esas ropas, y a pesar de no ser aún el mío, ese olor prestado lo reconocí como lejanamente familiar (2017: 205).

Pero lo significativo en este caso es que, a pesar de los firmes propósitos del narrador de no volver nunca más a la ciudad transparente y de vivir el resto de su vida en total aislamiento en mitad del bosque, pero en compañía de aquello único que le consta ser auténticamente real, su propia conciencia, finalmente tiene que asumir su rendición cuando su propio hijo adoptivo viene a buscarlo y a matarlo por sedición. Así, sus últimas palabras revelarán el resignado reconocimiento de la propia derrota: «Una cosa es segura. En lo que a mí respecta, habían vencido. [...] Uno tiene que saber cuándo su tiempo ya ha pasado. Y aprender a admirar otras victorias» (2017: 210). La derrota de la que habla el personaje de Loriga creo que, una vez más, tiene que ver con esa toma de conciencia de la imposibilidad de escapar del sistema, buscando refugio en la aldea, una vez que esta misma forma ya parte irremediablemente de aquel.

Si en *Alabanza* asistimos a la deliberada deconstrucción del tópico clásico, de nuevo en *Las ventajas de la vida en el campo* (2018), de Pilar Fraile, se producirá el desenmascaramiento del viejo *beatus ille*. En esta novela, que ha sido calificada por Vicente Luis Mora como una parodia del género, como deliberado remedo crítico de la moda socioliteraria neorrural (2018: 212), se nos cuenta la historia de Alicia y su familia, quienes han decidido abandonar su vida en la gran ciudad

y mudarse al campo. Creen que esa es la decisión correcta, que allí serán más felices, que su hija crecerá más sana y llevará una vida más auténtica y plena. Pero, una vez más en contra de lo esperado, la novela narra la creciente angustia de Alicia cuando progresivamente va comprobando que nada sale según lo previsto y que allí, en el idílico campo deseado, nada es como ella esperaba que fuese. El anciano vecino del chalet contiguo y su perro se van progresivamente convirtiendo en una incomprensible amenaza para ellos, que van sintiendo crecer la asfixia, el miedo y la inadaptación en un medio desconocido y hostil. La novela adquiere, por momentos, tintes de ficción de terror, con los consabidos ingredientes de la llegada de una familia aparentemente perfecta a un nuevo hogar, que se irá revelando como extraño y la irrupción de un vecino misterioso y aterrador. Y, como en las buenas películas de terror, nunca llegamos a saber si existía una amenaza real que ponía en peligro la vida de Alicia y la de su familia o si, por el contrario, todo eran alucinaciones nacidas de la mente paranoica de la protagonista.

Pero ¿qué iban buscando Alicia y su familia cuando decidieron trasladarse al campo?: «el bosque se había convertido en un lujo que muy pocos podrían permitirse —advierte el narrador—. Pero el jardín, el garaje, vivir al aire libre, eso sí estaba a su alcance» (2018: 13). Lo que perseguían era un extendido y asequible estereotipo de vida de la sociedad actual que a ninguno nos costará identificar. Y lo cierto es que las cosas empezaron a ir realmente mal cuando, en el transcurso de su 'idílica' vida en el campo, Alicia comienza a verse a sí misma como parte de una imagen ya vista:

Tenía el recuerdo vago de haber visto una imagen así, en alguna película quizá: una mujer joven, aunque suficientemente mayor para haber vivido, que contemplaba una estampa de montañas nevadas por un ventanal y sostenía una taza de café humeante entre las manos. Y fuese porque las montañas estaban más lejanas que en la imagen de la película o porque su café no estaba tan humeante, el caso es que no le funcionó (2018: 80).

Y, más adelante, se reprochará a sí misma: «¿No se suponía que justamente para eso se habían ido a vivir al campo, para disfrutar de una taza de café mirando las montañas, para que la niña pudiera jugar en el jardín y tuviera experiencias en la naturaleza?» (2018: 81). Toda la

crisis y paranoia de Alicia se desencadenan realmente cuando, una vez que ya ha conseguido su objetivo de vivir en el soñado entorno rural, descubre que lo que buscaba no era tanto una forma de vida, sino una imagen estereotipada y preconcebida de ella. Lo que ingenuamente Alicia iba buscando en el campo es autenticidad. Pero, a medida que transcurre la novela, va descubriendo que solo interpretando una farsa podría seguir creyendo en la autenticidad de sus vidas. O, dicho de otra forma, ya solo podría salvarse si conseguía entrar de nuevo en la representación. Y cuando la representación muestra sus cartas y se revela públicamente como lo que es, una mera representación, el sistema se resquebraja y entra en crisis.

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, Alicia trabajaba haciendo fotografías de urbanizaciones abandonadas a medio construir para que parecieran relucientes, cuando la realidad es que en ellas no dejaban de mostrarse signos de deterioro:

tenía que conseguir imágenes evocadoras, que convencieran a los potenciales compradores de que si adquirirían una casa allí su vida iba a mejorar tanto que iba a ser nueva, una vida en la que uno mira por la ventana y se dice: «Mira, esto refleja lo que soy, alguien que desde su ventana contempla este panorama y se sienta con una taza de café a disfrutar de la bonita luz del amanecer» (2018: 67).

Es decir, se trataba de construir con su cámara fotográfica esa misma imagen tantas veces ya vista y que precisamente a ella le había llevado a trasladarse al campo. Pero lo cierto es que las urbanizaciones deshabitadas permanecían allí en medio de la nada, con todo su aspecto fantasmal, mostrando todo su abandono y decrepitud, como símbolo y recuerdo de un fracaso. El encuentro con esa realidad incontestable no hizo más que poner en evidencia la farsa de su *modus vivendi*. La novela encierra así una despiadada mirada sobre una sociedad enfermizamente positiva¹¹, empeñada en vano en escapar de un mundo y una civilización que poco a poco se desmorona.

¹¹ Precisamente la segunda novela publicada por Pilar Fraile se titula *Días de euforia* (2020). Y, aunque esta no trate expresamente del retorno a la aldea, el motivo sigue apareciendo entre sus páginas. Así, uno de los personajes, que antes de retirarse al campo era analista de Big Data de primer nivel, decidió cambiar radicalmente de

En otra novela también publicada en 2018, *Los asquerosos*, de Santiago Lorenzo, volveremos a encontrar el motivo del urbanita que, huyendo de la civilización, se retira a una aldea abandonada. Se cuenta aquí la historia de Manuel, un joven con problemas de adaptación social que, casi de forma involuntaria, un buen día acuchilla a un policía antidisturbios. Asustado por las posibles consecuencias, decide huir de la ciudad y se refugia, con la ayuda y complicidad de su tío (el verdadero narrador de la historia), en un pequeño pueblo abandonado. Cual un Robinson de la España vacía, sobrevivirá durante algún tiempo, en condiciones de austeridad casi absoluta, llegando al convencimiento de que cuanto menos tiene menos necesita.

El lugar escogido para su huida y refugio nos resultará en este caso tan familiar como el de las fantasmales urbanizaciones abandonadas de Pilar Fraile: se trata de la ya mítica 'España vacía' cartografiada en su ensayo por Sergio del Molino (2016). Ante la duda de a dónde huir, concluye: «Tiró hacia el norte, inducido por lo que tenía oído sobre grandes bolsas de despoblación y aldeas abandonadas en la submeseta septentrional, la cabecera del Duero, y la serranía Celtibérica». Y el pueblo elegido para su refugio era, por supuesto,

un vestigio desasistido y sin un alma, uno más de los cientos y cientos de ellos que hoy permanecen abandonados en España. Seis calles y seis callejones conformaban el villorrio. No daré su nombre verdadero, como siempre quiso Manuel. Lo llamaré, por ejemplo, Zarzahuriel, figuradamente, según denominación inventada y arbitraria [...] por el estado de las construcciones, Zarzahuriel debía de llevar definitivamente deshabitado veinte o veinticinco años, con sus cuarenta o cincuenta previos de paralizante languidez (Lorenzo, 2018: 36).

vida y se convirtió en guía espiritual en una retirada comuna. María Lebré, «la científica que renunció a la tecnología» (Fraile, 2020: 218), asegura que vivimos en un mundo tóxico y que para salvarse es necesario volver a tomar conciencia de nosotros mismos. Pero, al igual que ocurría en la anterior novela de Fraile, esa huida no está exenta de un tratamiento irónico en la novela. Encontraremos en ella una mordaz alusión al hecho de que la gente rica y *snob* ya no vaya a la playa, por considerarlo vulgar y dañino para la salud, y que ahora solo vayan al campo (Fraile, 2020, 216). Asimismo, también en *Feliz final* (2018), de Isaac Rosa, sin ser ni mucho menos el dualismo ciudad/aldea sobre el que gira la novela, se ironiza igualmente sobre la posibilidad de alcanzar una vida más feliz para la familia en un entorno rural (2018: 189, 209, 219).

El enclave elegido por Manuel no es un lugar determinado, sino un irónico estereotipo de pueblo¹². Pero, en contra de lo esperado, el pueblo en cuestión no responde al imaginario colectivo ni al ideal literario de lo rural. El aspecto de la casa que ocupa Manuel dentro del pueblo podría ser calificado de «nada rústico»: «de la supuesta compostura tradicional no quedaba apenas nada. En su vestidura y en su aditamento, la vivienda era del tiempo en que los moradores de los pueblos, a mediados del siglo xx, quisieron hacer que sus interiores se parecieran a los de las ciudades» (2018: 37). Nuestras idílicas expectativas de lo 'rural' quedan defraudadas cuando sabemos que en aquella casa encuentra Manuel, por todas partes, bolsas vacías del Pryca. Y, más aún, cuando él siga llenándola de residuos plásticos en forma de bolsas del Lidl, supermercado este en el que su tío le hace pedidos de compra regularmente para asegurar su supervivencia. Las hoy tan denostadas bolsas de plástico del supermercado, extraño motivo omnipresente en la aventura de Manuel, crean un escenario de lo más desolador y, una vez más, apocalíptico, no muy distinto del que conformaban las urbanizaciones de chalets abandonados en la ficción de Pilar Fraile, otro recuerdo imborrable del fracaso de toda una civilización:

El papel de los cartonajes en los que venían los víveres iba al santo fuego. Los tarros de cristal siempre hacían falta. Los reconvertía en vasos, recipientes para abluciones o frascos para guardar cositas. Las bolsas de plástico del Lidl daban más problema. Las iba almacenando para quemarlas en día de lluvia, cuando el agua y el viento diluyeran los tufos y los humos de la combustión y no denotaran su presencia. Pero siempre había más de las que se acordaría de incinerar. Se acumulaban por ahí, matrimoniando con esas del Pryca que ya había por toda la casa cuando llegó (2018: 63).

El mismo término de «víveres», cuando de la compra del supermercado estamos hablando, no está desprovisto de parodia. Y es que, efectivamente, este Robinson del mundo global logra sobrevivir gracias

¹² La presentación del pueblo en la novela de Santiago Lorenzo, como 'un pueblo cualquiera', recuerda mucho a la que una voz en *off* hacía de «El pueblo» en la que se desarrolla la historia contada por Luis García Berlanga al comienzo de su mítica *Bienvenido, Mister Marshal* (1953).

al Lidl y no gracias a su esfuerzo y aprendizaje de la naturaleza. Tal es así que, a Manuel, que conocía sus limitaciones, le parecía una «fantasmada» pretender alimentarse de los frutos del campo: «Le sonaba a anuncio de mermeladas *muy caseras*. [...] Lo mismo le pasaba con la idea de cultivar algo para sacar jamada. Le olía a niñería, a alarde *agropop* y a revista *de tendencias*» (2018: 59).

En la novela de Julio Llamazares *La lluvia amarilla* (1988), se contaban los últimos años del último vecino de un pueblo abandonado del Pirineo aragonés, que se vació en el año 1970. La novela tuvo una extraordinaria acogida. En opinión de Sergio del Molino, las razones de ese éxito tienen que ver con el hecho de que Llamazares supo despertar «la conciencia de un pequeño apocalipsis al recordar a cada lector de dónde venía y cómo había quedado su cuna. Recordaban su propio pueblo o el de sus padres, conectaban con algo muy íntimo» (2016: 77). Se trataba de recuperar una mitología rural que amenazaba con extinguirse. Treinta años después, Lorenzo escribe la historia de alguien que también vive solo y aislado en una pequeña aldea abandonada desde hace años. Pero hay una diferencia esencial entre uno y otro. Se trata de volver a un pueblo en el que no se ha nacido, en el que ahora, y ya siempre de forma irremediable, se es forastero (Colomer, 2014). Y, consecuente con su condición de forastero, turista o intruso del medio rural, «lo que nunca hizo [Manuel], y no por imposibilidad de compra sino por convicción estética, fue ir por el campo vestido de ir por el campo» (Lorenzo, 2018: 74).

En esa prefabricada y deseada soledad de Manuel irrumpen unos intrusos. El chalet vecino a aquel que él estaba ocupando es alquilado por una numerosa y ruidosa familia de la ciudad que viene todos los fines de semana al campo, a hacer lo que se supone que es 'vida de campo'. Pero sus móviles no dejan de sonar y, a gritos, le cuentan siempre a quien los llama lo bien que lo están pasando 'aislados' en el campo. En definitiva, la familia de intrusos, «los asquerosos» a los que se refiere el título de la obra, representa a la perfección ese ideal de vida en el campo estereotipada y comercializada por las agencias de viajes y ocio especializadas en turismo rural. En este sentido, resultan extraordinarias las páginas de la novela dedicadas al desenmascaramiento de tantos clichés, tópicos y lugares comunes de la sociedad actual, de los que se propone huir Manuel como de la peste:

Todos hacían las mismas gracias todas las semanas, pero con cara de creerse que las inventaban nuevas y a estrenar. Las mismas, a repertorio fijo. Pero notándose *anticipados*, *especiales*, *inéditos*, *originales*, *únicos*: las cinco vocales iniciales para su novedad vieja. Y semana tras semana desfilaban los chistes sobre cómo vagueaban, los chistes sobre cómo se despatarraban, los chistes sobre el bajo estado de forma de otro, los chistes sobre lo pillos que eran porque se bebían una cerveza, los chistes sobre cómo se iban a poner a chuletas, los chistes picaritos y bienintencionados sobre celos cuando venían en parejas, los chistes diciendo «patata» al hacerse la foto de recuerdo.

La seriación de fotocopia persistía cuando abandonaban las regiones del humor y se lanzaban por las de la poesía. Se reiteraban entre ellos y a sí mismos cuando se veían en composición de estampas emotivas [...] Todos enseñaban un efecto de la naturaleza a sus hijos al atardecer, convencidos de ser los primeros en pintar un cuadro de paternal pedagogía sobre la vida agreste y verdadera (2018: 130).

En definitiva, al igual que la protagonista de *Ventajas de la vida en el campo*, daba la firme impresión de que vivían decididos a parecerse a la gente que sale en los anuncios. Pero la parodia que se hace en la novela de la mitificación del imaginario cultural actual de la vida en el campo resulta en la novela de Lorenzo especialmente demoledora:

Estaba la cuñada chorraboba que se las daba de independiente porque salía a pasear sola. Volvía siempre con una foto de ella ante el paraje deshabitado, que enseñaba a todos. Las titulaba con variaciones del lema *DESCONECTANDO DEL MUNDO* y la colgaba en Internet. Con lo que se conectaba a millones de mundianos. Menudeaban mucho entre los mochufas estas incongruencias de desvaídos colegiados (2018: 135).

El ruralismo de los vecinos de Manuel es impostado y artificioso, aprendido a toda prisa como en un manual de supervivencia. Y, como en el caso de *Alabanza*, algunos fragmentos del libro resuenan paródicos y desmitificadores respecto a las bienintencionadas clases sobre el campo castellano que encontramos en tantas páginas de Delibes:

Se tiraban el pisto con palabrotas de estos terruños y campuzos, dando forzado testimonio de su previa experiencia en el medio campestre

(que podía limitarse a unas vacaciones de una semana en un albergue). Que si la tola, el cantorral y la aulaga, voces así de mucho antaño imponente, vocablazos del Santo Grial en el lavavajillas. A Manuel los ecos ancestrales no le sonaban sino a lo boberas que era el que los soltaba, disfrazado de explorador, metido a antropólogo antropobragas, que sacaba sus saberes para que se viera que es que él tenía un pasado de entremezcla con lo autóctono, el tío (Lorenzo, 2018: 136).

Nada más alejado de esta novela que las preocupaciones éticas de carácter ecologista: «No tenía él mucho de ecólogo», dice el narrador respecto a Manuel (2018: 140). Más bien este «permanecía ajeno a las nobles filosofías de lo agrícola, y le habrían sonado a pitorreo meritorios conceptos como permacultura, macrobiótica o agricultura biodinámica. Él agarraba la simiente y la metía en un palmo de suelo, sin más intención ideológica» (2018: 216). Totalmente desacertado también relacionar esta novela con las preocupaciones ideológicas y éticas por la despoblación del campo. Más bien, encontramos en *Los asquerosos* una estetización de esa España vacía tan supuestamente preocupante: «Se habla mucho de la España despoblada, vacía, y siempre en tono doloroso por el número creciente de núcleos abandonados. Para Manuel aún había *demasiado pocos* de estos» (2018: 217).

Una nota biográfica del autor que precede a la novela nos invita a encontrar en ella ciertos ribetes autobiográficos que condicionan sin duda nuestra lectura. Se dice ahí de Santiago Lorenzo que es «artista pretecnológico de pulsaciones lentas» y que, aunque nacido en Portugal en 1964, vive a caballo entre Madrid y un taller que ha elegido en una aldea de Segovia que podría servir para ejemplificar la recurrente expresión «alejado del mundanal ruido». Su vida se parece así a la de su protagonista: «allí busca leña, se hace cafés y churros, construye maquetas y sobre todo escribe». Pero hay aun otro paratexto que contribuirá a que leamos la novela en clave autobiográfica. El libro viene acompañado de una tarjeta que aparenta estar escrita de puño y letra del propio autor, donde nos agradece su compra, al tiempo que confiesa no tener Twitter ni Facebook, y que este canal, la escritura a mano, es la única forma que tiene de hacerlo. El paratexto de la tarjeta falsamente manuscrita es un simulacro de autenticidad (por supuesto no está manuscrita; está impresa) que pone en evidencia con suma eficacia la total imposibilidad de todo ese aislamiento y autenticidad ansiados.

La caricatura de los neorrurales que se hace en la novela de Lorenzo reaparece en la última novela de Isaac Rosa, *Lugar seguro* (2022), cuyo protagonista y narrador (en absoluto identificable con la propia voz del autor en este caso) se burla sin piedad de todos aquellos a los que denomina «botijeros» (nueva versión de los «asquerosos»): nuevos grupos urbanos que ante el declive de la sociedad han creado comunidades rurales, ecologistas y con sistemas de autoabastecimiento (*ecomunales* les gusta denominarse). Tras tanta propaganda y populismo, para el narrador de la novela todos ellos no son más que «payasos disfrazados de campesinos del Decathlon», que relatan «con emoción su alabanza de aldea» (2022: 41). Esa vuelta al campo, de la que tanto hablan los medios y de la que tantas novelas recientes también se han hecho eco, es irónicamente denominada en la novela de Rosa como «El Gran Regreso». Todos los «botijeros» esperaban encontrar en lo rural «la confirmación de sus romantizaciones urbanitas: una vida sencilla y auténtica». Frente a estos, gran parte de la sociedad retratada por Rosa se rió de su ingenuidad (2022: 43). En la novela ese gran regreso es descrito como un fenómeno que deviene en fracaso. Los argumentos esgrimidos por el narrador de *Lugar seguro* son en todo coincidentes con los que Sergio del Molino maneja en *Contra la España vacía*. Para este, esa anhelada y mitificada vuelta a la naturaleza, ese vivir «a lo Thoreau» (que parece ser el motivo inspirador de tantos argumentos literarios y quizás no tantos proyectos reales para dar inicio a una nueva vida rural), tan popular y mediático en nuestros días, lejos de representar el logro de una utopía tantos años soñada, supondría el mayor de los fracasos para el hombre civilizado: «Si al final nos vemos forzados a abandonar las ciudades, no deberíamos irnos silbando y felices, saludando al hermano jilguero y al hermano jabalí, sino cabizbajos y de luto, arrasados por la tragedia» (Molino, 2021: 144). En su opinión, un abandono de las ciudades, de nuestras consolidadas formas de vida en torno a las urbes, con el que hoy en día sueñan muchos movimientos sociales y políticos, solo sería concebible tras el definitivo colapso de la civilización, lo que en ningún caso debería ser motivo para nuestra algarabía. Igualmente, para el protagonista y narrador de la última novela de Rosa:

la respuesta no es huir del futuro como cangrejos cobardes, dar marcha atrás a la historia. O como dicen ellos, en esa frase que ya he leído en alguna camiseta y acabará en tazas de desayuno: *tirar del freno de*

emergencia y detener la locomotora. Se equivocan, claro, porque en el improbable caso de que consiguieran reunir la fuerza suficiente para frenar el tren, lo descarrilarían, no hay vía alternativa ni puede detenerse de golpe, ni por supuesto dar marcha atrás, para regresar a dónde. Se equivocan porque ni siquiera hay tren que frenar, es más bien un avión. O un cohete. Y ellos ni siquiera están a bordo para tirar de ningún freno (Rosa, 2022: 135).

En definitiva, en opinión del narrador de *Lugar seguro*, los «comunales» se equivocan intentando aportar soluciones del pasado para afrontar problemas referentes a nuestro presente y a nuestro futuro.

Por último, también el consabido argumento del que deja la ciudad (sumida en el caos, la crisis y la desolación) para retirarse al campo e intentar allí una nueva vida lo encontramos en la última novela de Sara Mesa *Un amor* (2020). Una mujer llamada Nat se retira a vivir en una destartalada casa en una pequeña aldea, huyendo de su vida en la ciudad y de un pasado impreciso pero fracasado. La ciudad de la que huye es Cárdenas, dato importante a la hora de leer esta novela, ya que esa es también la ciudad mencionada en todas sus anteriores ficciones de temática apocalíptica, *Un incendio invisible* (2011), *Cuatro por cuatro* (2012) o *Cicatriz* (2015). Las menciones a Cárdenas a lo largo de *Un amor* son escasas, pero significativas para poder ubicar también esta última novela dentro del mismo género apocalíptico. En un momento dado, uno de los habitantes de la aldea le dice a la protagonista: «¿Sabes? Tuve que ir a Cárdenas hace poco. Había policías armados en todas las calles. Todo acordonado, con helicópteros dando vueltas. Esperaban la visita de alguien importante, de un primer ministro, creo, un jefe de Estado o algo así, para una cumbre internacional sobre no sé qué. No llegué a enterarme bien, me fui lo antes que pude. Un horror» (2020: 183). Frente a esa gran ciudad, que es descrita en esta y en otras novelas de la autora (*Un incendio invisible*, *Cuatro por cuatro* y *Cicatriz*) como un horror en pleno estado de descomposición, la protagonista de *Un amor* busca desesperadamente una vida mejor en el aislamiento de la pequeña aldea, significativamente llamada La Escapa¹³. Pero, al igual que en el resto de novelas analizadas

¹³ En cualquier caso, en *Un amor* el dualismo campo/ciudad no es lo más importante, sino la relación amorosa de la protagonista con un hombre de la aldea, excusa

en este capítulo, la vida de la protagonista de *Un amor* en el campo no puede llegar a mostrar una imagen menos idílica y mitificadora de la vida rural, poniendo una vez más al descubierto toda la falacia e impostura que se esconde tras la manoseada 'alabanza de aldea'. La protagonista entablará amistad con un *hippie* llamado Píter, que lleva años retirado de la civilización en aquella pequeña localidad rural. Dicho personaje (muy similar, por cierto, al protagonista de la novela, también publicada en el 2020, *Un hipster en la España vacía*, de Daniel Gascón¹⁴) resulta una caricatura del encubierto urbanita que «juega a las comunidades». Asimismo, al igual que en *Los asquerosos*, unos molestos e inoportunos vecinos, de impostada amabilidad, vienen los fines de semana al chalet contiguo en el que vive la protagonista para hacer barbacoas y vida sana un par de días por semana, con esa visible obligación que se imponen a sí mismos de mostrarse felices todo el tiempo. También, al igual que veíamos en *Las ventajas de la vida en el campo*, en la novela de Sara Mesa el desarraigo y la soledad de la que viene huyendo la protagonista va en aumento en este nuevo entorno, en el que todo, hasta la casa de alquiler que habita, adquiere un halo, no solo inhóspito, sino también siniestro. El presentimiento de que algo horrible vaya a ocurrir (que ya atormentaba todo el tiempo a la protagonista de la novela de Pilar Fraile) no la abandona en ningún momento y, en este caso, además se cumple, pues su perro ataca a la hija de los vecinos desfigurándole la cara.

A excepción de *Alabanza y Rendición*, en ninguna de las otras novelas mencionadas los protagonistas vuelven a su pueblo natal, a

que le sirve a la autora para hacer un magnífico retrato psicológico de aquella, sus fantasmas, miedos y contradicciones. Pues «desde que conoció a Andreas todo se ha salido del guion previsto» (Mesa, 2020: 126), quedando desmontados así todos aquellos prejuicios de superioridad que acarrea cuando decidió salir huyendo de la civilización para instalarse en el campo.

¹⁴ Por supuesto, el motivo cada vez más recurrente del urbanita que decide dejar la civilización también dará pie a reformulaciones de un humor no demasiado sutil, tales como la serie de televisión *El pueblo* (estrenada en Telecinco en 2020) o la mencionada novela de Daniel Gascón *Un hipster en la España vacía* (2020), continuada por *La muerte del hipster* (2021). En ambos casos, creo encontrar la revancha facilon y previsible a todas aquellas películas de la España franquista, en las que el paleta de la boina procuraba sin éxito adaptarse a la gran ciudad para escarnio de sus contemporáneos.

su lugar de origen, al paraíso perdido de la infancia. E, incluso, en *Alabanza*, ese retorno está disfrazado y oculto a través de la falsa identidad del protagonista. Se trata mayoritariamente de gente de ciudad que, en plena madurez, decide por voluntad propia escapar a la aldea, o, en todo caso, que se ha visto obligada a cambiar de vida y probar con un nuevo *modus vivendi* que, en realidad, le es ajeno. Se trata de occidentales con formación convencional, que han dado la espalda a los sonidos urbanos y al mundo globalizado (que intuyen al borde del derrumbe definitivo) para probar un tipo de vida que *a priori* perciben como mucho más auténtico, a partir de una idea preconcebida de lo que es la vida en el campo.

CENITAL, CIUDAD DE VACACIONES

En *Cenital* (2012), de Emilio Bueso, se narra la historia de un colectivo antisistema, agrupado en torno a un líder llamado Destral, que ha sobrevivido al apocalipsis y se propone construir una nueva civilización en una ecoaldea fortificada. Los creadores de la ecoaldea, en la que los personajes se proponen volver a levantar el mundo derruido tras el apocalipsis, pero para librarlo ahora de todos esos defectos que lo habían conducido directo a su propia autodestrucción, defienden con insistencia su 'autenticidad': «Nosotros no ofrecemos un destino vacacional ni un retiro en las montañas. Nosotros ofrecemos sembrados, casas de paja, muchas moscas, toxoplasmosis en cada mierda de gato y dieta hipocalórica. Si estáis pensando en uniros a nuestro grupo para vivir felices en un romántico resort rural, estáis patinando» (2012: 136-137). Y, más adelante, con ironía. «—Claro —respondió él, en tono de mofa—, en mi ecoaldea es que desplegamos infraestructuras para que nos visiten cómodamente todos los afables supervivientes del reino. Ahora estamos por montarnos un aeropuerto justo donde tenemos los patatales. Cenital, ciudad de vacaciones» (2012: 160). Si no me he detenido antes en esta novela es porque difiere bastante de las analizadas más arriba. La obra de Emilio Bueso, plenamente inscrita en los márgenes del género de la distopia clásica, apunta claramente hacia el valor testimonial y bienintencionado señalado más arriba: la crítica al sistema corrupto y la esperanzada lucha de un grupo de jóvenes por levantar, sobre las ruinas

de la destrucción, un mundo mejor. No obstante, la propia insistencia en defender la autenticidad de la ecoaldea, que acabamos de ver en los fragmentos reproducidos, es un síntoma evidente acerca de la extendida sospecha de impostura que acarrea cualquier intento de huida de un sistema putrefacto e insalvable. Como señalábamos en la introducción, tal y como nos recuerdan Bauman y Bordoni (2014), lo que diferencia al «estado de crisis» actual de tantos otros que lo precedieron es precisamente el escepticismo hacia la posibilidad de encontrar dentro del propio sistema las armas y los instrumentos necesarios para salir de ella.

Si durante años la novela y, sobre todo, el cine español, habían sacado gran rentabilidad, mayoritariamente cómica, al estereotipo del aldeano que emigra a la ciudad y se convierte en un inadaptado, un paleta que no es capaz de acostumbrarse a los hábitos de vida modernos, ahora se tratará de constatar ese otro fracaso: el del urbanita que no es capaz de sobrevivir en medio de la dura vida del campo sin las comodidades de la ciudad. Pero no se trata solamente de darle la vuelta al tópico; de vengarse de tantos años de humillación hacia los que venían del pueblo. Esa clave de lectura, que sería la adecuada para algunos pasajes de la misma *Cenital* o, más recientemente, de una novela como *Un hipster en la España vacía* (2020) de Daniel Gascón, situaría en cambio las novelas analizadas en el apartado anterior en una problemática demasiado fácil. Creo efectivamente que de lo que nos hablan muchas novelas actuales es del fracaso de la vuelta al campo, tratando precisamente de desmitificar ese retorno. Pero creo también que el motivo de ese fracaso no es tanto la dureza de la vida en el campo para un urbanita, la claustrofobia del entorno rural o la hostilidad de sus habitantes hacia los forasteros, sino más bien la imposibilidad de encontrar ese campo, tal y como habitaba en nuestro imaginario. La constatación de que dicha imagen del campo es una invención. La constatación de que la supuesta ligazón del hombre con la tierra, de la que tanto nos hablara Delibes, no podría ser ya otra cosa que una mera impostura cultural o literaria. De esa terrible toma de conciencia se desprende algo terrible, que es nuestra imposibilidad de escapar de la ciudad, del simulacro y el propio apocalipsis. Las novelas que he analizado poco tienen que ver con la conciencia ecológica o con la crisis medioambiental. De lo que tratan es de una crisis más profunda, si cabe, la de la caída en lo real.

Llegados a este punto no hace falta insistir en que disiento de aquellos que interpretan la reaparición del tema rural en la literatura contemporánea como «un indicio de que algo está pasando en estas sociedades que, de pronto, parecen haberse dado cuenta de que existe un futuro en algunas cosas que dejaron atrás» (Prado, 2014). Lo que narran estas novelas es precisamente la imposibilidad de volver a la aldea, pues esta, el antaño considerado «espacio propio», se ha convertido irremediablemente en una *ecoaldea*, en una construcción del imaginario global.

Novelas como las de Lara Moreno, Pilar Fraile, Santiago Lorenzo o Sara Mesa nos proponen una actualizada relectura de los viejos *topoi* literarios del *beatius ille* o el ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’. Pero, en contra de lo que cabría esperar, de ellas se desprende una escéptica y desesperanzada visión del mitificado espacio rural. Si antaño se vio en este un paraíso perdido (pero recuperable) para el *homo urbanus*, en estas recientes propuestas literarias se nos presenta al anhelado bucolismo rural como igualmente absorbido y pervertido por el sistema. Así, contra todo pronóstico, desprenderse de la máscara no tiene por qué conducirnos al hallazgo de una autenticidad perdida, sino que puede revelarnos el más espantoso de los vacíos.

De ese fracaso se burla la narradora de *Membrana* (2021), de Jorge Carrión. La voz que habla es aquí la de la misma red que ha llegado a absorber y reemplazar a la humanidad y su mundo real:

mientras la inmensa mayoría abrazaba sin reparos los dispositivos, la contrarrealidad y la hibridación, mientras una mayoría tan inmensa se dejaba abrazar amorosamente por la membrana y por nosotras, nubladas o encarnadas, abstractas o de piel recubiertas, algunos, tan pocos y sin embargo, renunciaban a todo y se mudaban a los bosques tras haberse despedido de Internet, desnudos de domótica, sedientos de madera y tierra, desconectados del flujo, rodeados de libros, desabismados, ermitaños y druidas, en lenta recuperación de la conciencia y la memoria. En fin (Carrión, 2021: 129).

Más adelante, sentenciará desde la superioridad que le otorga su triunfo: «como si evitar el apocalipsis fuera posible» (Carrión, 2021: 165). Sin ánimo alguno de caer en afirmaciones tan catastrofistas, cómo no darse cuenta de la impostura y el irremediable fracaso que subyace a nuestra desesperada búsqueda de ‘autenticidad’, si hasta Zara Home nos

impele (y convence) a llenar nuestros hogares de vasijas de barro desconchadas y rugosas, damajuanas *vintage*, mantelerías de hilo (auténtico o falso, lo mismo da) que bien parecerían haber sido bordadas por nuestras abuelas... El *marketing* (naturalmente no solo el que se dedica a sectores como el de las artes decorativas o el alimentario, sino también el del mundo editorial) sabe muy bien que el calificativo de ‘natural’, incluso el de ‘del abuelo o ‘de pueblo’ (Molino, 2021: 153) es hoy por hoy una garantía de valor añadido al producto.

En fin, espero no estar añadiendo una nueva capa de sobreentendidos si en este momento hago mías las palabras de Sergio del Molino cuando advertía: «Es lógico que busquemos úteros en un universo de probetas globalizadas, algo que no parezca una franquicia, que no sea la copia de otra cosa que existe en otra ciudad» (2016: 247). La lectura de Lara Moreno, Manuel Darriba, Alberto Olmos, Pilar Fraile, Santiago Lorenzo, Sara Mesa o Isaac Rosa, entre otros, me ha hecho pensar en un desgarrador o desesperado intento de encontrar refugio en ese útero acogedor, pero un intento en absoluto exento de la conciencia de su fracaso. En mi opinión, estas novelas no narran una idílica y esperanzada alabanza de aldea, sino la dificultad que para nosotros entraña a día de hoy escapar de la ‘franquicia de lo rural’. Y de nuevo remito a Sergio del Molino para ilustrar esta constatación: «El urbano que deviene eremita y se construye una cabaña con un huerto y un corral se ve a sí mismo como un *Homo sapiens* deconstruido, desprendido de la carcasa civilizatoria y renacido en una esencia armónica. Por modesta y anacoreta que se plantee, esa vida campesina sigue estando tan lejos de los cazadores-recolectores como el dandi urbano que se acoda en la barra de una coctelería» (Molino, 2021: 147).

A este respecto resulta enormemente iluminador el capítulo que George Perec dedicaba, en su ya mencionado libro *Especies de espacios* (1974), a «El campo», donde comienza por reconocer: «No tengo mucho que decir a propósito del campo: el campo no existe, es una ilusión» (1999: 107). Y aún más: «El campo es un país extranjero. Esto no debería ser así, pero lo es; habría podido no ser así, pero así ha sido y así será siempre: es demasiado tarde para cambiar cualquier cosa en este sentido» (1999: 108). Siguiendo la estela del escritor francés, los autores españoles analizados en este capítulo, ante la amenaza de un mundo en proceso de descomposición y derrumbe, no se engañan respecto a la posibilidad de huida y búsqueda de refugio en la naturaleza. Antes bien, se dedican

a poner en entredicho la utopía campestre y en evidencia la falsedad de nuestra supuesta nostalgia del arraigo con la tierra. Y, en este sentido, ninguna más contundente que la fascinante voz narradora de *Noche y océano* (2020), de Raquel Taranilla:

Por lo que a mí respecta, no consigo recordar cuándo fue la última vez que salí de excursión al monte ni tengo una idea precisa de en qué punto los límites de la ciudad dejan de serlo y surge la naturaleza abierta, si es que ahí fuera hay algo todavía digno de llamarse de ese modo. ¿Se yergue en algún punto del extrarradio un poste con un cartel que dice «NATURALEZA»? Considero que el jardín que se despliega frente a mi porche puede colmar cualquier anhelo de fauna y flora que se abra paso en mi organismo (2020: 229).

APOCALIPSIS ZOMBIE EN 'CAMPOS DE CASTILLA'

El ya mencionado autor de *La España vacía* dedica su ensayo a demostrar que, a partir de todo el edificio literario e ideológico que se construye a lo largo del siglo xx sobre su paisaje, ya no podemos ser capaces de contemplarlo de una forma distinta a la que lo hicieron Machado, Unamuno o Azorín y ello, incluso, aunque no los hayamos leído.

No se entiende el paisaje español sin esa literatura. Porque el paisaje es una invención. El paisaje es literatura. Y esa literatura ha impregnado la educación sentimental de varias generaciones de españoles. Es un estándar. No hace falta leer a Azorín porque está en el cine, en la tv, en la cultura popular y en la forma en que los padres enseñan el mundo a sus hijos. Miramos como ellos. No podemos evitar ponernos místicos ante la planicie española, acongojarnos aunque sea un instante desde la ventanilla del AVE (Molino, 2016: 189).

Autores como Unamuno, Machado, Ortega o Azorín se empeñaron en descubrir en el paisaje de Castilla un alma eterna que creían dormida y aspiraban a despertar¹⁵. Pero como bien señala Sergio del

¹⁵ Varias de las novelas analizadas están escritas por autores castellanoleoneses: *Alabanza* (2014), por el segoviano Alberto Olmos; *Las ventajas de la vida en el campo*

Molino, ellos eran «hijos del siglo xix y creían que el paisaje hacía a los hombres y no al revés» (Molino, 2016: 184). A partir de ahí, el paisaje real quedó como impregnado de una capa mitológica indisoluble, y a la España vacía real no le han quedado más que dos caminos: «negar y destruir su propia tradición o representarla en una función ininterrumpida al gusto de aquellos que abandonaron hace mucho sus casas y sus calles» (Molino, 2016: 217). En las novelas analizadas, al igual que en el ensayo de Sergio del Molino, se pretende poner en evidencia que ese paisaje del campo y la aldea es un mapa imaginario, un territorio literario, una vieja función que aún hoy persistimos en representar. El paisaje no es ya lo que está ahí ante nosotros, sino una construcción cultural. En definitiva, es inútil intentar desliteraturizar el campo, pretender que conserve una dimensión original. La sobreimpresión literaria o cultural es total e inevitable¹⁶. Castilla no es, por lo tanto, un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas y sentimientos prediseñados que hemos heredado. La despoblada Castilla que sirve de paisaje en estas novelas rurales del siglo xxi no podría ser ya otra cosa que una franquicia de la vieja Castilla. Como bien afirma Bourriaud: «Agente propagador de un virus abstracto («desterritorializante» para usar un término deleuziano), la globalización sustituye las singularidades locales por sus logos, sus organigramas, sus fórmulas y sus recodificaciones» (2009: 64).

En opinión de Sergio del Molino, esa actitud del que deja la urbe, en pleno siglo xxi, para retornar a la aldea (y no se refiere solamente a su plasmación literaria, sino al mismo fenómeno sociológico de la repoblación de los pueblos abandonados), que señala como una

(2018), por la salmantina Pilar Fraile; o *Los asquerosos* (2018), por Santiago Lorenzo (nacido este en el País Vasco pero afincado en una aldea segoviana desde hace años). Y no debería extrañarnos encontrarnos con este brote de neorruralismo en las letras de Castilla y León si pensamos que el campo de Castilla ha sido a lo largo del siglo xx un escenario especialmente privilegiado en la tradición literaria española, y no solo para los naturales de Castilla.

¹⁶ A este respecto Agustín Fernández Mallo nos recuerda precisamente que en Occidente el término *paisaje* tardó siglos en aparecer, y que fue en el siglo xvi cuando de la mano de Robert Estienne se le dio carta de naturaleza: «hasta entonces los hombres y las mujeres ni atravesaban ni contemplaban paisajes sino simplemente lugares, accidentes geográficos [...] Los paisajes de los campos que pisamos han salido de los cuadros, y no a la inversa» (2018b: 123-124).

corriente contracultural de nuestros días, responde a un resabio colonial para explotar el gusto por el exotismo. En definitiva, dicha elección, que no es ya nada inhabitual en nuestras sociedades, y que alguno de los escritores mencionados, como Santiago Lorenzo, han querido también experimentar en sus propias vidas, es parte inherente de ese mismo mundo globalizado contra el que aparentemente reacciona. Esa moda de volver a las raíces forma parte también de la globalización. El mismo concepto de ‘novela neorrural’, de claro origen mediático y comercial, es fruto del mercado global (Mora, 2018: 201). Entre otras cosas, su difusión solo es posible a través de los circuitos del mundo globalizado y solo tiene sentido dentro de él. Pues, como afirma Arranz «hoy todo es global [...] hasta el término local es global» (Manuel Arranz; cit. por Mora, 2014: 333).

Pero ¿por qué entonces la insistencia de la vuelta al terruño por parte de tantos novelistas descreídos de procedencia no rural? Cuando Vicente Luis Mora aplicó el término «glocal» a cierta corriente de la novela española del siglo XXI, explicó: «La realidad posnacional no ha eliminado la dialéctica con lo nacional, como no podría ser de otro modo, teniendo en cuenta que el mismo término forma parte de lo *posnacional* [...] la literatura posnacional implica, en cierta forma, una consciente tensión hacia la idea de lo nacional, que se niega (aunque sea por oposición) a desaparecer» (2014, 325). Cita a su vez a Montoya y Esteban, quienes afirman: «a nuestro juicio, incluso en ciertos casos extremos en los que las obras literarias tematizan la irrisión de lo nacional, esta no hace otra cosa que hablarnos de la identidad o de cómo la identidad se reformula (Montoya y Esteban, 2011: 10)» (Mora, 2014: 325). Las novelas de las que me vengo ocupando problematizan precisamente esa tensión mal resuelta «entre el cosmopolitismo y las raíces, entre la diáspora y la lealtad al lugar, entre la inquietud por la cultura global y el recuerdo de la cultura propia» (citado por Mora, 2014: 339). En las obras mencionadas asistimos a una evidente superación de lo nacional como categoría territorial privilegiada. Pero no nos confundamos; al menos para los casos que nos ocupan estamos muy lejos de una literatura que tienda a lo exótico o a lo cosmopolita: «Como explica Pablo Raphael, ‘la globalización se impuso sobre el cosmopolitismo (2011: 256)» (cit. por Mora, 2014: 333). Es algo que viene después del cosmopolitismo, después de los consabidos rechazos de España, de lo español, de Delibes, Cela o Torrente, por considerarlos

antiguos, rurales y pueblerinos. Es un ruralismo o localismo posurbano e impostado, pero rural y local, al fin y al cabo. Hablamos pues de un sujeto moderno atormentado entre la globalización y la búsqueda de la singularidad, entre la necesidad de un vínculo con su hábitat y las fuerzas del desarraigo. Tendencia esta que podría ser relacionada con el fenómeno del «éxodo en circuito cerrado, en bucle: un éxodo giratorio», del que hablaba Paul Virilio en *La administración del miedo* (2016: 77-79), refiriéndose con ello a esos que denomina «turistas de la desolación», que hoy en día recorren el mundo entero movidos por una especie de claustrofobia.

Llegados a este punto podríamos preguntarnos si en los pequeños pueblos de las novelas analizadas de Moreno, Olmos, Darriba, Fraile, Lorenzo o Mesa quedan aquellos viejos y literarios rasgos identitarios de nuestra idiosincrasia local. Y parece que no: ni las modernas urbanizaciones abandonadas de la novela de Pilar Fraile, ni las casas abandonadas registradas para su reocupación por una fraudulenta organización de *Por si se va la luz*, ni las viejas casas de pueblo mal reconvertidas en centros de ‘turismo rural’ que habitarán temporalmente los protagonistas de *Alabanza* o los ‘asquerosos’ de Lorenzo son exclusivas de Castilla ni de la propia España. Más bien percibo en los paisajes en los que transcurren estas historias cierta atmósfera apocalíptica que hoy nos resulta muy familiar (pues también el prototipo de paisaje apocalíptico es una construcción cultural). A este respecto, Mora apunta que los escenarios distópicos y poscivilizatorios son vías frecuentadas para escapar de lo nacional (Mora, 2014: 324). Y Franco sostiene que los imaginarios globalizados se convierten en escenarios apocalípticos (2008: 22).

Es por todo ello por lo que disiento de la tesis de Álvaro Colomer (2014), quien sostiene que en la narrativa actual es posible apreciar dos corrientes emergentes opuestas: la de la novela apocalíptica y la neorrural. Esta segunda sería, en su opinión, «el reverso literario de la narrativa apocalíptica», ya que encerraría un mensaje esperanzado al proponer el retorno a la aldea como solución de la crisis de valores de nuestra sociedad. De alguna manera, Isaac Rosa, en su última novela, *Lugar seguro*, se hace eco de la existencia de esas dos supuestas corrientes antitéticas: la de los neorrurales (o «botijeros») frente a la de los «prepas», siempre preparados y alerta, con el búnker lleno de provisiones ante la llegada inminente de la catástrofe. Frente a estos

últimos, los primeros no estarían exactamente huyendo de la caída del mundo, sino intentando reconstruirlo a partir de un anacrónico e ingenuo retorno al pasado. Una líder de esas sociedades neorrurales afirmará: «No estamos abocados a un colapso, ese del que tanto hablan algunos para desmovilizarnos. Estamos a tiempo. [...] Lo conseguiremos» (Rosa, 2022: 182-183). Pero no creo que hablemos de dos corrientes antitéticas. Pienso, sin embargo, que las novelas calificadas por la crítica dentro del marbete del 'neorruralismo' son una versión más de esa generalizada espectacularización del apocalipsis que invade la cultura de nuestra época, absorbiendo igualmente al viejo mito literario de los desolados campos de Castilla o, si se prefiere, al más actual de la España vacía.

Esa pérdida de la naturaleza a la que corríamos abocados, y de la que en 1975 nos quería alertar Delibes en su popular discurso de ingreso en la Real Academia Española, se ha producido por fin y, quizás, ya de modo irremediable. Y, en ese sentido, no me parece baladí que muchos de los más lúcidos escritores de nuestros días contemplen la vastedad de la España vacía, las míticas y 'literarias' tierras de Castilla, bajo el cinematográfico filtro de una estética de distopía posapocalíptica. El espacio rural adquiere en muchas ficciones recientes la categoría de campo de batalla en el que se enfrentarán dos *modus vivendi* muy diferentes. Pero la muerte de uno (el de la auténtica vida en el campo) se convierte en reflejo o premonición de la inminente amenaza que se cierne sobre el otro.

Mientras que los relatos factuales tienden a elogiar la hermosura de los paisajes que tienen a veces el sabor de la infancia y dan lugar a descripciones cuidadas con toques líricos, domina en las ficciones una representación trágica del paisaje que privilegia los motivos descriptivos de la sequía, el cementerio y el bosque, símbolos de un mundo desprovisto de perspectiva, que contribuyen a conferir al espacio rural un cariz apocalíptico. Apocalipsis no designa en este caso, como en el judaísmo y el cristianismo, la revelación profética de la inminencia de un mundo nuevo. En un tiempo de crisis, y conformemente a un uso contemporáneo del término que bien ilustra, por ejemplo, la novela de ciencia ficción de Cormac McCarthy *La carretera* (2006), solo remite a un horizonte de destrucción que invierte la concepción moderna del tiempo orientada hacia el futuro. La muerte de una cultura rural tradicional se vuelve metáfora de una catástrofe global por venir (Champeau, 2019: 22-23).

Ahora bien, a mi modo ver, esta visión trágica y apocalíptica de un campo devastado no le resta fotogenia al paisaje. La tierra que encontramos en las páginas de estas novelas quizás ya recuerde más a los parajes devastados y ruinosos de tantas películas de ciencia ficción que a la Castilla literaria delibeana o del 98. Sergio del Molino ha llamado la atención sobre la singularidad del paisaje de la España vacía: «En una Europa homogénea y muy poblada, la España vacía es una experiencia inigualable. Paisajes extremos y desnudos, desiertos, montañas áridas, pueblos imposibles y la pregunta constante: quién vive aquí y por qué» (Molino, 2016: 33). No cabe duda de que el calor, la soledad, la inmensidad plana y la ingratitud de un llano tan despoblado como es el de la meseta castellana (extensible a otros territorios de la España vacía), se adecuan a la perfección con el estereotipo de atmósfera apocalíptica de la sociedad global. Pero no se nos escapa que también esa atmósfera es una construcción cultural del imaginario global, y que nuestros jóvenes escritores del siglo XXI ya no pueden evitar impregnar de ella su actual contemplación de los viejos 'campos de Castilla'. De ahí que ya no nos sorprenda que el excéntrico protagonista de *Los asquerosos* compare a los urbanitas que han invadido su aldea con una auténtica «invasión zombi» (Lorenzo, 2018: 156). Los *zombies* de los que habla Lorenzo no difieren en nada de aquellos «turistas de la desolación», de los que hablaba Virilio, condenados a deambular por los campos del mundo en bucles que parecen reproducirse a perpetuidad. Recordemos que precisamente 'caminantes' es otro término habitualmente utilizado para denominar a los *zombies* en las más populares producciones del género, como la famosa serie de televisión *The walking dead*. Tampoco nos ha de extrañar que, en *Ventajas de la vida en el campo*, la salmantina Pilar Fraile reemplace el viejo campo castellano tantas veces mitificado por la tradición literaria española por un fantasmal y apocalíptico paraje (no menos familiar para el imaginario de hoy) de modernas urbanizaciones abandonadas. Y que asimismo se afirme en la novela que esos lugares parecen perfectos escenarios para una película de ciencia ficción (Fraile, 2018: 64-65). Más aún, la propia protagonista percibe una atmósfera de inminente amenaza que la llevará a afirmar: «En algún momento va a pasar algo gordo» (2018: 42).

Sangre, sudor y vísceras para una novela posttecnológica

Mucho se ha hablado de la pulsión escatológica del arte contemporáneo: la mierda, el vómito, lo repugnante están por todas partes. Y la explicación de tanto signo excremental parece ser la necesidad de llenar el lugar vacío que se creó a partir, «por poner dos ejemplos canónicos, del *Cuadrado negro* de Malévich y de los *ready-made* duchampianos» (Castro Flórez, 2015: 179). Junto a esa búsqueda de redención en los propios desechos del ser humano (la famosa «mierda» enlatada de Piero Manzoni sería una muestra extrema), la agresión, mutilación o mutación del propio cuerpo, se han convertido asimismo en motivos de singular importancia artística. Frente a ese reemplazamiento sobre el que tanto nos ha alarmado Paul Virilio de lo real del «mundo exterior» por la virtualidad de los medios de comunicación, pero también ante lo que podríamos considerar una sociedad enfermizamente positiva (Escandell Montiel, 2016: 313), asistimos atónitos a una recuperación del dolor, el sufrimiento, la suciedad y la abyección como objetos de veneración artística.

Al final del pasado siglo, el crítico de arte Hal Foster señaló en un conocido libro titulado *El retorno a lo real* que, si algunos altomodernos buscaban trascender la figura referencial y algunos posmodernos deleitarse en la imagen sin más, «lo que quieren algunos tardoposmodernos es poseer la cosa real» (2001: 170). Ese retorno a lo real en el arte se traducía en una fascinación por el trauma y un permanente deseo de abyección. Foster justifica esa transición y giro en el nuevo arte de vanguardia por cierta insatisfacción y cansancio respecto al modelo textualista de la cultura (la visión del texto como solo texto). Ahora bien, tras tantos años de desprestigio de 'lo real' por parte de la posmodernidad posestructuralista y performativa, ese cansancio ya no

podría dar como resultado una versión convencional de la realidad: lo real ya solo podría retornar al arte como traumático, para ser lanzado contra un mundo cautivo de la fantasía del consumismo.

En el año 2004, Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez publicaron una antología de relatos titulada *Golpes. Ficciones de la crueldad social*. Señalaba entonces Fernández Porta en la introducción que los relatos seleccionados no respondían exactamente a un realismo de costumbres, ni de programa; más bien se trataba de «una caída en lo real» (2004: 17). Apoyaba asimismo su lectura en el texto mencionado de Hal Foster, donde este se proponía considerar como rasgo definitivo del arte contemporáneo el paso de la concepción de «la realidad como efecto de la representación a lo real en cuanto traumático» (2004: 18). En los últimos años conceptos como ‘realismo traumático’ o ‘literatura del trauma’ se han hecho muy populares entre la crítica para referirse a un amplio y heterogéneo volumen de producciones literarias, pero que generalmente se relacionan con obras de carácter testimonial e histórico, muy diferentes a las que analizaremos en estas páginas. En este capítulo se reflexionará sobre una estética cada vez más visible que reacciona contra la revolución tecnológica y los simulacros de la posmodernidad, cargando las tintas en la descripción de ‘lo real’, con enormes dosis de crudeza, violencia, sordidez y escenas de descarnado naturalismo. Una estética que, como veremos más abajo, se corresponde en no pocas ocasiones con la concepción ballardiana de una «exhibición de atrocidades» (Ballard, 2002).

Todas las narraciones analizadas en este capítulo permitirían en principio ser leídas en clave testimonial, como parte de la llamada «literatura de la crisis» o «del trauma», en ocasiones de «rabia antisistema», como también veremos más adelante. Esa caída en lo real pareciera un grito de alarma desesperada por la persistencia de un estado de crisis al que no parece vérselo el fin, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar. En opinión de Hal Foster, «para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de pruebas de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder» (2001: 170). Asimismo, dicha estética —que podría también ser relacionada con esas «poéticas del tajo» de las que más recientemente ha hablado Francisca Noguero (2022)—, que se hace muy patente en

interesantes novelas de algunos autores españoles contemporáneos, nos remite una vez más a una atmósfera posapocalíptica y posttecnológica y nos habla de esa acuciante necesidad de recuperación de lo real, el arraigo o la autenticidad supuestamente perdidos.

TECNOLOGÍA, PRIMITIVISMO Y BARBARIE

Uno de los más conocidos clásicos de la novela del fin del mundo, *La tierra permanece* (1949), de George R. Stewart, tratará el asunto desde la vieja dialéctica civilización/barbarie, una vez que aquella ha desaparecido víctima de una terrible epidemia que ha dejado al planeta prácticamente despoblado. Los pocos supervivientes que han sobrevivido al apocalipsis se reorganizan en pequeñas comunidades aisladas que, pese a los intentos del protagonista, Isherwood Williams, por restablecer la civilización, desarrollarán formas de vida primitivas, muy anteriores a como era el mundo a mediados del siglo xx. En la versión apocalíptica de Stewart, luego tantas veces repetida, tras el cataclismo que acaba con la civilización y la cultura, la naturaleza vuelve a reclamar todo aquello que el ser humano le había arrebatado previamente, invadiendo las ciudades, llevándose por delante los cultivos y permitiendo a los animales recuperar el espacio y el *modus vivendi* naturales del que los hombres venían privándolos desde hacía miles de años. La novela se abre con una elocuente cita de *Eclesiastés 1.4*: «Generación va, y generación viene; mas la tierra siempre permanece». Se trata de presentarnos así el vencimiento de la Naturaleza sobre el ser humano y la cultura, porque cuando la memoria se apaga, la tierra, en cambio, siempre permanece (Marín, 2016: 10). A punto de morir el protagonista, toma conciencia de que, al menos en una escala temporal humana, en comparación con el paso de las sucesivas generaciones, la tierra permanecía inmutable.

Stewart escribió su novela en el año 1949, poniendo el foco de atención en la permanente amenaza que sufría una sociedad tan por entonces ‘civilizada’ como era la norteamericana de perder todos los logros sociales, económicos y culturales conseguidos hasta entonces si no era capaz de hacer preservar ese legado en las generaciones venideras. Los primeros supervivientes se aferran a los despojos que quedaron de la vieja civilización derruida y, cual carroñeros, se alimentarán

durante años de comida enlatada y del agua que seguía saliendo de los grifos, pero cuando una y otra empezaron a escasear y se vieron obligados a matar animales y beber de manantiales para poder sobrevivir, es cuando se produjo el verdadero retorno de 'lo real', porque, al fin y al cabo, pensará el protagonista, «matar un ternero [...] era una acción más cercana al mundo real que abrir una lata» (2016: 74). «De las cavernas venimos y a las cavernas volveremos», sentenciará más adelante (2016, 319). Sin duda, el tema descrito es de muy largo recorrido, y una última versión de él en las letras norteamericanas la podríamos encontrar en algunas obras del aplaudido David Vann, como por ejemplo en *Tierra* (2012).

Pero, a su vez, también la novela contemporánea en lengua española nos ofrecerá no pocos ejemplos de ese retorno a las cavernas tras la caída de la civilización. En la ya mencionada *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, se nos narra la animalización creciente de un grupo de personas que voluntariamente huyen de la civilización y se despojan de todo el artificio social. Con estas palabras explica Nadia, la protagonista, el drástico cambio que se ha operado en su pensamiento al salir de la civilización:

Yo antes estaba obsesionada con el cáncer. Es ridículo, no sé qué ha cambiado. Hace unos meses me daba pánico fumar, beber, me lavaba las manos constantemente y no comía carne. Llevaba así un tiempo. Hubiera dejado de respirar si hubiese podido. El cáncer flotaba a mi alrededor. Estaba en los alimentos envasados y en los frescos, en las antenas de repetición de señales, en el tofu, en las botellas de agua mineralizada que rezuman partículas destructivas de sus plásticos quemados. Sé que había otros grandes problemas, pero el mío era ese: no era capaz de salir a la calle si no me embadurnaba de crema protectora factor extremo. Este es el mismo cielo, pero ya no me da miedo el cáncer. Fumo, bebo, no protejo mi piel, como carne chamuscada, tocino crudo. Es como si mi existencia se hubiera parado (2014: 16).

La novela de Lara Moreno se podría considerar paradigmática de una estética que reacciona contra los simulacros de la posmodernidad, cargando las tintas en la descripción de 'lo real', con enormes dosis de crudeza, sordidez, sudor, orines, semen y escenas de descarnado naturalismo, descritas con gran plasticidad de olores y sensaciones sensoriales (Pozuelo Yvancos, 2016: 10). Frente a las necesidades irreales de un

sistema autodestructivo, frente al juego macabro de guardar las apariencias, se exhiben en esta obra aquellas sensaciones y emociones (el miedo, el hambre, el dolor, el instinto de supervivencia, el frío o el calor), que supuestamente definen nuestra humana realidad. Significativamente, la novela se divide en dos partes, tituladas «Invierno» y «Verano». El frío y el calor como emblemas de las sensaciones 'reales' y 'auténticas' de lo humano marcan así el devenir de los acontecimientos.

En una reseña de la novela *El bosque es grande y profundo* (2013), de Manuel Darriba, el crítico Vicente Luis Mora llamaba la atención sobre la publicación en ese mismo año de cuatro novelas (además de la de Darriba, *No tendrás rostro* de David Miklos, *Intemperie* de Jesús Carrasco, y *El niño que robó el caballo de Atila* de Iván Repila), que compartían un mismo planteamiento argumental. En su opinión las cuatro novelas coinciden en abordar «la crudeza de un retorno hípido a la vida en los bosques, en la naturaleza, donde la deshumanización y la supervivencia al horror son los elementos de la historia, narrada por lo común con un lenguaje frío, bien elaborado y detallista pero construido sobre frases breves, que parecen recrear la escasez con su parquedad, pero que cortan como cuchillos» (Mora, 2013). Relaciona asimismo las cuatro obras con referentes muy conocidos de la literatura posapocalíptica, tales como las ya mencionadas *La tierra permanece* (1949), de George R. Stewart, o *La carretera* (2006), de Cormac McCarthy. Más aún, fantasea con la posibilidad de que ese retorno se haya producido tras un cataclismo que ha dejado las ciudades vacías y desoladas, y tras el que los escasos supervivientes se han visto obligados a regresar a la naturaleza, para vivir aislados en pequeños grupos de sociedades neorrurales, caracterizadas por la violencia y la escasez, y en las que «establecen relaciones afectivas duras, salvajes, donde apenas pueden conseguir algo más que un poco de calor corporal para aliviarse» (Mora, 2013).

Me resulta curiosa la asociación que Mora establece entre estas cuatro obras, porque lo cierto es que, mientras que en *El bosque es grande y profundo* y en *No tendrás rostro* sí que se alude explícitamente al apocalipsis que ha desembocado en esa otra vida neorrural (al igual que en los clásicos de Stewart o de McCarthy), no ocurre lo mismo en *Intemperie* ni en *El niño que robó el caballo de Atila*. Del protagonista de *Intemperie* solo sabemos que ha huido de su casa y que tiene que vérselas para poder sobrevivir con un escenario desértico y sumamente hostil. En *El niño que robó el caballo de Atila*, dos niños han sido arrojados a un pozo

en el que permanecerán durante meses, completamente aislados del mundo exterior, en una lucha sin tregua por su propia supervivencia. Y nada más; ninguna alusión encontraremos en ambas obras a la causa apocalíptica, a los posibles cataclismos ni a los obligados y recurrentes retornos a lo natural. Y, a pesar de ello, la interpretación de Vicente Luis Mora resulta sumamente convincente. Es más, creo, como él, que el primitivismo de *Intemperie* y *El niño que robó el caballo de Atila* nos impresiona y sobrecoge precisamente porque nuestra lectura de aquel es postecnológica. Nada que ver con una nostálgica rememoración de un tiempo pasado anterior a nuestra civilización en el que el hombre vivía en absoluto contacto con la naturaleza. Si las obras de Carrasco y Repila nos han emocionado, ello se debe a que los lectores somos seres tecnológicos y hace mucho que no tenemos que mirar al cielo y esperar que llueva para no morir de sed. Una vez más, la sombra de la amenaza de una catástrofe inminente planea sobre ambas ficciones.

Y, efectivamente, en la aclamada *Intemperie* se nos narra la huida de un niño, de un peligro no identificado desde el principio, a través de un espacio casi desértico, en el que la ausencia de agua, comida, las durísimas condiciones climatológicas y la permanente amenaza de sus perseguidores convertirán en angustiada su incansable lucha por la propia supervivencia. En su camino se topará con un viejo y solitario pastor que, desde ese momento, lo acompañará y protegerá en su huida. En *El niño que robó el caballo de Atila*, dos niños que han caído a un agujero profundo y de paredes arcillosas que anulan cualquier intento de trepar por ellas, con un fondo húmedo y cenagoso, luchan durante meses por sobrevivir, en un absoluto aislamiento del mundo. El narrador nos describe con minuciosidad naturalista lo que los personajes se ven obligados a comer para no morir de hambre durante su encierro: raíces blandas, hormigas aplastadas, larvas, gusanos, mariposas e insectos que encuentran en las paredes de su madriguera. En fin, como señaló Ricardo Senabre, en esta agónica historia «el hambre, la suciedad, el debilitamiento rápido de las energías, el camino hacia la consunción y la muerte se hallan presentes en cada página» (2013). Las historias narradas en estas novelas agreden nuestra sensibilidad al mostrarnos al hombre en estado de pura animalización. Los dos hermanos de la novela de Repila viven como bestias rebozadas en el fango que la lluvia deja en el fondo del pozo en el que habitan. Tras meses de aislamiento, hambre, dolor y enfermedad, el Pequeño se pregunta:

—¿Por qué estamos aquí?
 —¿Esto es el mundo real?
 —¿Somos de verdad niños?
 El grande no responde jamás (2013: 64).

Ante esa falta de respuesta, una de las preguntas que asaltarán inevitablemente al lector en el transcurso de las dos novelas descritas es: ¿Cuándo ocurren estas historias? ¿En qué momento de nuestra historia deberíamos ubicarlas? Mirjam Leuzinger dice de *Intemperie* que es una especie de novela de iniciación, ambientada en un tiempo indeterminado, pero que podría relacionarse con el campo español de la primera mitad del siglo xx (2017: 248). Asimismo, no han faltado las voces que se apresuraron a relacionar la novela de Carrasco con una reminiscencia de la narrativa rural de Delibes. No obstante, otros, a mi parecer más acertados, al igual que Mora (2013), la compararon con la famosa novela de Cormac McCarthy *La carretera* (2006) (Navarro Martínez, 2019), ubicándola así en la estela de la ficción contemporánea posapocalíptica. La pareja protagonista, el niño y el hombre, completamente solos en un medio hostil, reforzaría esa reconocida influencia del escritor norteamericano sobre la novela de Carrasco. Pero al margen de esa coincidencia, al igual que la obra de McCarthy, creo que la *Intemperie* de Carrasco nos remite más bien a un neorruralismo poscivilizatorio o poshumano. Pues en ella (y esto es algo que la distancia consustancialmente de la narrativa rural de Delibes) no nos encontraremos con el consabido argumento del hombre arraigado a su tierra, que es cruelmente expulsado de ella al ser esta absorbida por el crecimiento imparable de la gran ciudad —argumento este también, por cierto, de populares novelas de nuestro más reciente canon literario, como es *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares—. Al contrario, el pequeño niño que protagoniza *Intemperie* ha huido de su casa (aunque situada en una aldea, de la civilización, al fin y al cabo), para adentrarse en un desierto abismal y hostil. Es un forzado retorno a lo primigenio lo que se narra, y no una rememoración nostálgica del mismo. Más aún, el desolador campo que los protagonistas de *Intemperie* atraviesan en su huida no siempre fue un desierto inhóspito: «Hubo un tiempo en que el llano era un mar de cereales. [...] Olas verdes y fragantes a la espera del sol de verano. El mismo que ahora hacía fermentar la arcilla y la rompía hasta convertirla en polvo» (Carrasco,

2013: 74). Y, es más, en el presente de la narración, la sequía, que arrebatara el sustento económico de la región, ha provocado el éxodo de «más de la mitad de las familias» (2013: 76). Desperdigados encontrarán los protagonistas por el llano ruinas de viejas construcciones, pueblos abandonados, huesos de animales... Así, el narrador nos advierte en *Intemperie* que el campo contiene «vestigios de que alguien estuvo allí antes que ellos intentando arrancarle al llano algo que seguía guardando con celo. El castillo derruido era testigo» (2013: 112). Se ha hablado incluso de una «ecología oscura» en relación con *Intemperie*, que ahonda en la negatividad del entorno, al contrastar con el espejismo de un paraíso perdido (Pérez Trujillo, 2017: 251). Hablamos, en definitiva, de un desierto nacido tras muchos años de sequía, abandono, ruina y desolación: un desierto posapocalíptico, por tanto, hostil y extraño para quien ose atravesarlo.

Obviamente, la cuestión de la ubicación en unas coordenadas temporales precisas no es relevante para leer la novela, pero sí pone de manifiesto algo que me interesa destacar especialmente en este ensayo: nuestra actual mirada apocalíptica sobre el paisaje. Las dos novelas, *Intemperie* y *El niño que robó el caballo de Atila*, coinciden en ubicarse en un escenario concreto (el desierto, el pozo) y borroso a la vez. En principio, la acción contada podría suceder en cualquier tiempo y lugar, porque de lo que se nos habla es de la lucha esencial del hombre con los otros y con su entorno. Pero lo cierto es que, en los dos casos, el primitivismo al que las vidas de sus protagonistas se han de ver enfrentadas parece haber favorecido que muchos lectores tiendan a ubicar las tramas en un pasado lejano en el que la civilización, tal y como hoy la conocemos, todavía no ha llegado. De hecho, Vicente Luis Mora, para relacionar a *Intemperie* con las otras tres novelas citadas se ve obligado a acuñar el término de «retrópica». Sin embargo, hay determinados elementos en las dos novelas que nos llevan a deducir que la acción no podría ser situada en un pasado demasiado lejano. La sorprendente irrupción de una moto con sidecar en la que viaja el terrorífico alguacil que persigue al niño protagonista en la novela de Carrasco, en medio de aquel paisaje tan sumamente vacío, produce un eficaz efecto de extrañamiento en el lector. Tan solo ese viejo y rudimentario vehículo a motor consigue dotar a la narración de cierta familiaridad con nuestro imaginario posapocalíptico de sesgo retrofuturista.



Escena de la mítica película *Mad Max* (1979), de George Miller.

Asimismo, el Pequeño de la novela de Repila, tras haber logrado escapar de su encierro y regresar al pozo para salvar a su hermano, recorrerá en su camino «fábricas asoladas por la desesperanza, [...] ciudades consumidas por la sumisión» (Repila, 2013: 136). En suma, la estética que rezuman los ejemplos aludidos en ningún caso debería ser relacionada con la tradición de aquel 'tremendismo' español, tan asociado a la novela rural de la España franquista. Es una estética no tremendista, sino posttremendista o poshumana. Es un obligado retorno a lo primigenio lo que se narra (un «retorno a lo real», que diría Hal Foster), y no una rememoración nostálgica del mismo. Los protagonistas son, en ambos casos, obligados a abandonar el hogar, la aldea o ciudad en la que vivían. Su vida no siempre fue así y, de alguna manera, también ellos han sido expulsados de la civilización.

Estas dos pinturas, del español José Gutiérrez Solana y el artista alemán Otto Dix, creo que pueden ilustrar muy bien a qué me refiero respecto a esa confrontación entre el tremendismo y el poshumanismo. En ambas observamos rostros simiescos, de mirada vacía y deshumanizada, pero intuimos fácilmente que la naturaleza y las causas de dicha deshumanización responden a contextos de índole muy diferente.



Pintura «Chulos y chulas» (1906), de José Gutiérrez Solana.



Grabado del artista alemán Otto Dix «Sturmtruppe geht unter Gas vor» («Tropas de asalto avanzando bajo un ataque de gas») (1924).

CUERPO A TIERRA

El niño de *Intemperie*, exhausto por la dureza del entorno, termina convirtiéndose en parte de la tierra misma, como si se integrara o

incrustara, a fuerza de aguantar los golpes, en su dura superficie (Pérez Trujillo, 2017: 253). Significativa es a este respecto la escena con la que comienza la novela, en la que el pequeño permanece, durante al menos un día, escondido de sus perseguidores en un agujero de arcilla excavado en la tierra y cubierto con ramas: «su cuerpo en forma de zeta se encajaba en el hoyo sin dejarle apenas espacio para moverse» (Carrasco, 2013: 9). O, ya casi al final, cuando pasa toda una noche abrazado al cadáver del anciano pastor que lo acompaña y protege en su huida.

También en la novela *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón, varios personajes sobreviven, aislados de la civilización, en un estado de extraño primitivismo e identificación con una naturaleza salvaje y asfixiante. A diferencia de las dos novelas anteriores, en este caso se nos facilitará algún dato que nos permita una mayor contextualización de la historia. La acción transcurre en lo que queda de una vieja y utópica comunidad llamada La Ruche (la colmena, en francés), una «escuela del futuro» para huérfanos, hijos de obreros y artistas, creada en 1923, de la que apenas se conserva más que un viejo edificio, algunas casas desperdigadas por los alrededores y unos pocos personajes que viven semiaislados los unos de los otros y sometidos a un ideario cada vez más escueto: «no meterse en los asuntos de los demás y respetar los ciclos de la naturaleza» (Carlos Pardo, 2015).

Como en los casos anteriores, a pesar del primitivismo que contagia la atmósfera en la que se desenvuelve la trama, algunos desperdigados indicios nos conducen a no ubicarla en un pasado remoto de nuestra historia. Así, por ejemplo, Ton, uno de los personajes, es un universitario que ha hecho un viaje en tren desde la ciudad para refugiarse en esta comunidad rural. La alusión también a un coche potente, o a la propia indumentaria de sus personajes, que visten con «anoraks», nos hace concluir una vez más que ese primitivismo no es anterior a la civilización, tal y como hoy la conocemos, sino más bien posttecnológico. La comunidad en la que se desarrollan los hechos de la novela es un microcosmos, al que solo llegan con ánimo de instalarse quienes han decidido renunciar a lo superfluo e innecesario. Más recientemente, en su novela corta *Eterno amor* (2021), Adón retoma el motivo de la comunidad aislada de un mundo en el que existen ya las redes sociales y la permanente dependencia de la wifi y que, de manera voluntaria, vive en condiciones de primitiva austeridad y extraña simbiosis con la naturaleza.

Y precisamente lo que más me interesa destacar ahora es esa mimesis entre los seres humanos y la propia tierra, ya observada en las novelas arriba analizadas. Las protagonistas de *Las efímeras*, las hermanas Oliver, Dora y Violeta, parecen afectadas por una extraña pasividad que las impide intervenir en la naturaleza, sumergiéndose por propia voluntad literalmente en ella. Se convierten así en parte indisoluble de la materia, de la tierra y de todo aquello que la conforma:

Dejó de distinguir las sombras que dibujaban sobre ella las ramas del árbol, y al despertar no supo cuánto tiempo había pasado en aquella posición, tumbada, con las rodillas dobladas, las piernas atraídas hacia el cuerpo y el pelo suelto, derramado sobre la tierra. [...] al comenzar a moverse notó que no estaba sola [...] Supo al instante qué era lo que estaba causándole aquel cosquilleo, la sensación de inquietud que parecía no obedecer a nada y que en cambio, ahora quedaba justificada. No obstante, no sintió alivio con su hallazgo. Lo que sintió fue horror al descubrirse rodeada de unas formas que se arrastraban en torno a ella como arterias que recorrieran el terreno, retorciéndose en ondulaciones y serpenteos. [...] Y se quedó allí. Sin un grito. Hundida en aquella especie de laguna blanda de cuerpos cilíndricos y articulados que vibraban junto a ella a pesar de que parecieran no moverse. Sin embargo, era evidente que se movían. Infinidad de orugas y otros insectos que se encogían y se estiraban para ejecutar la labor que la naturaleza les hubiera asignado, fuera cual fuese su labor (Adón, 2015: 135).

La mujer tirada en el suelo cubierta de insectos se asimila y mimesis con ellos. En *Las efímeras*, no se trata tanto de que lo animal y lo humano se confundan, «sino que se manifiesta lo humano como una parte incompleta de lo animal, en un perpetuo viraje entre la fascinación y el rechazo» (Carlos Pardo, 2015). Las efímeras muestran un extraño impulso a la indistinción, de juntarse con todo, una llamada a la regresión a lo puramente orgánico. Asimismo, en *Eterno amor*, confesará al final la narradora su empeño por cambiar de estructura y transformarse en otro organismo, convertirse en álamo, en pino, en una forma verde, en agua estancada de pantanos y charcas, en aguas y seres acuáticos del color de los bosques, «sin oponer resistencia» (Adón, 2021: 90), en trascendente aspiración a la definitiva desaparición final.

En el mencionado ensayo de Hal Foster *El retorno a lo real*, señalaba este que no pocos artistas plásticos de finales del siglo xx se complacían en una estética del rompimiento del cuerpo y, más aún, en una asimilación del sujeto con el espacio, en evocar un estado de «simple similitud» con este. Creo que una de las conocidas obras de Cindy Sherman ilustra a la perfección ese estado que es también el recreado por Adón en sus obras:



Fotografía de Cindy Sherman, *Untitled #153* (1985).

Asimismo, un motivo muy similar a este lo encontraremos en la segunda novela publicada por Jesús Carrasco, *La tierra que pisamos* (2016). ¿Estamos en este caso ante una ucronía o una distopía prospectiva? Difícil saberlo. De nuevo, la escasez de datos ofrecidos sobre la ubicación temporal de la civilización descrita supone uno de los mayores aciertos de la novela. En ella se cuenta la historia de una mujer de avanzada edad que vive junto a su anciano marido, enfermo de demencia, en una finca a las afueras del pueblo que, como tantos otros, fue conquistado y arrebatado a sus originales moradores en un proceso de «pacificación» y anexión de España. Y es que, en este caso, la ubicación espacial sí es explícita y sabemos que la historia se desarrolla en

tierras extremeñas. Un día la mujer encuentra a un hombre tendido en su huerto, en extraño estado de pasividad. El hombre se tumba sobre la tierra y allí permanece durante horas, día tras día, sin hacer absolutamente nada. No habla, no se relaciona, no parece mostrar interés en nada de lo que le rodea, tan solo se entretiene en escarbar la tierra en la que yace con sus propias manos. La mujer, que debía haber denunciado la presencia del intruso a las autoridades, no solo se resiste a hacerlo, sino que poco a poco irá desarrollando una inexplicable atracción y una empática identificación con él y la desdicha que parece acarrear. Es ella quien dará voz a la historia de quien ha decidido callar para siempre. Y, en este sentido, la trama de la novela de Carrasco recuerda a la que en el mismo año publicó Gonzalo Hidalgo Bayal, *Nemo* (2016), en la que también un forastero que ha decidido no volver a hablar nunca más llega a un remoto pueblo alejado del mundo, llevando tan solo consigo su pertinaz y desasosegante silencio. Al final de la novela, los vecinos contemplan atónitos como Nemo es presa del llanto. Un llanto, dice el narrador, que encierra «toda la tristeza del mundo, la tristeza antigua y primordial del hombre, pero no se trata de una redención, sino de una manifestación de la ruina del mundo» (Hidalgo Bayal, 2016: 285).

Pero, volvamos al enigmático protagonista de *La tierra que pisamos*. A medida que avanzamos en la trama, sabemos que se trata de una de tantas víctimas a las que un poderoso Imperio venido del Norte despojó de su tierra, asesinó a su familia y convirtió en esclavo durante décadas. Tras años de inimaginable sufrimiento, ese hombre ha regresado a casa, a la tierra de la que lo habían arrancado de manera atroz. Pero más allá de los incuestionables mensajes alegóricos que se esconden tras la historia de Carrasco, y de la impune historia de colonización y barbarie relatada, me interesa detenerme en el fascinante estado de voluntaria pasividad de ese hombre que, al igual que la protagonista de *Las efímeras*, llega a entreverarse con la propia tierra.

Reparo en que la actitud del hombre no supone ninguna amenaza. Tiene las manos hundidas en el bancal. Sus brazos, con la camisa remangada, parecen sarmientos, y su cuello, el tronco viejo y rugoso de una vid (Carrasco, 2016: 27).

Llegó, aunque destallado, bien vestido, pero no debió de tardar demasiado en echarse al sueño, manchándose con el polvo, dejando

que su pelo se enmarañara y se llenara de paja. ¿No es acaso esa la estampa de la decadencia? El que cede a las fuerzas de la naturaleza y no se opone, sino que se deja llevar por los impulsos y la carne. Un verdadero hombre es el que sabe renunciar (2016: 57).

Lo encuentro sentado entre los bancales. De sobra sé que no entrará en casa y por eso le propongo que se refugie en el porche o en la cuadra. [...] Me responde tumbándose boca abajo, con el pecho en la tierra ya humedecida. El aire es pura fertilidad, envuelve la piel, la ilumina. En él podrían crecer flores y hasta cosechas de cereal (2016: 216).

Toser y escarbar. A eso dedica su tiempo (2016: 223).

Con la ayuda de un palo, excava un hoyo en una zona de arena removida. Tiene forma de embudo y en él se acurruca tapándose con ramas. [...] Leva se queda dormido como un salvaje, con el cuerpo en contacto con la tierra, solo, por primera vez en muchos años. Y allí donde está, sobre el humeante campo de batalla, es recogido por la madre, que le acaricia el pelo. Y él se deja tocar y nota su aliento y el calor de las profundidades, aquel vestigio de fuego original y sus latidos (2016: 239).

El hombre se incrusta literalmente en la tierra, como si de una obra artística de *land art* se tratara, sublimando la materialidad de la carne, del propio cuerpo y de su indisoluble relación con aquella.

CUERPO BÚNKER

A partir de sus apocalípticos augurios, Paul Virilio reclama con urgencia una recuperación del cuerpo:

No es una cuestión de moral, sino de corporalidad. Reconquistar el cuerpo mediante la palabra, el baile, la asociación, mediante todo lo que hace cuerpo. El cuerpo está en peligro; todos los cuerpos están en peligro: el cuerpo territorial está en peligro; el cuerpo social está amenazado por el gran mercado; el cuerpo animal y el humano están amenazados por los experimentos genéticos. Es necesario, por lo tanto, recuperar todos los atributos del cuerpo, con el baile, la palabra, la expresión corporal, y evitar perderse en lo virtual, en la espectromanía de los fantasmas políticos a lo Bill Gates (Paul Virilio y Enrico Baj, 2010: 33).

Por supuesto, también en la literatura española más reciente observamos la consabida reivindicación del cuerpo como tema prioritario en el contexto de esa estética de lo real traumático. En no pocas novelas de los últimos años constituyen precisamente el cuerpo y la carne «el espacio donde circula, se corrompe y se desmembra la voluntad de sentido del mundo civilizado» (Fernández Porta, 2004: 22).

Efectivamente, esa acuciante necesidad del ‘retorno a lo real’ creo que puede observarse igualmente en otras novelas, aparentemente muy distintas a las comentadas hasta aquí, pero que comparten con las ya mencionadas dicha necesidad de palpar lo real bajo las infinitas capas del artificio. A raíz de la publicación de su novela *Yoro* (2015), la escritora Marina Perezagua declaró en una entrevista que «el mundo está tan difícil que a veces uno siente que lo único que le queda es su propio cuerpo» (Isabel González, 2015). En esta novela, Perezagua trata el asunto de la maternidad a través de una compleja y truculenta historia de una madre en busca de su hija, en el contexto de una civilización devastada y, en cierto modo, también posapocalíptica. Y es que H, la protagonista, fue una de las víctimas de la bomba de Hiroshima:

los supervivientes de Hiroshima, los *bibakushas*, yo misma —dirá la protagonista— coincidimos en algo muy particular: todos, sin excepción, aquel día pensamos que lo que se había pulverizado no era solo Hiroshima, sino el planeta entero, y la mayoría de nosotros no asociamos la devastación a un ataque —a pesar de que estaba previsto—, sino al fin del mundo, cuyas causas no podíamos identificar, pero un final que era lo único que ciertamente podía explicar ese cambio radical y repentino de todo lo que nos rodeaba, ese entorno absolutamente trastocado (2015: 121).

Lejos de los múltiples y edulcorados tópicos que la tradición ha construido sobre el amor maternal, la novela se enfrenta de la forma más descarnada y desprejuiciada posible al verdadero y más salvaje de nuestros instintos, el que más nos equipara al mundo animal, el de la reproducción. En esta novela encontraremos una auténtica indagación acerca de la inmensidad del trauma de la propia esterilidad, del atroz desgarrón afectivo y ontológico que supone la imposibilidad de la propia reproducción.

¿Tan importante es la sangre, mi amor, que es capaz de hacernos identificar los misterios del cromosoma humano? Siempre he pensado que no, que la sangre no es importante, y todavía quiero pensarlo, pues he vivido con la idea de que, mal parida por mi madre, erróneamente identificada por familiares y médicos, me nació a mí misma. Sin embargo, cuando Yoro me miró, sentí que el cachorro del cachorro que había gestado durante tantos años me reconocía, me olía, y me revisaba el cuerpo como con hambre, acaso buscando el pezón de mujer que me negaron cuando nací, condenándome a cargar con el pecho plano de un hombre triste. Pero allí estaba Yoro, haciéndome madre y abuela de un solo golpe. Tan fácil. Todo desapareció cuando la vi. Como en una sala de parto, solo ella, recién nacida, existía (2015: 303).

La novela parece reivindicar aquellos instintos más reales y primitivos como único antídoto posible para seguir sintiéndonos vivos¹⁷. A la protagonista de *Yoro* la barbarie de la guerra se lo quitó todo, excepto su propio cuerpo, pero realmente «el todo está en el propio cuerpo» y, utilizando bien aquella desnudez con la que nacimos, podemos cambiar no solo nuestra vida, sino las vidas de otros (Isabel González, 2015). Para Marina Perezagua el cuerpo se convierte en la única forma de resistencia posible ante la debacle y la destrucción hacia la que se dirige la sociedad: «El cuerpo es lo último, te pueden quitar todo; pero sigues teniendo un cuerpo con el que te levantas y puedes poner un pie delante de otro. Las experiencias corporales son muy importantes como

¹⁷ Ante la pregunta que se le hizo a la autora en una entrevista («¿Existe el instinto maternal?»), respondió: “Para algunas personas, sí. Yo lo tengo. Siento una necesidad muy profunda por procrear en el sentido más literal de la palabra, algo que supera el concepto sexual. Es puro impulso regenerador” (Isabel González, 2015). También en la novela de Isaac Rosa *Feliz final* (2019), en la que me detendré en otro capítulo, encontraremos un tratamiento de la maternidad por parte de la protagonista femenina que alude a esa «lucidez de quien de pronto siente que tiene en las manos un cuerpo tan vulnerable, tan dependiente, tan mortal, pero que te dota de un poder descomunal: dar la vida, mantener la vida» (2019, 240); «Me acuerdo de que no tenía miedo, estaba poseída por una seguridad milenaria, yo solo era la última de una cadena de mujeres pariendo desde el principio del mundo, todo mi cuerpo sabía qué hacer para sacar a mi hija» (2019: 246). Es en este caso el grito desgarrador de la mujer que da a luz el que pretende hacernos caer en lo real.

un modo de resistencia: esta es mi presencia, aquí estoy yo» (Roberto Ponce, 2016). En un mundo afectado por el individualismo, el cuerpo es el último reducto tras el que protegernos, de tal forma que el cuerpo queda así equiparado al búnker, ese espacio arquitectónico tan recurrente en la escenografía apocalíptica del que ya tratamos en un capítulo anterior.

Ahora bien, esa reivindicación de la materialidad del cuerpo está muy lejos de lo que podría considerarse su mitificación. Más bien se trata de reivindicar y poner en primer plano su absoluta vulnerabilidad, su inherente e insoslayable vecindad con la enfermedad, la ruina y la catástrofe. En «Una vida sin cáncer», de María Zaragoza Hidalgo, relato recogido en la antología de Teresa López-Pellisa y Lola Robles, titulada precisamente *Posthumanas y distópicas* (2020), se nos traslada a un futuro en el que los avances científicos han conseguido ya terminar con el cáncer. Pero, en contra de lo esperado, esa sociedad del bienestar y de la salud estandarizada pronto se desmorona: incrementa la violencia, las autolesiones y los suicidios de manera alarmante. El aviso es claro: el desmoronamiento y enloquecimiento del mundo se incrementan a un ritmo proporcional a la eliminación de los factores de riesgo. Y, en este sentido, de cita obligada resulta la narración de Raquel Taranilla *Mi cuerpo también* (2021; ed. or. 2015), en la que la autora ofrece un crudo relato, intencionadamente liberado de adornos y paliativos, de la experiencia que supone, en medio de un mundo tan acostumbrado a recubrirlo todo con todas las capas del artificio y de los relatos eufemísticos, el padecimiento de un cáncer.

CUERPO ABYECTO

Sin duda el fenómeno *zombie* supone la versión más popular de esa tendencia admonitoria respecto a la reducción del hombre a mero cuerpo y su consiguiente entrega a la ineludible corrupción a la que todos nos vemos abocados. Si en los últimos años los ‘caminantes’, ‘muertos vivientes’, ‘podridos’, ‘vacíos’, ‘mordedores’ han inundado las pantallas a través de exitosas producciones internacionales de gran proyección mediática, aunque con una resonancia mucho más modesta, tampoco los jóvenes novelistas españoles de la última década han sido ajenos a la moda *zombie*: *Pronto será de noche* (2015) de Jesús Cañadas

o *La chica zombie* (2013a), en versión paródica, de Laura Fernández, son dos buenos ejemplos de ello. Fruto ya de numerosos estudios culturales (Urraco Solanilla y otros, 2017), al *zombie* se le ha otorgado el valor de representar la disolución cultural de la diferencia antropológica. Su enorme éxito de masas podría radicar en su capacidad para hacernos tomar conciencia de esa supuesta vertiginosa carrera hacia la deshumanización a la que, en apariencia, todos nos vemos arrastrados en el mundo de la globalización y la tecnología. El *zombie* tiende a ser visto como fotografía realista de lo que pronto seremos o quizás ya seamos: «el hombre que se ha deshumanizado a través de una cultura regresiva y neotribal, que espira bajo el dictado de un individualismo y un consumismo salvajes que hace que los humanos pierdan su rostro, emborronado en la gris homogeneidad de la masa» (Martínez Lucena, 2012: 107). En la película *Solo los amantes sobreviven* de (2013), de Jim Jarmusch, los ‘zombies’ son curiosamente como los vampiros (guapos y cultos, que hasta leen *La broma infinita* de Foster Wallace) llaman a los ‘normales’.

Pero sin recurrir necesariamente de forma explícita a la mitología del *zombie*, otras ficciones posapocalípticas de nuestra época nos llevarán igualmente a espeluznantes extremos de abyección. Populares distopías como *Plop* (2004), del escritor argentino Rafael Pinedo, ponen el acento en la violencia física y la agresión al cuerpo en el peor de los futuros imaginables. En la escalofriante civilización allí descrita, ya no queda nada de nuestra supuesta condición humana. El mundo, anegado en un barro cenagoso y cubierto de basura, se organiza en pequeños rebaños aislados de supervivientes, cuyos miembros se mueven ya únicamente por los más bajos y brutales impulsos. Seguir respirando, pagando el precio que sea necesario por ello, es ya lo único que importa. La misma brevedad y sencillez formal de la novela, constituida por brevísimos capítulos escritos en una prosa seca, cortante y de sintaxis desconcertantemente simple, al igual que en otras novelas apocalípticas a las que aludiré más adelante, casa a la perfección con ese mundo tan primario y brutal que se describe en ella. Si para Marina Perezagua se trataba de revalorizar los más primarios y al mismo tiempo humanos instintos (como el maternal), Pinedo fantasea con un futuro posible en el que incluso el instinto maternal ha desaparecido por completo. ‘Plop’ es el nombre del protagonista y es también el sonido que su cuerpo hizo al caer en el barro cuando

se desprendió del interior de su madre mientras esta caminaba, sin detenerse siquiera a recoger del suelo la cría que acababa de parir. Y es que, en esta terrorífica distopía, no solo las mujeres parían en cuclillas sobre el barro, sino que «todos, todo el Grupo, toda la gente, todos los grupos [...] vivían en el barro, morían en el barro» (2004: 150). Por descontado, en este contexto el sexo es la más eficaz forma de representación de esa violencia ilimitada, de tal forma que, como se incide continuamente en la novela, los seres humanos se «usan» los unos a los otros, como animales, tan solo para satisfacer sus más primarias necesidades. Pero lo que me interesa poner de manifiesto es que, una vez más, el salvaje primitivismo descrito no es pre sino posttecnológico, un nuevo retorno a las cavernas. Así, dentro de unas cajas que encuentra Plop, el protagonista, había objetos cuya utilidad no podía entender. Algunos tenían palabras escritas como «on» u «off», palancas, botones que no producían ningún efecto si se los accionaba (2004: 98).

Asimismo, también en el ámbito de la literatura española de las dos últimas décadas, algunos aficionados a la ficción apocalíptica se han recreado en lo que podríamos considerar la obscena vitalidad de la herida, del cuerpo roto y mutilado. Así, por ejemplo, en *La polilla en la casa del humo* (2016), Guillem López llevará al límite una estética del horror y la violencia exacerbada. Como ya comenté más arriba, esta distopía nos traslada a una tenebrosa civilización que habita bajo tierra, en galerías y túneles excavados bajo la superficie, poblada por seres desquiciados, bajo la amenaza de perder la vida si osaran salir al exterior. La mayor parte de los que habitan ese agujero han sido mutilados y reconvertidos en mutantes, a medio camino entre la máquina (hecha de materiales de desguace, retales de una antigua civilización tecnológica ya extinta) y el hombre. En definitiva, un mundo habitado por la mayor de las barbaries imaginables y la deshumanización.

LA 'EXHIBICIÓN DE ATROCIDADES'

Aunque mucho más comedido en relación con ese exhibicionismo excrementicio, en el posapocalíptico relato que Ricardo Menéndez Salmón presenta en *El Sistema* (2017) no faltan alusiones a ese retorno a lo real del que venimos hablando y que aquí se materializa en la contemplación de la muerte y del cadáver sin que, por primera vez,

medie entre estos y nuestra percepción un simulacro: «la velocidad de los tres cadáveres posee una potencia sin parangón. Son reales como es real la ley de la gravedad o la velocidad de la luz. No simbolizan nada que no sea su propia finitud. Son reales de un modo indisociable de su propio ser. De un modo irresistible e irrefutable, diverso en cualquier manifestación estética o filosófica» (2017: 231-232).

Poco después, el mismo autor, en *Homo Lubitz* (2018), inspirada en el piloto suicida Andreas Lubitz, rinde homenaje a la pulsión por los accidentes de estirpe ballardiana. Lo cierto es que el incremento del interés por parte de las últimas generaciones de escritores en España hacia la obra de G. J. Ballard ha sido notable, sobre todo a raíz de la publicación de un Dossier sobre su obra en la revista *Quimera* en el año 2007 (nº 282). Pues bien, en la novela de Menéndez Salmón se especula incluso con la posibilidad de que, en el año 2026, el director de cine David Cronenberg, aplaudido entre otros muchos *films* por su adaptación cinematográfica de la mítica novela de J. G. Ballard *Crash* (1973), estrenara una película titulada *El cielo se desploma*, basada en el suicidio y asesinato del piloto Lubitz. Al final de esta novela de Menéndez Salmón, el protagonista «acató ya que no había enmienda, que el mundo, su mundo, iba a cancelarse como tantas veces había soñado, en el resplandor impávido y electrizante del accidente, sumergido sin alternativa bajo el bramido del ángulo de impacto, clausurado por el fatídico y a la vez serenísimo golpe ventricular de los turbopropulsores, como la respiración de un mar desatado» (2018: 267).

En el especial de *Quimera* sobre la obra de Ballard, Eloy Fernández Porta hablaba, en relación con esta y su estética del accidente, de una suerte de «violencia conceptualizada», de una «tipología del choque» y de la elevación de estos al rango del «espectáculo». Para Fernández Porta el accidente adquiere pleno carácter espectacular en el momento en el que su consideración de hecho inevitable y sin culpables viene a sustituir a la teoría conspiratoria (2007: 35). Y, asimismo, una vez más, pone en relación el espectáculo del accidente con esa 'caída en lo real' a la que vengo refiriéndome (2007: 37). En el año 1969, Ballard organizó una exposición de coches accidentados en el New Arts Laboratory de Londres que escandalizó a buena parte del público de entonces. Pero como nos recuerda Vicente Luis Mora, en el mismo número de *Quimera*, a pesar de lo radical de sus tesis, Ballard acertaba en sus pronósticos. Piénsese, por ejemplo, que el coche donde

fue tiroteado J.F. Kennedy no solamente es a día de hoy un mito norteamericano, sino que también puede contemplarse expuesto en un museo de Cocoa Beach, en Florida (Mora, 2007b: 29). Esa «exhibición de atrocidades», que vaticinaba Ballard (2002) hace más de medio siglo, ocupa sin duda un espacio central en la estética apocalíptica de la narrativa de hoy. Hablamos de una toma de conciencia de la espectacularización del accidente, de su conversión en mito pop que, como también ponen de manifiesto algunas populares obras de Andy Warhol como *Choque de auto naranja catorce veces* (1963), no parecería tan reciente como a veces tendemos a creer.

En la estela de influyentes autores norteamericanos como Bret Easton Ellis o Chuck Palahniuk, Óscar Gual, en su novela *Cut and roll* (2008), con una trama basada en la amputación y recolección de órganos humanos, nos ofreció otra versión de hiperrealidad exacerbada, en este caso con omnipresente exhibición de sangre, vísceras y agresiones al cuerpo. La lectura de esta novela nos conduce una vez más hacia la constatación de que el cuerpo, agredido y mutilado hasta el límite de su propia resistencia, se convierte precisamente en la antítesis de la nihilidad radical del cadáver. Pero otra posible lectura se desprende de la fabulación de Gual: cada uno de los capítulos que la componen se titulan «Track 0», «Track, 1», «Track 2», «Track 3»..., y, así sucesivamente, empezando precisamente el primero con la palabra «*play*» (2008: 7). La remediación por parte de cada uno de los capítulos de la novela de cada una de las bandas paralelas de una cinta musical o un disco magnético, en las que se registra información de manera independiente, dice mucho de la distancia que el autor establece respecto a la historia narrada. Es entonces la puesta en escena del propio 'espectáculo' de la violencia lo que tenemos aquí, y no una mera añoranza de lo 'real'. Posteriormente, el mismo autor, en el relato «Si no mata engorda», recogido en *Fabulosos monos marinos* (Gual, 2010), se regodeará de nuevo en esa estetización de la violencia en el arte y la cultura contemporáneos. El texto recoge el estudio redactado por un comisario de policía encargado de investigar los nueve brutales crímenes cometidos por Cris, un muchacho pelirrojo de aspecto angelical que se declaró culpable. Cada uno de sus crímenes es relacionado con un disco de la conocida banda *Metallica*. La elección de este grupo musical como guía criminal queda justificada con estas palabras: «El muchacho pervierte la legitimidad cultural y la escala jerárquica de lo cool, y hace de lo indigno su bastión

para afirmarse en una identidad fuerte» (2010: 152). A su vez, el autor del informe descubre la influencia de pensadores como Nietzsche, Lacan, Deleuze, Žižek o Foucault por detrás de las letras del famoso grupo estadounidense. Y, por supuesto, también la de Tarantino, con mención incluida al *Proust Fiction*, de Robert Juan-Cantavella (2005). A la hora de valorar el trabajo «artístico» del criminal, esta es la sentencia del comisario: «Para el muchacho no se trata de ideología o carencia de ella, se trata de poner el alma en juego, de arriesgarse. De decir la verdad y no lo contrario. De artesanía, esfuerzo y carne. De épica, al fin y al cabo. Su propósito es desgarrar la tediosa, endogámica y cobarde burbuja pop que nos mania. Zanzar una época» (Gual, 2010: 167).

Creo que el relato de Gual no es solo una muestra más de esa estetización de la violencia tan *cool* y en boga en nuestros tiempos, es más bien una refinada reflexión sobre el fenómeno en sí: respecto a los crímenes 6 y 7 cometidos por el muchacho (las víctimas fueron en este caso las populares y mediáticas hermanas Koplowitz), afirmará el narrador: «esa fingida estetización de la violencia en sendas escenas de crimen tan cuidadosamente cinematográficas, tan delicadamente iluminadas y planificadamente desordenadas, utilizando en ambas los mismos elementos (sangre, semen y orina de acuerdo a las ilustraciones de Andrés Serrano para las cubiertas), también delata un exceso de celo por el impacto mediático» (2010: 159). La puesta en aviso sobre el sensacionalismo que acecha a cualquier desmesurada exhibición de vísceras, sobre esa estetización y espectacularización de lo abyecto, parece evidente en este pasaje de Gual.

¿VISCERALES?

En el año 2011, Mario Crespo y José Ángel Barrueco publicaron la antología *Viscerales* (2011), en la que se reivindicaba precisamente a autores que escribían «con las tripas», como Bukowski, David Foster Wallace o Fante. Resulta elocuente el texto que a modo de reclamo aparece en la contraportada: «*Viscerales* es sobre todo rabia, sinceridad, corazón, hígado, riñones, calor y desnudez: un libro que contiene cuarenta ejercicios de honestidad literaria, cuarenta desahogos, cuarenta vaciamientos, cuarenta vomitonas». En el Prólogo, Mario Crespo confiesa que, cuando les enviaron las propuestas a los autores escogidos,

muchos no entendían lo que pretendían, lo que le llevó a redactar «una especie de arenga para que los seleccionados escribiesen con pasión alguna inquietud que necesitaran expulsar a modo de purificación» (Crespo y Barrueco, 2011: 13). A su vez, Barrueco, en un epílogo que titula «Epílogo: con dos cojones», comienza asegurando al lector que acaba de leer «la primera antología visceral en lengua española» (Crespo y Barrueco, 2011: 207). Insiste desde allí en la «furia», en la escritura desde los márgenes, la que no se autocensura, la que no evita los «tacos» y es intencionadamente soez, la que, a su parecer, da voz a «la conciencia de la sociedad», la que, en definitiva, creen estos dos editores, escribe «desde lo políticamente incorrecto». Afirman asimismo en una entrevista que la reivindicada en esta antología era una literatura de la «rabia antisistema». Y añade Rebeca Yanke al respecto de esta selección, en esa misma entrevista a los editores, que «esta teoría de la literatura visceral aboga por el desahogo, por sacar la letra de la entraña, por utilizar el rencor, el desamor y la rabia» (cit. en el blog de Vicente Luis Mora, 2011).

Ahora bien, a pesar de todas esas explícitas intenciones por parte de los editores de poner sobre el papel el mayor número de vísceras posibles, lo cierto es que en la antología en cuestión encontramos un puñado de buenos relatos en los que esa ansiada impúdica exhibición de rabia es más bien escasa. Dicho de otra manera, pareciera que el programa estético o la 'arenga' que animara al proyecto no hubiera dado los resultados esperados. El texto con el que comienza la antología es un breve relato de Enrique Vila-Matas, titulado «Viscerabiliavilamatiana», en el que este no parece tener reparos en desmontar ese programa estético de la visceralidad, comenzando irónicamente: «No soy visceral. Si estoy en esta antología [...] es porque para no estar en ella tendría que actuar ahora visceralmente y mandar un e-mail a mi amigo Mario Crespo y desde el fondo de mis entrañas vomitarle mi negativa a participar. Y eso no lo haré» (Crespo y Barrueco, 2011: 17). Situaciones tan paradójicas como esta nos hacen pensar en una 'institucionalizada' rabia antisistema, así como traer a colación una reflexión del novelista francés Houellebecq, recordada a su vez por el crítico de arte Castro Flórez: «En medio del hastío general (definitorio de la lógica del supermercado), el arte simula la violencia, cuando en realidad es pura nulidad, o, en palabras de Houellebecq, una *mondadura*» (Castro Flórez, 2015: 39).

Y, en relación con esa consideración de la violencia estetizada como pura «mondadura», sin duda una de las aportaciones más importantes de los últimos años en el contexto de la novela española ha sido la de Cristina Morales y su *Lectura fácil* (2018). Encontramos en esta novela el relato alterno de cuatro mujeres con distintos grados de discapacidad intelectual que conviven en un piso tutelado. Esa supuesta discapacidad de las narradoras es la coartada perfecta para dar rienda suelta a un discurso que no deja de rezumar violencia, agresión e incorrección política, ahora sí, sin censuras ni tabúes, en cada una de sus páginas. Con calculada pose provocadora, Cristina Morales declaró en una entrevista que para ella «es una alegría ver el centro de Barcelona, las vías comerciales tomadas por la explotación turística y capitalista, de las que estamos desposeídas quienes vivimos ahí. Es una alegría que haya fuego en vez de tiendas y cafeterías abiertas» (Morales, 2019). Esa «pornografía de la destrucción y la ruina», esas ansias de catástrofe definitiva, de la que ya he hablado, aparecen en Cristina Morales en estado puro. Y me atrevería a decir que lo hacen más como programa estético que ético (a pesar de que se le haya asignado el marbete de escritora política y representativa de toda una generación enrabiada con un sistema que los excluye). Las declaraciones incendiarias de la autora se alían a la perfección con el texto que podemos leer en la misma contraportada de la obra, donde se la califica de auténtica «novela-grito», como un campo de batalla contra el «heteropatriarcado monógamo y blanco, contra la retórica institucional y capitalista». Pero, en mi opinión, el sutil humor de Cristina Morales, en extraordinaria vuelta de tuerca, constituye más bien un brutal discurso antisistema contra el propio discurso antisistema. Su blanco no es ya la propia corrección política, sino esa misma violencia antisistema (que tan bienintencionadamente pretendía ser el *leitmotiv* de los relatos de la antología *Viscerales*), pero que tan rápidamente sabe engullir y domesticar el propio sistema.

DESMONTANDO LA VIOLENCIA

En su estudio sobre *La estetización del mundo*, Lipovetsky y Serroy dedican unas páginas a reflexionar sobre el «Sensacionalismo y la abyección» (2015: 235-237), donde se hacen eco de una suerte de

‘hiperespectáculo’ que ilustran los juegos del arte contemporáneo con lo abyecto y lo repugnante, concluyendo que «la supercompetencia en este campo sigue sin tocar fondo: la utilización de la sexualidad, de orina, heces, cadáveres, carne o sangre lleva cada vez más lejos la provocación» (2015: 235). Se refieren a un tipo de manifestaciones artísticas que busca la creación de sensaciones fuertes, «un choque visual mediante el espectáculo de la desmesura, el exceso, la sordidez, la inmundicia, la violencia hiperbólica [...] No se trata de hacer soñar, ni siquiera de conmover, sino de suscitar reacciones ‘primarias’: pasar, impresionar, asquear, conmocionar» (2015: 236). Ahora bien, aquí viene la paradoja: «Con el hiperespectáculo se impone el régimen propiamente consumista del arte actual» (2015: 23). Es decir, «sea cual fuere el desafío lanzado por el ‘destetizado’ arte actual, el proceso general de estetización del mundo continúa, reestetizándolo hasta la dimensión de lo repulsivo. Incluso fijándose lo abyecto como objetivo y negando toda intención estética, permanece en la dimensión estética» (2015: 236). Y, en este sentido, me permito anotar que, aunque originado en el ámbito del arte conceptual de los años 70, tendencias como el *body art* también, para qué negarlo, han ido dejando tras de sí toda una estela de manifestaciones de toda índole, rayanas con lo *kitsch*, cuando no con lo grotesco.

A partir de estas reflexiones en relación con el mundo del arte, no me resisto a pasar por alto la insinuación de que, quizás también en numerosas representaciones literarias de nuestros días, la desmesurada exhibición de la violencia y la abyección deviene en lo *kitsch*, lo que creo que ocurre ya en demasiadas ocasiones. Entonces, más que ante el anhelado retorno de lo real, estaremos más bien ante uno más de los tantos exitosos y rentables simulacros de ‘realidad’, ante una versión estetizada o una espectacularización de los verdaderos y genuinos instintos humanos. Porque podríamos preguntarnos: ¿es la experiencia narrada por Carrasco, por Marina Perezagua, por Repila, por Adón, por Lara Moreno, etc., tan real, genuina e impactante como parece desprenderse de las críticas y lecturas que generalmente se han hecho de este tipo de literatura? La simplicidad de una novela como *Intemperie* logró convencer a millones de lectores hambrientos de ‘autenticidad’. Pero, ¿no estaremos ante una imagen nostálgica, idealizada, impostada, de una época en la que la gente vivía en contacto con lo real?: «una época en la que los *hombres* eran honestos y hacían trabajo

honesto; una época en la que los hombres no solo sembraban, cosechaban, empacaban y transportaban la abundancia que la naturaleza les ofrecía, sino que también la vendían. Trabajaban arduamente de octubre a noviembre, en contacto con los ciclos de la naturaleza, hasta agotar su producto y reponerlo para la siguiente temporada», afirma mordaz Kennet Goldsmith en un trabajo titulado «Hacia una poética del hiperrealismo» (2015: 150). En fin, quizás esta pulsión hacia lo abyecto no haga más que encarnar el simulacro, la réplica anacrónica, de una época en la que los autores escribían de manera genuina sobre los ‘auténticos’ valores humanos.

Y, en este sentido, no quiero olvidar que esta última oleada de novelas ‘escritas con las tripas’ también, aunque escasas, ha tenido críticas demoledoras. Véanse, por ejemplo, las mordaces lecturas que se hacen en el blog *La medicina de Tongoy* de novelas como *Yoro* o *El niño que robó el caballo de Atila*: «La pena de dar pena», resuelve el despiadado crítico al respecto.

Ciudad *vs.* desierto: espejismos fractales en el imaginario apocalíptico

«Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone»
ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles* (1972).

En la «Nota preliminar» que Italo Calvino escribió para *Las ciudades invisibles* (1972), advirtió que se proponía en este extraño libro evocar no solo una idea atemporal del propio concepto de la ciudad, sino también desarrollar una discusión sobre la ciudad moderna. Es más, creo que de lo que se trataba realmente era de indagar acerca de las razones secretas que han llevado a las personas a vivir en las ciudades y no a la intemperie, en espacios abiertos y desprotegidos. A lo largo de su libro se suceden varias series temáticas sobre el concepto de la ciudad («Las ciudades y la memoria», «Las ciudades y el deseo», «Las ciudades y los signos»...). Pero hay una que nos interesa de forma muy especial en relación con el tema de este capítulo, la que titula «Las ciudades continuas», formada por cinco textos que se van intercalando entre el resto de las series temáticas que lo conforman. En ellos reflexiona acerca de la imagen de la «megalópolis», la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo la totalidad del mundo (Calvino, 2004: 15). En «Las ciudades continuas, 2», el viajero que toma la palabra en todos los microrrelatos del libro¹⁸ nos cuenta que, al llegar al aeropuerto de la ciudad de Trude (imaginaria, como el

¹⁸ Se trata de Marco Polo, pues el libro se presenta como una serie de relatos de viaje que este hace al encuentro de Kublai Kan, emperador de los tártaros.

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

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

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

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

En la nota preliminar al libro arriba mencionada, que procede de una conferencia pronunciada por el autor en 1983, Calvino se hace

eco de la gran preocupación que asolaba al planeta, ya por entonces, por la destrucción del entorno natural, como consecuencia de la fragilidad de los complejos sistemas tecnológicos que subyacen en el funcionamiento de las grandes metrópolis, capaces de producir, al mínimo fallo de su sofisticado sistema de funcionamiento, grandes perjuicios en cadena: «La crisis de la ciudad demasiado grande —profetizaba Calvino casi dos décadas antes de que terminara el siglo XX— es la otra cara de la crisis de la naturaleza» (Calvino, 2004: 15).

He querido comenzar recordando las magníficas fabulaciones de Calvino antes de adentrarme en el análisis de los espacios de la ciudad y el desierto en la narrativa del siglo XXI porque en ellas creo reconocer ya la clave para entender la frecuente tensión dialéctica que encontramos entre ambos territorios, en esa pulsión hacia lo apocalíptico tan frecuente en la ficción de nuestra época¹⁹.

AGORAFOBIA A LA INTEMPERIE

Como ya hemos señalado, uno de los tópicos más recurrentes en la ficción apocalíptica actual es el de la ciudad derruida o semiderruida tras el desastre (sea este originado por cualquiera de las causas imaginables: un desastre nuclear, una explosión del sistema financiero, una catástrofe medioambiental, una devastadora pandemia...). Creo que a todos nos resulta ya muy familiar el tópico de la ciudad desolada, por cuyas calles y casas va poco a poco abriéndose paso la maleza, las

¹⁹ En este sentido, me gustaría recordar también las reflexiones de Lipovetsky y Serroy en relación con 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. Mientras que las áreas comerciales periféricas contribuyen a que aparezcan nuevas formas de centralidad, estas aparecen como yuxtaposición de esos elementos estandarizados que son el hipermercado, el centro comercial, los establecimientos de comida rápida, los estacionamientos mastodónticos, las grandes superficies especializadas en electrodomésticos, bricolaje o deporte, las grandes firmas internacionales. 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» (2014: 225-226).



Fotografía de la serie *Planet Deer* (2011), de la artista japonesa Yoko Ishii. La misma autora declaró en una entrevista: «Estos momentos pintorescos pueden parecer un planeta de ciervos después de la destrucción de la humanidad» (Condés, 2019).

hojas secas o la arena del desierto cubriendo las carreteras por las que ya no circulan los vehículos, detenidos y abandonados tras la caída del mundo, los animales salvajes adentrándose impunes por las grandes avenidas de la vieja urbe, etc.

Lo cierto es que el eje vertebrador de no pocas ficciones contemporáneas gira en torno a esa dualidad, a partir de la cual ciudad y desierto (o lo que simplemente 'no es ciudad') se oponen como las dos caras de una moneda. La primera surgió para llenar el vacío que supone el segundo. De la primera huirán los supervivientes ante el inminente derrumbe de la megalópolis, buscando ese «cielo protector» que mitificara Paul Bowles en su aclamada novela. Pero, paradójicamente, en otras ocasiones, en viaje incansable hacia la ciudad o hacia lo que todavía quede de ella, intentarán buscar cobijo todos aquellos que quedaron a la intemperie.

En la novela publicada por el escritor argentino Pedro Mairal, en el año 2005, *El año del desierto*, nos toparemos con una originalísima alegoría en torno a esa dualidad ciudad *vs* desierto. La protagonista, María Valdés Neylan, narra la historia vivida por ella misma cinco

años atrás en la ciudad de Buenos Aires. En esta ficción apocalíptica, que bien podría ser también calificada como distopía, la narradora va relatando en primera persona, entre el asombro y la progresiva adaptación a los extraordinarios e increíbles hechos acaecidos, la literal disolución o desaparición de la ciudad de Buenos Aires. Al comienzo del relato, María encarna a un prototipo de chica urbana, descendiente de una familia de inmigrantes irlandeses, miembro de esa clase media argentina en declive a finales del siglo xx. La novela comienza *in media res*, pues mientras sigue disfrutando, sin mayores aspiraciones vitales, de una vida ciertamente alienada pero suficientemente aceptable, comienza a relatar el extraño fenómeno que desde hace algún tiempo lleva irrumpiendo en la vida de todos los habitantes de Buenos Aires: no solo la progresiva desintegración de su *modus vivendi*, sino la de la propia ciudad, la de sus barrios, edificios y calles, que poco a poco irán desapareciendo, como si la propia tierra se los tragase. Aquello que avanza terminando con todo lo que encuentra a su paso es un extraño fenómeno que en la novela recibe el nombre de «la intemperie» y que, originado en la periferia de la ciudad, se dirige hacia el centro de ella en un avance lento pero implacable.

Esa intemperie comienza afectando a las zonas exteriores, las orillas o barrios periféricos de la gran urbe y, antes de que se adentre también en el mismo centro de la capital, los habitantes de este se atrincherarán en sus casas, creando un complejo sistema de túneles y puentes entre los diferentes edificios, a través de los cuales irán construyendo un rudimentario sistema de comercio e intercambio que garantice su supervivencia durante el tiempo que sea posible. También procurarán, en vano, protegerse de los cada vez más violentos ataques de la enorme masa de población procedente de aquellos barrios en los que ya todo ha desaparecido y que irrumpen, cual invasores, en el centro de la capital, en desesperada búsqueda de su propia salvación. María logra sobrevivir durante algún tiempo, refugiándose junto a su padre en una vieja casa situada en unos de esos barrios céntricos y de momento privilegiados, pero progresivamente las cosas se irán complicando y ella misma habrá de salir a la intemperie, comenzando un largo y tremendo periplo que la llevará a sufrir las más terribles y degradantes experiencias: se prostituye, comete un crimen, huye entonces de la ciudad y termina entrando en contacto y conviviendo con las viejas tribus precolombinas. Vivirá como cautiva entre los braucos, convivirá con los Ú, para

regresar por fin de nuevo a la ciudad, en la que ya solo queda en pie el alto rascacielos acristalado en el que precisamente ella trabajaba como recepcionista antes de la llegada del apocalipsis. Allí será capturada de nuevo y obligada a abandonar el país en un viejo barco, clara reminiscencia de las embarcaciones de los antiguos conquistadores españoles que, en el siglo XVI, llegaron al Río de la Plata. Adquiere así María a lo largo de la novela dimensión de heroína trágica que, privada de un hogar al que enraizarse, está condenada a un vagar perpetuo.

La intemperie va progresivamente no solo tragándose a la ciudad, sino también arrastrando a la civilización, construida durante cuatro siglos, hacia un proceso involutivo y regresivo que termina en el mismo momento en el que comenzó. Esa intemperie es desde luego sinónimo del ‘desierto’ aludido en el propio título de la novela. Y este nos remite claramente a uno de los paradigmas fundadores del imaginario cultural argentino, porque en este caso ese desierto es el de la pampa: «*locus* y sinécdoque de la barbarie americana, en su lucha multiseccular contra la ciudad, a su vez *locus* y sinécdoque de la ‘civilización’ europeizante» (Hallstead y Dabove, 2012: XXV). Dicha acepción del término ‘desierto’ se define aquí sobre todo en oposición a un tipo particular de población y de sistema económico, el de las ciudades y los modos de sociabilidad del sistema capitalista occidental. Es por ello por lo que *El año del desierto* tiene mucho de alegoría política y social de signo nacional.

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

Como ya señalé más arriba, en contra de lo que cabría esperar, María acepta con extraña ‘normalidad’ todo aquello que está ocurriendo. No se alarma en exceso, no protesta demasiado, solo se limita

a aceptar y buscar la forma de sobrevivir en tan insólitas circunstancias. Lo cierto es que la actitud de María en mucho recuerda a aquella pasiva resignación tan característica de los personajes kafkianos. Como el protagonista de *América*, tampoco María es capaz de comprender el significado de lo que sucede, pero lo asume, de la misma manera que todos nosotros asumimos sin resistencia el propio flujo de la realidad (por muy extraño que este sea en ocasiones): «María permanece en la superficie, perdida —para decirlo con Juan José Saer— en ‘la selva espesa de lo real’» (Hallstead y Dabove, 2012: XX). Y ello es porque, como bien señalan Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove en su introducción a la novela, «nuestra percepción cotidiana establece, y necesita establecer, una ilusión de estabilidad que es la que nos permite hacer el mundo, ‘nuestro’ mundo [...] Esta estabilidad ficticia del mundo es lo que nos permite no ‘ver’ realmente el mundo, sino asumirlo implícitamente [...]» (2012: XX).

Pero ¿qué es la intemperie?, ¿cómo funciona en su proceso devastador y destructivo? Lo primero que llama la atención es que, a diferencia de tantas otras ficciones más o menos sensacionalistas, protagonizadas por catástrofes naturales, ni María, ni por supuesto nosotros, los lectores, presenciaremos nunca en el transcurso de la novela cómo funciona la intemperie en su labor aniquiladora de todo. Nunca estamos presentes en el momento en el que los edificios desaparecen, sino que nos topamos ya con el solar, el descampado, en el que un poco antes se levantaba una construcción. Así, a medida que la ciudad va desapareciendo, el desierto que la circundaba va reconquistado todo aquello que previamente la ciudad le hurtó. La intemperie por sí misma no mata a nadie, exactamente tampoco destruye y, por tanto, no deja ruinas a su paso, solo borra «toda huella de la cultura que define a lo humano (objetos, medios de transportes, instituciones), y en particular, la obra máxima de lo humano, la más compleja y la que condensa a todas, la ciudad» (Hallstead y Dabove, 2012: IX).

La intemperie entonces borra incluso las huellas de su propia aniquilación. Y, en este sentido, conviene recordar las palabras de Heidegger, quien comentando la conocida aseveración «El desierto crece» de Nietzsche, reflexionaba: «la desertización es más que la destrucción, es más terrible que esta. La destrucción elimina solamente lo que ha crecido y lo construido hasta ahora; en cambio, la desertización impide el crecimiento futuro e imposibilita toda construcción» (Heidegger, 2005: 28). En

el contexto de la novela de Mairal, el desierto, la intemperie, produce miedo, pero no es exactamente pavor ante lo desconocido, sino más bien una suerte de *horror vacui* de dimensiones metafísicas: «Cuando [...] tomamos la curva que en esa parte hacía la avenida Córdoba, entendimos [...]. Ahí se acababa la ciudad. Ahí estaba el campo [...] A partir de esa zona, el camino era de tierra pisada y tenía parches de asfalto que sobresalían en desniveles que había que esquivar porque las ruedas de madera se podían partir. Ver el campo así de golpe y empezar a meterse daba miedo. Era como entrar en el mar, como alejarse de la costa sin salvavidas» (Mairal, 2012: 192).

Ese permanente errar de la protagonista a lo largo de la novela vendría a representar la fracasada búsqueda de un sentido por parte del hombre contemporáneo. No obstante, ese mismo vértigo existencial puede traducirse en liberación respecto de todo aquello que nos ata a nuestra construcción de realidad, a la que me refería más arriba. Así, la misma María seguirá recordando: «A mí también me asustaba, pero a la vez me libraba de una especie de mandato que me había impuesto sin darme cuenta. El avance de la intemperie me había hecho sentir que toda la ciudad, a medida que se borraba de la realidad, debía quedar grabada en mi cabeza. Yo tenía la obligación (nadie me lo había pedido) de memorizar cada rincón, cada calle, cada fachada, y no dejar que los nuevos terrenos baldíos se superpusiesen sobre la nitidez de mi recuerdo y lo borrran. Entrar en el campo me libraba de ese mandato, lo borrraba todo de una vez, al menos, en mi cabeza» (2012: 192). A lo largo de la novela vamos asistiendo a un proceso identitario involutivo en el interior de María, reflejo del que la misma intemperie está produciendo en la propia Historia de Buenos Aires. María pasa de ser una pequeñoburguesa arraigada a una vida y un espacio geográfico preciso y confortable, a convertirse en un ser nómada que ha terminado por perder y casi por olvidar su propia identidad y raíces: «Creo que, ese año, [...] me había alejado de mí hacia zonas desconocidas. Ahora, tierra adentro, estaba terminando de alejarme, de deshacerme. Sentía que me atravesaba el viento» (2012: 254).

Y es en este punto en el que me gustaría establecer una relación entre la novela de Mairal y la exitosa novela del escritor español Jesús Carrasco, titulada precisamente *Intemperie* (2013), a la que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Al igual que en la obra del escritor argentino, en la novela de Carrasco la intemperie, el desierto,

es el escenario que protagoniza y da también título a la novela. Pero en este caso, la intemperie no se adentra en la ciudad para aniquilarlo todo. Es el personaje protagonista, un niño asustado y desvalido, el que huye de su pueblo y de los inconfesables abusos por él sufridos, para, paradójicamente, buscar cobijo en la propia intemperie, en el infinito desierto que se extiende allá donde ya no alcanza la vista desde su aldea.

La pampa argentina ha sido aquí reemplazada por otro desierto, un desierto que crítica y lectores han tendido a identificar (a pesar de la falta absoluta de referencias geográficas o toponímicas concretas en el texto) con la aridez y austeridad del paisaje de la España vacía. Si la pampa es un desierto de vieja tradición literaria, este otro ‘desierto’ español no lo es menos. Nos referimos a esa ‘España vacía’, cartografiada por Sergio del Molino, quien, como ya vimos más arriba, demuestra que esta no es más que un «mapa imaginario, un territorio literario, un estado [...] de la conciencia» (Molino, 2016: 71). Para Sergio del Molino el paisaje es una invención, y también lo es el de la España vacía. Lo que explicaría, a mi modo de ver, que la mayor parte de la crítica tendiera a identificar inmediatamente el desierto de Jesús Carrasco con el nuestro, el de nuestra geografía y nuestra tradición literaria: «Es posible deducir que se trata de algún lugar al sur de la meseta, dada la presencia de olivares, chopos, y jaras en el paisaje» (Pérez Trujillo, 2017: 246). En cualquier caso, creo que en *Intemperie* encontramos más bien ese tipo de «territorios innominados, intercambiables, en los que apenas son reconocibles los rasgos de lo urbano (o de lo rural [...]), por lo común habitados por personajes también sin nombre y también intercambiables» (Mora, 2014: 335). El desierto de *Intemperie* es un espacio alegórico, más de la conciencia que del mapa. Estaríamos ante muestras evidentes de esta tendencia hacia la extraterritorialidad (Noguero, 2008: 20), multiterritorialidad (Ángel Esteban y Montoya, 2009: 9) o, mejor aún, de esa literatura *glocal* (local y global a la vez), de la que nos habla Vicente Luis Mora (2014).

Y precisamente, en relación con esa deslocalización, lo más interesante es que, al igual que en *El año del desierto*, la identidad de los personajes que protagonizan la novela de Carrasco queda diluida, desfigurada, al encontrarse a la intemperie. Sin nombre, sin arraigo, sin raíces: nada sabemos, ni siquiera el nombre, de ese niño y de ese viejo que deambulan solitarios por el desierto. Solo son el «Niño» y

el «Viejo» y, sin lugar a dudas, a la falta identitaria de ambos sujetos contribuye la ausencia de coordenadas espaciotemporales en las que se ubica la historia narrada. El niño huye atemorizado de un peligro para adentrarse en el desierto. Pero el desierto o la intemperie no cumplen aquí con ninguna función sanadora. Es temible, aterrador, una planicie eterna, que nunca termina y que nunca da un respiro: es caminar por un vacío sin barandilla a la que asirse, sin posibilidad de cobijo o guarida. La 'intemperie' de Carrasco es la más radical alegoría del más temible de los desiertos: «el desierto de lo real» (Žižek, 2005). El título de la novela de Carrasco es profundamente representativo del mensaje que a mi parecer se pretende transmitir. De lo que se nos habla, al igual que en el libro de Mairal, es de esa amenaza que permanentemente se cierne sobre el hombre supuestamente civilizado: la posibilidad inminente de la catástrofe, del desmoronamiento de esa cúpula protectora (como aquella que cubría a la ciudad transparente en la novela comentada de Ray Loriga) de la ciudad y, por ende, de la civilización, que nos aísla de un exterior espeluznante. Y no me refiero exactamente a la falta de un techo bajo el que cobijarse, sino, como ya vimos en el capítulo anterior, a la forzada vuelta del individuo a su desnudez primigenia. De hecho, la dureza de las historias narradas en ambas novelas agrede nuestra sensibilidad al mostrarnos al hombre en estado de primitiva animalización. La vieja dualidad civilización/barbarie, reflejo de esa otra dualidad ciudad/desierto, que subyacía en la novela de Mairal, vuelve a estar representada alegóricamente en la de Carrasco. Sin embargo, lejos de producirse una clara equiparación entre la civilización con la ciudad y la barbarie con el desierto o la intemperie, en ambos casos lo que encontramos es una problematización de lo que sería esa fácil correspondencia. Ya hemos dicho que la intemperie de Carrasco nada tiene de entorno acogedor, sino que más bien es una sutil metáfora del mayor de los desamparos imaginables.

Pero la dialéctica entre ambos espacios vertebrada otras muchas ficciones de nuestro siglo. Me conformaré ahora con mencionar rápidamente algún que otro ejemplo. Especialmente interesantes, en relación con el tema que nos ocupa, son también los relatos recogidos por el escritor Matías Candeira en su libro *Ya no estaremos aquí* (2017). De nuevo un *leit motiv* recorre el conjunto de los textos: el espacio exterior a la ciudad como una presencia amenazante, siempre al acecho. En el primero de ellos, titulado «Las estrellas moran hacia abajo», un profesor huye con

sus alumnos de un pueblo en el que ya nada ni nadie siguen en pie. No sabemos qué ha ocurrido, solo que son los últimos supervivientes. En ordenada fila y dirigidos por las incansables instrucciones y enseñanzas de su maestro (de nuevo ese intento ya visto de mantener esa «estabilidad ficticia del mundo»), se proponen huir de aquel pavoroso pueblo, entre los escombros de las casas derruidas y los animales salvajes que han ido adentrándose en su interior. Fuera del pueblo se extienden inmensos campos de centeno, inexplicablemente atravesados por profundas simas, por las que algunos niños van cayendo, siendo literalmente devorados por su interior. Pero, como en la novela de Mairal, lo insólito y el horror se aceptan con una extraña naturalidad y el inusual grupo de supervivientes sigue caminando, como si nada de eso estuviera sucediendo. Ante ellos «las espigas se agitan hacia delante hasta que hay un punto en que se terminan». Después un borde, «un borde inmenso que recorta el mundo; y más allá, otra sima», mucho más profunda que las anteriores. Al otro lado ya no se ve nada, «se han terminado las plantas y los árboles, la hierba seca, incluso la tierra firme» (2017: 17). Como en la novela de Carrasco, la desesperada marcha hacia lo ignoto es la única salida que le queda al hombre tras el derrumbamiento de su cúpula protectora.

Otro ejemplo reciente de esa confrontación ciudad/desierto en un entorno posapocalíptico lo encontraremos en la novela de Ginés Sánchez, *Dos mil noventa y seis* (2017). Se trata de una distopía que narra la vida, a través de varias décadas (2056, 2086, 2096, 2116 y 2126), de los restos de una civilización ya extinta. El sistema cayó y con él las ciudades, los estados, las instituciones y todo vestigio de eso que solemos llamar cultura. Sin embargo, «más allá de las ciudades seguía existiendo el mundo. Un mundo de largas planicies, de infinitas extensiones calcinadas tras décadas de sequía absoluta. En aquellos espacios miles de millones de toneladas de polvo reposaban y esperaban» (2017: 59). Los protagonistas, que malvivían entre las ruinas de una ciudad desierta, deciden viajar hacia el norte en busca del agua, el bien más preciado, asomándose con tanto miedo como curiosidad y desconcierto a esos espacios abiertos que indicaban que la ciudad acababa. Tan solo los guiaba una vieja carretera y alrededor la nada. Durante muchísimo tiempo deambularon por un mundo que no era más que un horizonte tras otro. Pero, en su viaje por el desierto, encuentran también pueblos que habían sido sepultados por la arena y de los que ya solo se veían

«los tejados flotando en el mar amarillento como barcos embarrancados» (Sánchez, 2017: 97). Asimismo, se toparán en su camino con grandes ciudades, o lo que queda de ellas, y estas también se muestran ante sus ojos como extensiones infinitas de las que no era fácil encontrar la salida. La imagen de las «ciudades continuas» de Calvino con la que abría este capítulo, aquellas capaces de borrar el mundo, de suplantar la realidad del desierto con el simulacro de la civilización, vuelven a reaparecer en los vestigios de esa antigua civilización que levantó aquella extraña construcción a la que hice referencia en el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre». Sin embargo, una vez más, como en las novelas y relatos ya analizados, el desierto y la intemperie han terminado por imponerse sobre la ciudad, robándole todo aquello que una vez esta le sustrajo. También, como puede verse en el relato «Solteth» de Vicente Luis Mora (ver Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 195), por encima de los restos de la vieja ciudad crece un desierto nuevo de forma desmesurada que logrará algún día borrar las huellas todavía visibles de aquella.

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

En todos los relatos mencionados el desierto se impone de forma violenta contra los protagonistas. No es una elección. La vida a cielo abierto es consecuencia del cataclismo, del derrumbe o aniquilación absoluta de la civilización. El desierto no es refugio, sino ‘intemperie’, una especie de prueba que el hombre ha de superar, como castigo por esa autodestrucción de la civilización que protagoniza tantas ficciones de temática apocalíptica. La concepción del desierto en todos estos

relatos nos remite a una erradicación absoluta de lo que nos sugiere el concepto ‘ciudad’, como espacio que sí puede ser habitado. El desierto será el reino mismo de la nada, del abismo sin fondo ni fundamento. Adentrarse en él supone una experimentación terrible de los límites del mundo. Al efecto claustrofóbico de las «ciudades continuas»²⁰ se opone así la agorafobia ante la densidad del vacío.

CLAUSTROFOBIA EN UNA URBE SIN POSIBILIDAD DE ESCAPE

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

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

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

—La ciudad —insistes en preguntar.

—Nosotros venimos a trabajar aquí por las mañanas —te responden algunos, y otros—: Nosotros volvemos aquí a dormir.

²⁰ En el ensayo titulado «El crepúsculo de los lugares», afirmaba Paul Virilio que «a fuerza de golpearse incesantemente contra los cuatro puntos cardinales, *el terrícola encontrará pronto que la Tierra es inhumana, malsana*» (2006: 140).

—¿Pero la ciudad donde se vive? —preguntas.

—Ha de ser —dicen— por allá —y algunos alzan el brazo oblicuamente hacia una concreción de poliedros opacos, en el horizonte, mientras otros indican a tus espaldas el espectro de otros pináculos.

—¿Entonces la he dejado atrás sin darme cuenta?

—No, prueba a seguir adelante (Calvino, 2004: 165).

La ciudad descrita por Calvino parece carecer de centro, solamente es periferia de sí misma. Ello le llevará a hacerse la pregunta más angustiada que nos podríamos plantear: fuera de la ciudad, «¿existe un fuera? ¿O por más que te alejes de la ciudad no haces sino pasar de un limbo a otro y no consigues salir de ella?» (Calvino, 2004: 165). En definitiva, el interrogante al que parece dirigirnos el pensamiento de Calvino es por qué vivimos en grandes ciudades, qué nos empuja a huir de la intemperie para refugiarnos en ellas. O, más aún, cuál es la línea que separa el estar dentro o fuera de la ciudad. En fin, si los temores expresados por Calvino estaban más que justificados para cualquier ciudadano de finales del siglo xx, en la época del *Google Earth* una pandemia claustrofóbica adquiriría todo su sentido entre los habitantes del siglo xxi, una vez que toman conciencia de que ya no quedan intemperies, espacios vacíos, ni desiertos incógnitos por explorar en el mapa del mundo.

Buscando tesoros en el vertedero: la estetización de la basura

«Enseguida trato de quitarme de en medio todas las cosas metiéndolas en el cubo de la basura. Así nos las veo. [...] Me gusta que se llene el cubo de la basura hasta arriba. Me gusta deshacerme de cosas, de tarros, de latas, de plásticos, todo allí dentro»

MANUEL VILAS, *Ordesa* (2018: 104).

«Me gustaba tirar los vasitos de plástico barato a una gigantesca papelera. Me gustaba contaminar el mundo con basura, es el lujo de los pobres. Eso hacen los pobres: tirar basura. Nuestros cuerpos son basura»

MANUEL VILAS, *Ordesa* (2018: 160-161).

«Me daban ganas de liquidarlo todo, arrastrar a mi paso y sin sentimentalismo cajones volcados, baldas de libros vaciadas a manotazos, altillos atestados, muebles que perderán tuercas en el traslado y no sabré montar otra vez, alfombras raídas, lámparas llenas de insectos muertos, colchones, puertas, ventanas, la casa entera metida a presión en un gran saco y arrastrada al Puto Punto Limpio, para al final quedarme yo sola en un vacío de viñeta de cómic»

ISAAC ROSA, *Feliz final* (2018: 19).

ENTRE EL COMPROMISO ECOLÓGICO Y LA ESTETIZACIÓN DE LA BASURA

Al comienzo de un relato de Elia Barceló, titulado «2084. Después de la revolución», recogido en la antología *Mañana todavía. Doce*

distopías para el siglo XXI, unos personajes contemplan fascinados «uno de los espectáculos artificiales más impresionantes del planeta» (recogido en Ruiz Garzón, 2014: 77). Dicho espectáculo no es otro que un gigantesco vertedero con toneladas de basura y desperdicios. Esos habitantes de un futuro no muy lejano se preguntarán cómo es posible que nosotros no fuéramos capaces de apreciar esa extraña belleza que emana de la basura y nos empeñáramos en reciclarla para vulgarizarla otra vez. Nuestra basura —parece desprenderse de la dignificación que en este relato se hace irónicamente de ella— será para las generaciones futuras lo que las ruinas de la antigüedad clásica han supuesto para nosotros.

En un ensayo precisamente titulado *Nunca fue tan hermosa la basura*, aseguraba el filósofo José Luis Pardo (2010) que más que de crisis de la modernidad de lo que deberíamos hablar es de la crisis de la utopía «de un mundo sin basura —un mundo ordenado, en el cual cada cosa esté en su sitio—», y ello porque la modernidad, «a pesar de ser la sociedad del excedente; del despilfarro, del derroche y de la inmensa acumulación de basuras, era también la sociedad que soñaba con un reciclaje completo de los desperdicios» (2010: 167). Todos despertamos de ese sueño cuando comprendimos que ese modelo de vida entró en crisis y nos dimos cuenta de que irremediablemente la basura, incesantemente generada, acabaría por devorarnos; en definitiva, cuando tomamos conciencia de que nuestra civilización terminaría ahogándose entre sus propios desperdicios.

Ese temor domina nuestra sociedad y está sin duda en el trasfondo del relato citado de una de las autoras canónicas del género de la ciencia ficción en España, como es Elia Barceló, así como en el de otros creadores contemporáneos realmente preocupados y seriamente comprometidos con la crisis medioambiental²¹. Pero si las intenciones críticas hacia lo exacerbado e irracional del consumismo actual parecen

²¹ Otro ejemplo paradigmático de dicha preocupación podría ser el drama *La Redención* (2016), de Ana Merino, una distopía en la que el mar se ha convertido en un gigantesco vertedero de residuos. Según declara la autora en la introducción, escribió la obra pensando en el futuro: «No quiero que ese mundo esclavo de la basura sea la herencia de nuestros descendientes. Quiero que esta obra nos haga pensar seriamente en el futuro. Quiero que nos haga luchar seriamente contra la contaminación en nuestro presente [...] Quiero que el argumento de esta obra sea una distopía irrealizable, quiero que sea ficción. Quiero que el planeta se salve» (2016: 12).

evidentes y omnipresentes en nuestros días, creo que predomina también 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 en razón de su propia inutilidad. En otro de los relatos recogidos en la antología citada más arriba, el titulado «Al garete», del escritor Emilio Bueso, otro de los clásicos del género de la ciencia ficción en España, veremos que el mundo tal y como hoy lo conocemos ha desaparecido del mapa y los pocos seres humanos que aún sobreviven lo hacen sobre el mar, a la deriva, sobre un montón de residuos y desperdicios flotantes, en imagen apocalíptica de innegable belleza:

Y el suelo son tablonos, placas de uralita plástica, un lote de cuadros de bicicletas de fibra de carbono atadas con cuerda de nailon, una vieja mesa de roble, pértigas sujetas con bridas de plástico, una plancha de corcho, más tablonos que hacen aguas, docena y media de ruedas de camión engarzadas por una gruesa cadena, varios palés de madera claveteados entre sí, una piscina hinchable dotada de remos, una puerta de PVC, la cubierta de un carguero pesado sin gobierno, oxidado, escorado, larguísimo... A su remolque, un enjambre de canoas a medio hundir. Porquería a flote. Restos del naufragio de varias civilizaciones (recogido en Ruiz Garzón, 2014: 70).

Sin duda 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 apocalíptica o posapocalíptica; estética, todo sea dicho, que en absoluto resulta incompatible con las buenas intenciones de algunos escritores que, al mismo tiempo, se empeñan en advertirnos de los peligros que nos acechan si no ponemos remedio a nuestra falta de conciencia ecológica. Jorge Carrión y Sagar son autores de una novela gráfica titulada *Los vagabundos de la chatarra* (2018), donde se relata su propia investigación periodística sobre el negocio de la chatarra en Barcelona y todos aquellos vagabundos y sintecho que malviven de ella. Pero aun en este caso, donde hay una obvia voluntad de denunciar que, tal y como se afirma en la contraportada, «el progreso es un mito que deja a su paso montones de basura» o que, como dice otro personaje de la obra, «la crisis es una regresión histórica: de la producción a la recolección, de la manufactura a la gestión

de residuos» (Carrión y Sagar, 2018: 27), existe también una evidente estetización de ese escenario de la chatarra, del barrio periférico, del sintecho que recorre la ciudad con un carrito de supermercado para llenarlo de todo aquello que la sociedad considera un desperdicio.

SOBRE 'EL ALMA DE LAS COSAS'

Resulta asimismo interesante el hecho de que, en bastantes novelas recientes de temática apocalíptica, nos topemos a cada paso con largas y tediosas listas de objetos, de cosas, de residuos, encontrados fuera de su sitio, y a los que la voz narradora o los propios personajes parecen dotar de un aura estética de la que carecían antes de ser lo que ahora son: meros materiales de desecho sin finalidad aparente. Así, por ejemplo, en una novela de argumento y ambientación apocalíptica publicada en el año 2011, *Un incendio invisible*, de Sara Mesa, hallaremos ya una de estas infinitas enumeraciones de 'objetos encontrados', motivo que, como luego veremos, reaparecerá en posteriores novelas de esta autora.

En las aguas del río que cruza Vado podían encontrarse los desechos más variados. La niña se quitaba las zapatillas de lona para acercarse a la orilla y rastreaba en busca de los objetos que otros no quisieron. Ella no los consideraba desecho, sino tesoros que almacenaba en lo que llama su cueva secreta —en realidad, la oquedad de una vieja tubería por la que ya hacía algún tiempo que no se vertía nada— [...] Desde que empezó sus excursiones por el río, había guardado en la tubería una bailarina de Lladró sin brazos, un pollo de plástico, un despertador que aún funcionaba, un Ken sin Barbie, una alfombrilla para el ratón del ordenador con dibujos de osos y corazones, un bote de Pringles con su tapa en el que coleccionaba piedrecillas. Todos sus tesoros los había conseguido con mucha paciencia y no poca suerte. Solo servían los del río; ella jamás cogería nada del suelo ni de los contenedores. Los tesoros vienen del agua, le explicaba a Tifón, de islas lejanas y misteriosas... (2017: 20).

Tejada, el protagonista de la novela, se topa con esa niña mientras deambula por esa imaginaria ciudad de Vado, que se encuentra, sin

que sepamos la causa, a punto del derrumbe definitivo. Señalando su maleta, le pregunta intrigado qué es lo que lleva ahí dentro. Ella la abre y de nuevo empieza la descripción minuciosa del interminable recuento de sus tesoros:

la linterna de dinamo, los prismáticos rayados, una brújula, un despertador roto, el Ken sin Barbie, la mascota de Barbie también sin Barbie, un barquito de madera, un pedazo de tela brillante que parecía haber sido del turbante de un disfraz, un teléfono de los antiguos con su disco giratorio, dos cedés, y seis o siete carátulas vacías (2017: 95).

Los encuentros de Tejada con la niña se repiten y nacerá entre ellos una extraña amistad que se expresa fundamentalmente a través de los numerosos regalos que él consigue para ella:

un fonendoscopio roto, un paquete de vendas, una caja de guantes de látex, caramelos para la tos, un gotero. La niña lo guardaba todo ordenadamente en su maleta y le explicaba dónde pondría cada objeto cuando llegase a su casa (2017: 111).

Los objetos antaño funcionales adquieren ahora la categoría de mitológicos, verdaderas piezas de museo, en la cueva de los tesoros de la niña. Esta los colecciona apasionadamente por su mera condición de antiguallas que han sobrevivido al cataclismo, convirtiéndose en signos de una vida anterior.

La misma Sara Mesa, años después, en la novela *Cicatriz* (2015), volverá a regodearse 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. A ella no le sirven para nada todos esos obsequios que acumula en su casa por pura inercia y desidia sin, en realidad, desearlos, y mucho menos necesitarlos. Así, una inmensa cantidad de libros regalados se amontonan en su vivienda, aunque en la mayoría de los casos no hayan sido ni siquiera leídos; y, junto a los libros, innumerables prendas de ropa interior, cosméticos, calzado, complementos... de las marcas más caras y apreciadas pero que ella nunca llegará a usar. El capítulo 8, titulado «La lista», 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:

LA LISTA

Lápices de colores, los cuadernillos que le han mandado al niño en su primer año de colegio, acuarelas, libretas, diecisiete libros para sus clases de italiano (entre manuales, diccionarios y lecturas), un ratón para el ordenador, una tarrina de dvds vírgenes, tampones, unas tijeras de cocina, dos coladores (de 14 y 18 centímetros), mascarilla para el pelo, trampas antimosquitos, recambios para las trampas antimosquitos, crema de manos, acetona para las uñas, crema protectora para el sol (infantil y de adultos), seda dental, cacao labial, comprimidos de levadura de cerveza, comprimidos de valeriana, jamón envasado al vacío, piñones, figuritas de Playmobil, muñecas Bratz para Elena, limpiador para la plata, videojuegos para Lucas, calcetines, plantillas para las zapatillas, bobinas de hilo de varios colores, brochas de maquillaje.

Además, todo lo que Knut va añadiendo por su cuenta y que Sonia acepta sin poner demasiados inconvenientes. Unos guantes de piel y otros de lana de Tous. Una bufanda de Donna Karan. Unas bailarinas de Armani. Un tratamiento facial completo de Roc. Un spray autobronceador para las piernas. Un bañador de La Perla. Más medias. Un pijama de raso, con pantalón corto y top de encaje, de Calvin Klein. Una cartera de mano de Purificación García. Un pañuelo corto, para el cuello, de Hugo Boss. Libros (los cuentos de Nabokov, los de Juan José Saer, los de Javier Tomeo, los de Benet). Música (ahora le ha dado por la discografía de Jordi Savall). También un mp3 y un nuevo móvil (2015: 134-135).

Sin duda, esta lista nos abruma y sobrecoge. La misma proliferación de objetos lleva inherente el sello de su misma futilidad y caducidad. Todos sabemos que antaño las personas aspiraban a la posesión de objetos imperecederos, dignos de ser heredados por las próximas generaciones, de tal forma que, si antes esos objetos sobrevivían a sus propietarios, en nuestra época del hiperconsumo son los propios objetos los que tienden a ser reemplazados a ritmo vertiginoso en la existencia de cada uno de nosotros. Así, no ha de extrañarnos que «La lista» que acabamos de reproducir se termine con la aclaración:

«Sonia vende por ebay los guantes de Tous (solo los de piel), la bufanda (odia el estampado con las letras DKNY), las bailarinas de Armani (que nunca se habría puesto de ningún modo) y la cartera de mano (el *strass* le parece totalmente fuera de su estilo)» (2015: 135).

Al igual que en *Un incendio invisible*, también aquí el hombre le regalará a ella todo tipo de «tesoros». Pero en *Cicatriz*, la receptora de esos regalos va poco a poco tomando conciencia de que todos esos obsequios (ropa, cremas, calzados, perfumes, música, libros...) no son más que mercancía fetichizada y, a la postre, chatarra inservible.

Quizás lo más llamativo de la lista reproducida sea que, si en el primer párrafo encontramos cosas baratas que inmediatamente identificamos con potencial basura, en el segundo párrafo la lista recoja objetos más caros, aquellos que vienen a coincidir con los deseos cotidianos de una clase media con aspiraciones. Cuando nos asombramos de que esta segunda categoría de objetos sea presentada también como basura, quizás deberíamos recordar que, si la ropa de las tiendas de chinos se hace en China, la de las grandes firmas también. Todas esas cosas (tanto las caras como las baratas) se transforman en basura desde el mismo momento en que sufren un proceso de descualificación. Es cuando irremediadamente pierden las propiedades que las califican y para lo que fueron creadas, cuando «se convierten únicamente en *cosidad* fluida y sin cualidades que se acumula en los vertederos» (Pardo, 2010: 177-178).

Precisamente, al protagonista de *Homo Lubitz* (2018), de Ricardo Menéndez Salmón, le obsesionaban los objetos «por su perturbadora inmanencia, por su trascendencia incómoda»:

Inmanentes porque estaban ahí, esperando a ser escrutados, sin levantar la voz, pura presencia, puro enigma que aspiraba a ser desvelado y dicho, arrancado de su mudez totémica, devuelto al orden inteligible que el hombre aspiraba a promover; trascendentes porque sobrevivirían a ese mismo hombre cuando el Holoceno colapsara en la próxima glaciación, indemnes a la extinción de la especie humana y de sus conquistas. Un mundo vacío de conciencias que los interpretaran, pero poblado por cuadros de Caravaggio, latas de conservas, zoológicos y panópticos, botellas de vidrio, ficus de plástico, estetoscopios, estatuas de dioses, chatarra espacial. Qué enigma asombroso el de una tierra ausente de latidos pero repleta de poliuretano, cartón, papel

biblia, circuitos eléctricos, ortopedias sin miembros que las recubrieran (2018: 195-196).

Pero sobre el amontonamiento devastador de los objetos se escribió ya de forma especialmente lucida y premonitoria en la década de los sesenta. La primera novela que publicó el escritor francés George Perec, *La cosas. Una historia de los sesenta* (1965), resulta de cita ineludible en este sentido. Se narra en ella —50 años antes de que Sara Mesa o Menéndez Salmón publicaran sus novelas— la historia de una joven pareja y el fracaso de un proyecto de vida abocado a convertirse a la postre en una irremediable necesidad de posesión de ‘cosas’. Se da allí testimonio de una época en la que el consumo y la publicidad dejaron de ser una opción para absorberlo absolutamente todo. Si los protagonistas de Sara Mesa acumulaban libros, música, zapatos, cosméticos..., Jerome y Silvie, la pareja protagonista de Perec, «tendrán su diván Chesterfield, sus sillones de cuero natural flexibles y distinguidos, como los asientos de los automóviles italianos, sus mesas rústicas, sus atriles, sus moquetas, sus tapices de seda, sus librerías de encina clara ...» (Perec, 1967: 151-15). Y también ya por entonces (al igual que a la Sonia de *Cicatriz*) a esa joven pareja: «todo comenzaba a caerse encima con el amontonamiento de los objetos, de los muebles, de los libros, de los platos, de las carpetas, de las botellas vacías. Una guerra de desgaste comenzaba, de la que jamás ellos saldrían vencedores» (Perec, 1967: 20-21). Quizás en ese medio siglo que distancia la escritura de una y otra novela podamos solo detectar una diferencia: en el mundo en el que vivían Jerome y Silvie «era casi una regla desear siempre más de lo que se podía adquirir [...] Era una ley de la civilización» (1967: 48). En el distópico mundo que habita Sonia en la novela de Sara Mesa, por el contrario, ella era capaz de adquirir con facilidad muchas más cosas de las que en realidad llegaba a desear.

Poco después de que apareciera la novela de Perec, el sociólogo francés Jean Baudrillard publicaría su primer ensayo: *El sistema de los objetos* (1969), en cuyas últimas páginas se hará precisamente eco de la novela de aquel. Y lo cierto es que ya en aquella década, tiempos que ahora vemos como la prehistoria de ese hiperconsumo que nosotros hemos llegado a conocer muy bien, pensadores como Jean Baudrillard tomaron conciencia del extraño valor que comenzaron a adquirir ya por entonces ‘las cosas’ o los ‘objetos’, una vez que llegó a producirse

un choque entre la racionalidad y funcionalidad de esos mismos objetos y la irracionalidad de las necesidades de los propios consumidores. Más aún: «en la actualidad —aseguraba entonces Baudrillard— no se tiende a resolver esta incoherencia, sino a dar satisfacción a las necesidades sucesivas mediante objetos nuevos» (1969: 8-9). La consecuencia de esa saturación es que el objeto queda desprovisto de su función, abstraído de su uso, para convertirse en mero objeto de colección: «Deja de ser tapiz, mesa, brújula o chuchería para convertirse en *objeto*» (Baudrillard, 1969: 97)²².

Lo cierto es que la historia que se relata en *Cicatriz*, publicada en 2015, parece ser precisamente la causa o el origen del apocalipsis narrado en *Un incendio invisible*, publicada originalmente cuatro años antes, en 2011. Esa acumulación de objetos innecesarios, ese vicio compulsivo de nuestra sociedad, ese mal del siglo que podríamos traducir en términos de un mal de Diógenes colectivo, parece ser el detonante, la materia prima de la que está hecho el cofre de los tesoros que almacena la niña de esa otra novela donde se narraba el apocalipsis, el derrumbe definitivo de una civilización. No en vano, *Cicatriz*, desde un punto de vista estructural, se nos presenta como un complejo rompecabezas en el que diferentes planos temporales, al igual que los

²² En realidad, una poética de las cosas, de los meros objetos, se remonta a muchos años atrás. Ya Ramón Gómez de la Serna había otorgado esa relevancia a las cosas en obras como *El Rastro* (1915) y, más aún, cuando años después publicó su ensayo «Las cosas y el ello» (1934), donde se propuso reflexionar sobre el «alma de los objetos». Recientemente, Rafael Cabañas Alamán ha publicado una antología de minificciones de Ramón Gómez de la Serna (2019) titulada precisamente *El alma de los objetos*, cuyo índice nos ofrece un amontonamiento caótico de los más variados objetos, similar al que hemos ido viendo en las páginas de las novelas mencionadas. Recordemos asimismo la primera obra de Francis Ponge, *Le parti pris des choses* (publicada por primera vez en 1942 y traducida al español como *De parte de las cosas*), en la que el autor francés recopilaba una serie de poemas-objeto, en los que describe con extraña minuciosidad objetos comunes de la vida cotidiana, al tiempo que meditaba acerca del limitado alcance del lenguaje para dar cuenta del mundo y de todas las cosas que hay en él. El libro de Ponge se publicó en Francia en plena ocupación nazi. Al igual que los protagonistas de las novelas que son analizadas en este capítulo, «mientras el mundo alrededor se derrumbaba [...] Ponge vuelve la mirada sobre lo más obvio e inofensivo» (Navarro, 2018). Asimismo, también las definiciones de objetos de Gómez de la Serna o de Francis Ponge, como los objetos nombrados en «La lista» de *Cicatriz*, simulaban poder extenderse hasta el infinito.

objetos desechados, se acumulan y confunden de manera azarosa y sin ningún principio de ordenación aparente. Tampoco debería pasarnos desapercibido el hecho de que *Cicatriz* adquiera en su transcurso un inesperado giro metaficcional cuando descubrimos al final que Sonia ha terminado el libro que escribía (probablemente el mismo que estamos leyendo). Tras el acto de presentación de su novela, decide ir a visitar a su viejo amigo y amante a la ciudad de Cárdenas, pero al llegar a su casa descubre que el edificio está «completamente abandonado, con una malla de obra que cubre la fachada. Andamios. Estructuras cubiertas por la bruma de la noche, como una película de ciencia ficción» (Mesa, 2015: 193)²³.

En definitiva, esta inquietante novela de Sara Mesa nos narra la angustia que puede llegar a provocar la enfermiza adquisición de cosas, apenas deseadas y aún menos necesitadas, y respecto a las que ya se tiene la absoluta certeza de su irremediable conversión en basura. Los objetos acumulados por Sonia representan así a la perfección todos aquellos excedentes que le sobraban al mundo cuando se derrumbó. Así, en la distopía narrada por esta autora cuatro años antes en su novela *Un incendio invisible*, leeremos que en las tiendas se «dejaban arrumbadas las cajas con los saldos que costaba más transportar que abandonar» (Mesa, 2017: 165). También, en esta misma novela, una mujer gritará al borde del llanto y en medio de un apocalíptico escenario urbano que no nos costará reconocer: «¿Cómo es posible que haya tanta basura, si cada vez somos menos gente?» (2017: 339)²⁴.

²³ A lo largo de toda la obra narrativa de Sara Mesa podremos encontrar numerosos casos de intratextualidad. Motivos temáticos y argumentales, escenarios, personajes de sus relatos cortos (recogidos en *Mala letra*, 2016) se trasvasan con variantes al contexto de sus novelas. Asimismo, múltiples guiños enlazan en forma de red sus diferentes novelas (*Un incendio invisible*, 2011; *Cuatro por cuatro*, 2012; *Cicatriz*, 2015; *Cara de pan*, 2018; *Un amor*, 2020), construyendo un complejo macrotexto que parece girar, entre idas y venidas, en torno a una misteriosa e inexplicada subtrama de tintes apocalípticos.

²⁴ Una vez más, las premonitorias reflexiones de Virilio parecen latir por debajo de estas ficciones: «La Tierra es demasiado pequeña para el progreso, demasiado pequeña para la rentabilidad instantánea. La aceleración que domina la acumulación (máximo nivel de movimientos de entradas y salidas, pero ningún stock) está provocando su estallido ante nuestros ojos» (2016: 85).



Michelangelo Pistoletto, *Venus de los trapos* (1967).



Christian Boltansk, *Almas* (2014).

BUSCANDO TESOROS EN EL VERTEDERO

Pero entonces, ¿qué es lo que ha cambiado en el contexto artístico y literario del siglo XXI, con respecto a esa insaciable acumulación de objetos, sobre la que ya nos alarmaban los novelistas e intelectuales de

los años 60? Quizás la posibilidad de su reconversión deprejuiciada en nueva materia prima para la nueva creación. Aquello que hace años dejó de servirnos para nada puede ser dotado de una nueva vida en el terreno de lo artístico. Cuando el objeto ha rebasado su propia función es susceptible también de convertirse en elemento de juego y de combinación.

Como ya vimos, la pareja protagonista de *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, había abandonado la civilización, también aquí al borde de su propia extinción y un cataclismo inminente, para intentar sobrevivir en una recóndita aldea semiabandonada. Él, Martín, recuerda de su pasada vida en la ciudad su férreo compromiso con el reciclaje y la lucha contra los residuos. Ella, en cambio, menos comprometida que su novio con la causa ecologista y la sostenibilidad del planeta,

guardaba la comida envasada en nuestra despensa llena de envases, y sacaba de sus envases los objetos nuevos, las gafas de sol, el conjunto de ropa interior, los libros de arte envueltos en plástico fino, modernos dispositivos electrónicos con sus cajas a la matrioska, las cremas anti-edad contenidas en preciosos botes que a su vez venían en pequeñas cajas de diseño y estas a su vez en bolsas doradas de papel brillante plastificado (2013: 241).

En esta otra vida que han elegido, alejados de la urbe y la civilización (o de lo poco que ya queda de ella), y en la que, ahora sí, ya se trata de sobrevivir con lo mínimo, le parece a Martín que ese viejo compromiso con el reciclaje es ridículo y ha perdido todo su sentido (2013: 240-241). A su vez, Nadia se entretiene en esta nueva vida rural, bastante escasa en ocupaciones, en construir una extraña escultura hecha con materiales de desecho, en la que se mezclan sin jerarquía aparente tanto los residuos naturales como aquellos otros no biodegradables:

ramas secas y retorcidas, semillas, el cuerpo vacío de un escarabajo, marcos metálicos, un par de lienzos con horribles bodegones, un dado, el borde de una cortina de encaje de bolillo, la concha de una vieira, un pintaúñas de purpurina, un abanico pintado a mano, tuercas, tornillos, una taza de cerámica decorada a la acuarela, las cuentas de un collar [...] Tengo sobre la mesa un esqueleto desordenado, solo me falta encontrarle las articulaciones, elegir qué huesos me servirán y cuáles no (2013: 186-187).

Nadia ya no 'consume' los objetos; ahora, en cambio, se dedicará a dominarlos, manipularlos, ordenarlos y combinarlos en un nuevo sistema de signos. También durante la década de los sesenta sentenciaba Hannah Arendt que «la cultura se ve amenazada cuando a todos los objetos y las cosas del mundo, producidos en el presente o en el pasado, se los trata como meras funciones del proceso vital de la sociedad, como si se encontraran ahí solo para satisfacer alguna necesidad» (1968: 266-267). Es quizás por eso por lo que Nadia intuye una vía de salvación y escape a la caída definitiva del mundo (y del arte, cabría añadir ahora) con la 'creación' de esa estructura de un desorden aparente que ninguna composición reconocible viene a organizar. Estructura, por tanto, inservible, en la que los objetos ensamblados pierden su función primigenia, su condición de meros productos de consumo, dejando así también de ser perecederos, para adquirir el rango de lo artístico y, por ende, aparentemente duradero.

Más explícita aún resultará la reconversión de los objetos que han perdido su función primigenia en «construcción, performance o artificio» a partir de la 'intervención' a la que unos niños someten a unas muñecas en *Piel de lobo*, la segunda novela de Lara Moreno.

Una de las muñecas de mi hermana, de plástico, gordita y rosa, con los brazos y las piernas móviles en la juntura de los hombros y las ingles, nos estaba esperando sentada en la orilla de la almohada. Tenía los ojos arrancados y el pelo rubio y crespón recortado casi a raíz. De lo que antes era su boca, una boca falsa de media sonrisa de bebé, estáticamente dispuesta para el llanto, la risa o la succión, ahora salía una pierna ¿salía o entraba?, la pierna arrancada de otra muñeca más pequeña, una Nancy quizá, su pie en alto, el muslo encajado en las ensanchadas comisuras de la boca de goma, mofletes rosáceos rodeando la violencia de una pierna sin cuerpo. De las sienes de esta muñeca rusa torturada salían a su vez las piernas largas, duras y estilizadas de una barbie, una de las muchas barbies que guardábamos en el armario de esa habitación, a las que les hacíamos vestidos de fiesta, minifaldas cosidas con telas de servilletas portuguesas, pañuelos hechos jirones con los que les recogíamos el pelo largo [...] No era lo único; del vientre redondo, de la raja que lo cruzaba de parte a parte, asomaba la mitad de otra barbie sin cabeza, los brazos extendidos pidiendo auxilio, barbie nacida en los intestinos de un bebé de plástico, expulsada por fin de esa placenta de cloruro de polivinilo,

fecundación in vitro vespertina, secreta y malhadada, feto de barbie sin cabeza que como alien es arrojada del paraíso y queda encajada en el vientre redondo de una muñeca, una a la que le han arrancado los ojos, a la que le han clavados fémures en las sienes, a la que han intentado meterle una pierna hasta la garganta, una muñeca que puede sentarse aún, mantenerse erguida en su idiosincrasia de polipropileno, su trasero invicto bien apoyado en la colcha fina de verano, su espalda rígida contra la almohada, un hueco ahora donde antes estaba su brazo derecho, ¿no es pelo sintético eso que asoma?, muñeca rusa venida de la guerra, sucia muñeca profanada, juguete de terror (2016: 175-176).

La visceralidad y abyección convertidas en espectáculo, a las que dediqué un capítulo anterior, toman forma en este fragmento de la novela de Moreno, que al mismo tiempo se hace eco de las múltiples *performances* que en el mundo del arte contemporáneo se han inspirado en las *barbies*, sin lugar a dudas las más icónicas muñecas del imaginario pop.

En *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón, novela en la que, como ya vimos, se nos relataba la historia de varios individuos que sobreviven, aislados de toda civilización, en un estado de extrañamiento primitivo e identificación con una naturaleza salvaje y asfixiante, uno de los personajes construirá también pequeñas creaciones, pero, en este caso, con residuos naturales:

empezó a pegar pequeños frutos en sus dibujos. Ramas y tallos que había descubierto el día anterior y que podría volver a encontrar con solo poner un pie en el terreno que rodeaba su casa. Aquellos materiales le servían para confeccionar insectos cuyas alas eran hojas de un amarillo otoñal. Los cuerpos, bellotas. Y la cabeza, escaramujos, rematadas con un par de palos a modo de antenas. Recogía piñas, semillas, piedras, tiras de junco, y creaba una ardilla, un perro o un ciervo. Pájaros, flores silvestres, hongos y plumas. Se entretenía con aquellas composiciones que más tarde colgaría en las paredes del salón (2015: 67-68).

Y, más adelante, se nos describe la vivienda de otro de los habitantes de esta extraña comunidad aislada de la civilización por voluntad propia, en la que

había multitud de esteras por el suelo, y las paredes, encaladas, presentaban una textura desigual, acordes con los desiguales volúmenes de las piedras que las componían. Denís solía aprovechar esos huecos para esconder trapos y colocar ganchos de los que colgaba tazas, cacerolas o herramientas. [...] Lo guardaba todo hasta lo que pudiera parecer más inútil. No tiraba nada. [...] En botes alargados de lata, algunos con tapa, atesoraba cables, trozos de cuerda, gomas elásticas, clavos, bolsas de plásticos, bombillas, pilas, restos de jabón (Adón, 2015: 141).

Esa pulsión acumulativa de cosas dentro de los tarros parece aspirar a que 'las cosas' ante todo prevalezcan, contradiciendo así el poder corrosivo del tiempo.

Hasta aquí he abarrotado intencionadamente las páginas de este capítulo de largas y tediosas listas de objetos que se amontonan sin sentido aparente. Lo que caracteriza a todas esas listas es el gigantesco desorden, la heterogeneidad de los objetos reunidos, la falta de principio ni fin de esas interminables enumeraciones, regidas por la aleatoriedad. La lógica combinatoria es ilimitada y ningún objeto puede sustraerse a ella. 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. Y, sin embargo, pequeñas composiciones artísticas se intuyen (los tarros de Denis en *Las efímeras*, la escultura hecha por Nadia en *Por si se va la luz*, las muñecas profanadas en *Piel de lobo*, los tesoros de la cueva secreta de la niña de *Un incendio invisible* o, incluso, la propia novela escrita por Sonia en *Cicatriz*), tras la inconsciente acumulación de las cosas.

CONTRA EL RECICLAJE INDISCRIMINADO Y EL ARTE DE LA EXCAVACIÓN

En la distopía *Revolución*, de Juan Francisco Ferré, a la que ya he aludido en el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre», el protagonista se preguntaba extrañado cómo era posible que la basura acumulada en su vivienda y depositada cada día en los grandes

y sofisticados contenedores subterráneos, situados al fondo del jardín, desapareciera milagrosamente a la mañana siguiente, sin que hubieran visto ni oído que ningún vehículo pasara a recogerla durante la noche. Ese mundo limpio e idealizado de reciclaje absoluto se revelará pronto como un organismo profundamente putrefacto en sus entrañas.

En relación con esta cuestión, un autor de mención obligada es, sin duda, Agustín Fernández Mallo. En el primero de los libros que componen su *Trilogía de la guerra*, un personaje arremete contra el reciclaje indiscriminado y total de la basura: «La basura no debería de ser reutilizada, habría que dejarla en paz, la basura algún día nos sepultará, acabará con nosotros, pero no por exceso sino por defecto, si lo reciclamos todo ¿dónde quedará la memoria?, ¿cómo nos reconoceremos en el pasado si todo es radicalmente transformado?» (2018a: 93). Es más, seguirá argumentando que, en el futuro, si nos empeñamos en reciclarlo todo, solo quedarán los objetos que se haya decidido depositar en un museo, pero que no son precisamente esos los que nos darán información realmente significativa sobre las antiguas civilizaciones. Más bien son aquellas cosas que se quedaron ahí por casualidad, por mero azar, las que nos han dado una información realmente valiosa sobre las civilizaciones pasadas. Asimismo, el narrador de esta primera parte de la novela asegura sentir interés en los objetos abandonados en las calles y, fundamentalmente, en aquellos que eran en realidad partes de otros objetos, como, por ejemplo, «clavos, tornillos, trozos de madera, pequeñas piezas de motores» (2018a: 109). Más adelante confesará estar buscando «El Alma de la basura» (2018a: 144).

Ya en el segundo de los libros que componen la trilogía, a propósito del atentado contra las Torres Gemelas, leemos:

cuentan que partículas orgánicas e inorgánicas se metieron hasta los rincones más diminutos de los pulmones y de las casas, de la comida y de los colchones. Debe de ser muy extraño saber que dentro de ti hay partículas de un bazo, de un bolígrafo, de pelo, de una moqueta turca, de planchas de amianto, de gafas recién graduadas, de silicona de pechos, de tejido adiposo, de cucarachas, mosquitos, ratas, o de solomillos y truchas de Los Grandes Lagos; en efecto, debe de ser muy raro saber que todo ese gran hipermercado de la destrucción está dentro de ti para siempre (2018a: 267).

Por último, en el libro tercero de la *Trilogía de la guerra* hallamos una significativa reflexión sobre la acumulación de residuos en las playas del desembarco de Normandía:

hay miles de huesos, únicamente de varones, de varones y de perros pues también habían desembarcado al menos quinientos perros rastreadores, y al pasar por enésima vez por el punto álgido de la noria me pregunté qué debe de sentir una mujer al pisar semejante elenco de almas de varón, qué debe de sentir una mujer al hundir los pies en todas esas almas con falo que, seguro, aún habitan dentro de las conchas de los berberechos y entre los cristales de sal, y entre las algas y entre la arena que después servirá para hacer casas y puentes y carreteras, arena que por necesidad contendrá polvo de esos huesos, polvo que a su vez tarde o temprano se manifestará en el cemento de infinidad de construcciones. Lo vemos casi a diario: grandes manchas en los pilares de los puentes, pequeñas manchas en las paredes de las casas, incluso extrañas formas que aparecen en el asfalto de carreteras y avenidas, manifestaciones que como les son propias a los muertos emergerán lenta pero intensamente (2018a: 392).

Lo cierto es que es precisamente la caprichosa aglomeración de desperdicios hallados en nuestros cubos de la basura o de residuos amontonados en las ruinas de una civilización la que nos impulsa a constatar el sentido de la 'diferencia', la que nos intenta poner sobre aviso respecto a nuestra actual necesidad de seguir otorgándole a la ruina de dicha civilización un valor artístico. Lo que se vislumbra tras estas caprichosas acumulaciones, en las que todo se mezcla y confunde sin jerarquía aparente, es un elogio implícito a la rareza. Si nuestro mundo se derrumba sin remedio en su carrera frenética hacia la total estandarización, el hallazgo de una posible conexión azarosa, irracional e inútil de las propias cosas, quizás conseguirá liberarnos de la serialidad general.

En *Final feliz* (2018), Isaac Rosa narra una historia de amor que termina en fracaso y separación conyugal, pero invirtiendo el orden cronológico habitual del relato. La obra comienza así por el «Epílogo», donde se da cuenta del momento final de esa historia, el de la separación legal de la pareja y todos los desagradables trámites que la acompañan, como es el desmantelamiento y abandono del piso en alquiler que habían compartido junto a sus hijas durante más de una década. La



«Invitado por la *Tate Gallery*, Mark Dion contrató voluntarios para recoger en el lodo del Támesis, al pie de la institución británica, cualquier artefacto que se encontrara atrapado allí: pipas, objetos de plástico, zapatos viejos o conchas de ostras... Estos trabajos arqueológicos permitieron traer a la superficie la historia cultural e industrial de Londres» (Bourriaud, 2009: 102). El resultado fue la instalación *Tate Thames dig* (1999).

novela termina asimismo con el «Prólogo», donde se narran los pormenores del enamoramiento, aquellos años en los que la feliz pareja se prometía amor eterno y confiaba en que vivirían y envejecerían juntos hasta el final. Encontramos por tanto en la novela la historia de un fracaso amoroso pero que, en contra de lo que es más habitual, no narra el momento postraumático (o posapocalíptico), sino que se esfuerza en excavar, con precisión arqueológica, entre las ruinas que ha dejado el derrumbamiento de esa historia de amor. Pues bien, de manera muy significativa, en las primeras páginas de la novela él y ella, narradores alternos de la historia, harán recuento de todos aquellos residuos que han hallado en ese piso tantos años compartido y que ha sido testigo y decorado de su relación amorosa:

Después de cinco horas —dirá ella— no quedó en el piso más que embalaje roto, tornillos sueltos, un perchero de pared olvidado, el sofá. Y

mierda, mucha mierda. No te haces idea de la mierda que se acumula en años pese a la limpieza semanal. Cada mueble retirado destapó extravíos que en su día dimos por perdidos y olvidamos: un pendiente sin pareja, lápices, fichas de juegos, dibujos de las niñas, la llave que nos costó aquella discusión y nos obligó a cambiar la cerradura. Pero también trozos de pan, de galleta, de fruta momificada. Recortes de papel, cucarachas y polillas descompuestas. Y pelusas, abisales pelusas engordadas por varias temporadas de pelo muerto, escamas, uñas, costras de heridas, pellejos al final de cada verano, y que ahora habrá que reponer en otra casa, la casa a la que se dirigió el camión cuando encajaron la última lámpara (2019: 15). [La narración de ella aparece siempre en cursiva en el original]

Y acto seguido nos topamos con el recuento de toda «esa morralla sentimental que nunca sabemos tirar» por parte de él:

Postales, planos de ciudades, entradas de conciertos, regalos mellados del día del padre y de la madre, velas usadas de aniversario, flores secas, piedras y conchas de playa. Todo ese botín doméstico que una familia atesora en más de una década [...] Toda esa quincalla [...] que acabaremos por vaciar en un contenedor y fin (2019: 17).

A lo largo de la novela ambos narradores utilizarán de continuo la metáfora de la excavación entre los escombros y las capas superpuestas de sedimentos para referirse al propio proceso de construcción del relato que logre poner al descubierto la causa o el verdadero origen de su fracaso como pareja:

para volver a tu querida arqueología, levantamos un *tell*: un montículo resultado de la sucesión de construcciones superpuestas, cada paredalzada sobre los restos apisonados de derribos anteriores, elevando el nivel del suelo. Querías excavar nuestro pasado, y hemos llegado a un grueso hojaldre de escombros depositado durante años, sedimentado (2019: 179-180).

La excavación que nos propone esta novela (desde otro punto de vista, también muy apocalíptica) nos recuerda a aquella que proponía como *performance* artística Mark Dion en las orillas del río Tamesis. Asimismo, al igual que Fernández Mallo, los personajes de Isaac Rosa

abogan por que los residuos no pierdan su condición de tal, por no pretender un reciclaje indiscriminado del montón de chatarra que dejamos a nuestro paso por la vida:

A partir de aquí —concluirá ella— deberíamos excavar con cuidado. Con un cepillo suave, con los dedos incluso. O no seguir, dejar intacta la tierra. Quizás no deberíamos levantar nuestros estratos más profundos, sacar a la luz la porcelana del comienzo, quebradiza con solo exponerla a la luz. Las ruinas del parque temático. La mitología amorosa, los restos auténticos que el arqueólogo trata de acercar al relato legendario. Excavar es destruir, nos decía un profesor en la facultad. Excavar es destruir, a veces es preferible no tocar nada, no remover la tierra, esperar a contar con técnicas mejores para levantarla sin tanto destrozo. Excavar es también falsear, una ilusión de reconstrucción, volver a poner en pie el templo a partir de unos pocos capiteles y fustes partidos (2019: 280).

Fernández Mallo insinuaba, en uno de los textos arriba reproducido, que dar cuenta de la complejidad, de los múltiples mundos y tiempos que hay en red en un solo metro cúbico de arena de la playa de Normandía no podría hacerse tampoco con una puesta en orden, con un reciclaje purificador de todos esos residuos. Hacerlo así equivaldría a falsear su historia. A partir de esa estetización de la basura caóticamente acumulada se llegará a un nuevo paradigma de creación de «residuos complejos» (Fernández Mallo, 2018b), del que me ocuparé en el próximo capítulo.

INTERNET COMO EL MÁS APOCALÍPTICO DE LOS VERTEDEROS Y LA ESCRITURA EN LISTAS

Me parecía oportuno dedicar un capítulo de la primera parte de este ensayo a la apocalíptica y recurrente imagen del basurero en la narrativa de hoy. Pero, antes de terminar, quisiera recordar que quizás el más abastecido de los vertederos al que ir en la actualidad a la búsqueda de residuos sea el de la propia Red. La comparación de Internet con un vertedero en el que todo tipo de residuos quedan mezclados sin jerarquía alguna parece haberse popularizado en nuestros días. El desengañado gurú de Internet, Jaron Lanier (2011), en su influyente

y polémico ensayo *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*, llegó a la terrible conclusión de que la cultura había quedado como congelada justo antes de volverse digitalmente abierta, de tal forma que lo único que ya podemos hacer ahora es saquear en Internet el pasado como recicladores rebuscando en esa gigantesca escombrera. Lo cierto es que cada vez resulta más habitual utilizar la metáfora del vertedero (aunque no siempre necesariamente de forma peyorativa) para referirse a Internet. Así, por ejemplo, Boris Groys (2014) asegura lo siguiente:

El motor de búsqueda de Google opera fragmentando los textos individuales en una masa no diferenciada de basura verbal: cada texto individual que tradicionalmente se mantiene junto gracias a la intención del autor resulta disuelto, con oraciones particulares que se pescan y se recombinan con otras oraciones perdidas que supuestamente tienen el mismo «tema». [...] Internet se presenta como un gran basurero en el que todo desaparece y nunca logra alcanzar el nivel de atención pública que uno esperaba obtener (2014: 134).

A partir de esta última certeza, Daniel Escandell Montiel (2020) ha publicado una antología que, bajo el título de *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red*, nos ofrece una «toma de muestras», cachitos, pequeños pedazos, residuos o ruinas, al fin y al cabo, rescatados del vasto orbe digital. Por su parte, Agustín Fernández Mallo asegura que podríamos comparar Internet con un gran «contenedor» capaz de borrar el tiempo. A Internet llegan cosas procedentes de tiempos remotos, al tiempo que otras totalmente contemporáneas a nosotros, pero unas y otras se confunden en una suerte de tiempo topológico que no solo rompe con la cronología, sino que todo lo actualiza: «internet es un océano al que vamos tirando cosas, algunas se van al fondo, otras flotan y otras quedan suspendidas entre el fondo y la superficie; todas son llevadas por unas corrientes que no llegamos a controlar» (Fernández Mallo, 2018b: 171). Y esta realidad está dejando una profunda impronta en la nueva narrativa.

En *Remake* (2020), de Bruno Galindo, novela a la que habremos de volver más adelante, el protagonista adolece de ese mismo síndrome de Diógenes aludido, pero en este caso de índole digital. Cediendo a esa ingenua manía reductora, había optado por deshacerse de todos

aquellos objetos del pasado que pudieran ser sustituidos por su versión digital. Pero ese acto reduccionista y, en cierto modo, ecológico de ninguna manera había logrado librarlo de la basura. Acumulaba obsesivamente miles de archivos gráficos, sonoros o legibles: archivos zip, doc, pdf, rtf, avi, mkv, mp3, mp4, wav, jpg, epub, xls, mdb; su vida entera caóticamente clasificada en esas abreviaturas (2020: 75). Aunque muchos de esos archivos estuvieran disponibles en Internet, el pánico a una catástrofe, una suerte de apocalipsis virtual, lo empujaba a poseer en su ordenador réplicas de todos ellos. De alguna forma le tranquilizaba imaginar que llegaría el día en que volvería a ver, a leer, a revivir todas esas vivencias del pasado.

Al hacer cualquier búsqueda en Internet la aplicación Imágenes de Google nos suministrará al instante una cascada de fotografías que se acumulan en la pantalla de nuestro ordenador sin orden ni concierto, a partir de un criterio de ordenación que nos resultará tan misterioso y desconcertante como el que rige las acumulaciones de objetos en las novelas de Isaac Rosa, Sara Mesa, Lara Moreno o el mismo Agustín Fernández Mallo. Visualizamos así la pantalla cuando abrimos Google Imágenes como la de un montón de chatarra y desperdicios. Internet, sin duda, demuestra una capacidad inagotable para crear, a partir de cada una de nuestras búsquedas, acumulaciones caóticas. Y, a partir de esta experiencia ya tan cotidiana para todos nosotros, tampoco escasearán en las propias novelas descripciones y enumeraciones explícitas del montón de basura cibernética que en un momento dado le devuelve a un personaje el motor de búsqueda de su ordenador. Así, por ejemplo, cuando la narradora del relato de la escritora mexicana Daniela Bojórquez Vértizpone, «El Interleph» (recogido en *Óptica sanguínea*, 2014: 23-42), escribe en la casilla de búsqueda el nombre de su madre, «Pilar de la Fuente», estos son los resultados que devuelve el sistema:

El buscador arrojó resultados simultáneos, pero los transcribo a manera de enumeración porque el lenguaje es sucesivo: un casco de jinete que lleva un espejito en la visera. Un montón de flores de jacaranda barridas por los empleados de limpieza en Pretoria. El vaso de tinto de verano que alguien tomó una tarde de su último día de clases. Mi madre como un número en la lista interminable de trabajadores que hace cinco años ahorran para su retiro. La fotografía donde una

chica blanca le aseguraba a su compañera afroamericana *Don't be silly, no eres fea*. Fragmentos de partituras del himno de una nación que ya no existe. Mi madre en segundo plano, en una reunión de oficinistas en un bar, con mirada implorante a la cámara digital. Un caballo blanco muerto que se expande y cubre de blanco el prado verde a su alrededor. La esquina luminosa en San Antonio, Texas, donde en el letrero roto de una bodega quemándose al sol pone «S_X». Una columna jónica manchada por la suela del tenis de un turista inglés. El triciclo rojo con el que un niño andaba en el redondel del Parque México, en México. Dos chicas de trece años hablando español al revés en un jardín rodeado de hortensias. 102015 colillas de cigarro distribuidas en 1km. de vías de tren cerca de Santiago de Compostela. El nombre de mi madre en una carta de deslinde de responsabilidades del hospital. La lámpara *decó* que iluminaba el cuarto de una niña desaparecida en una choza cerca de Real de Catorce. Un artículo de revista cultural que dice: «Las interficies que hoy nos conectan al mundo y vehiculan buena parte de nuestra actividad.» La proyección de Manhattan invertida sobre la pared de una oficina habilitada como cámara oscura. Mi madre mencionada en una lista de empleados sobresalientes de la aerolínea. Un libro hecho de carne (2014: 41-42) (cit. por Alejandra Saavedra Galindo, 2019: 132).

La lista de imágenes, de objetos o personas que devuelve la búsqueda no puede satisfacer por sí sola las necesidades narrativas de la autora; no es capaz de contarnos la historia anhelada; no nos da pistas para intuir el principio y el fin de ella, tampoco para seguir su desarrollo; no hay posibilidad de organizar los elementos obtenidos en una secuencia causal. Pero la cuestión es que nuestra conversión en usuarios cotidianos del buscador de Internet nos impele a asumir también una suerte de nueva narración en formato lista o base de datos (Calles Hidalgo, 2014a). Si la narrativa, entendida en sentido tradicional, se apoya en una trayectoria y relación causa-efecto, la lista prescinde al menos en apariencia de esa relación entre sus ítems. Debemos arreglárnoslas así, con meras colecciones de unidades individuales donde cada elemento podría ser tan significativo como cualquier otro.

Pues bien, también en la última novela española vamos a encontrar ejemplos de esta manera de proceder. Así, por ejemplo, Bruno Galindo

introduce en su novela *Remake* (2020), a modo de capítulos, algunas hojas Excel:

Excel [70s]

Juegos con linternas.

Fiestas con gorros cónicos.

Desatar cordones de zapatos durante las comidas de los adultos.

Mirar bragas durante esas comidas.

Examinar bolsos bajo la mesa.

El sonido de la marcha atrás de un coche familiar sobre un suelo de piedras.

Ser cargado hasta la cama. Pesar tan poco.

Ser acostado.

Ponerse los zapatos de los adultos.

Holocaustos de hormigas.

Patios mojados. Escondites. Bicicletas.

El hallazgo de un pájaro herido.

Piscinas. Cloro en la nariz. Ahogarse un poco

Viejas canciones libertarias pasadas de moda.

Plantillas de dibujos circulares.

Los presuntos rayos x de las gafas, las pulseras magnéticas, los reinos acuáticos de las miniaturas marinas.

El papel. El olor a cedro de los lápices.

Su mejor amigo.

Un televisor Elbe Harp. La radio. El cine.

Películas de artes marciales, de indios, de guerra.

Marcas de helado que ya no existen [...] (Galindo, 2020: 82).

Rápidamente intuimos que los elementos enumerados remiten a distintos recuerdos de infancia, pero su disposición en lista no puede por más que recordarnos a aquellas otras interminables listas de despojos que reproduce al comienzo de este capítulo. La alusión en el título al formato Excel y la disposición en lista, tan ajenos en principio a connotaciones artísticas, provocan un premeditado efecto estético a partir del cual pareciera que los textos se presentan en estado de copia, algo así como en estado transitorio, recién salidos de un sitio de Internet. El desconcierto de los lectores ante enumeraciones como las reproducidas en los relatos de Bojórquez Vértizpone y Bruno Galindo, en

relación con algo tan íntimo y personal, como es el recuerdo de la madre o de la infancia, respectivamente, tiene que ver con una aparente incompatibilidad entre la propia narración y la base de datos y su mutua aspiración a aportar significado al mundo. Pero, ante esta contradicción aparente, el escritor español Germán Sierra se preguntará: «¿Son en efecto, narrativa y base de datos ‘enemigos naturales’, o representan dos modos de ‘aportar significado al mundo’ perfectamente compatibles e imprescindibles para el desarrollo de una estética verdaderamente contemporánea (como sucede, por ejemplo, en los videojuegos)? (2016: 124). Precisamente, para Germán Sierra, uno de los grandes retos de la narrativa actual sería el de encontrar la manera de conciliar la forma simbólica narrativo-argumental y la forma simbólica de la base de datos (Sierra, 2016: 125).

DEL CONTENEDOR A LA VITRINA DEL MUSEO. Y DEL MUSEO AL VERTEDERO

Prácticas hoy en día tan habituales como la reescritura, el *remake*, la apropiación o copia de obras o textos ya existentes, tanto de autoría propia como ajena (estrategias discursivas a las que dedicaremos la segunda parte de este ensayo) se inspiran, sin duda, en el colectivismo y la puesta en común de los recursos inherentes a todo el ámbito de la cultura internet. Muy iluminadoras a este respecto resultan las reflexiones de Daniel Escandell (2019) relativas a la forma en la que operan los ‘semionautas’ en la web. Cuando estos asimilan, reconvierten y modifican de manera consciente un determinado ítem cultural encontrado en la web, se proponen dotar a esos nuevos objetos creados del aura de su propia autoría, el aura de lo original y artístico al fin y al cabo. Pero, inevitablemente, el mismo semionauta devolverá su objeto creado a la misma red de la que sacó su materia prima para la creación, convirtiéndose este de nuevo, y de manera irremediable, en basura; una basura que otros a su vez reutilizarán con los mismos objetivos.

Y no cabe duda de que ese bucle resulta desasossegante. Es el desasosiego que nos provoca la contradicción inherente a todas esas obras artísticas que irrumpen con la voluntad de denunciar los canales putrefactos de los circuitos del arte, para pasar a ser rápidamente absorbidos por ellos.



La primera fotografía muestra el emblemático letrero con la palabra «Hollywood» sobre la ciudad de Los Ángeles; la segunda, una vista aérea de la instalación del artista italiano Maurizio Cattelan sobre el basurero municipal de la ciudad de Palermo (*Hollywood*, 2001), en la que se reproducía aquel a escala real. La tercera fotografía muestra la afluencia masiva de turistas que acuden a contemplar la obra de este último en la ciudad italiana. Y es que, «cuando Maurizio Cattelan lleva a los coleccionistas glamurosos hasta el vertedero de Palermo donde ha colocado las enormes letras de Hollywood [...] nadie pretende realizar una crítica de nada, al contrario, se tratade ampliar los límites del *tour operator*» (Castro Flórez, 2015: 13).

En fin, no se nos debería escapar que la operación de reciclaje de residuos en objetos de museo lleva en sí misma encerrada el germen de su fracaso. Nadie ignora ya que es precisamente el mercado del consumo el único proveedor de los criterios artísticos y culturales. Tampoco su innata pulsión por la circulación rápida y el progresivo acortamiento de la distancia entre el uso y la rentabilidad del objeto artístico, así como su sustitución cuando ha agotado su función y deja de resultar útil.

Un diagnóstico especialmente lúcido sobre el vicioso círculo del que es imposible una huida hacia adelante lo encontraremos en la última novela publicada por Enrique Vila-Matas, *Esa bruma insensata* (2019). El narrador-protagonista no es exactamente un escritor, sino un mero recolector de citas ajenas o «artista citador», de «todo tipo de frases aisladas de su contexto», que acumula de manera compulsiva en un archivo para su posterior reciclaje y utilización. Todos los personajes de Vila-Matas (sin duda, el primero entre los «artistas citadores») son víctimas de alguna dolencia. Y, en este caso, podríamos asegurar que la suya tiene que ver con una extraña manía archivística, un tipo de síndrome de Diógenes que lo impulsa a la enfermiza acumulación de citas ajenas. Pues bien, precisamente de este extraño artista citador se dice que quizás soñara «con cargar un día con todo su presumible archivo-enciclopedia de citas y exponerlo en el escaparate de algún

comercio de su ciudad natal, o de Nueva York, exponerlo abierto de par en par, con orgullo, con todas sus fichas manuscritas a la vista» (2019: 135). En definitiva, se trataría de convertir todos esos ‘fragmentos’, ‘residuos’ u ‘objetos encontrados’ en nueva mercancía puesta a la venta, dotándola del aura que, al menos por un tiempo, le otorga, tras el pertinente reciclaje y ensamblaje, su nueva exposición en el escaparate. Quizás lo que nos estén intentando decir estas nuevas novelas de ‘artistas citadores’, estas interminables acumulaciones de despojos que se vislumbran en algunas de las numerosas ficciones apocalípticas que se publican en nuestros días, es que la vieja oposición entre lo ‘artístico’ y lo ‘funcional’ dejó hace bastante tiempo de resultar pertinente. O, mejor aún, que el verdadero fundamento ontológico del arte y la literatura de nuestros tiempos apocalípticos es el de convertir en ‘basura’ todo lo que tocan.

Y, en relación con todo este asunto del reciclaje de la información y su posterior reconversión en nueva morralla, de la verborrea que acaba convirtiéndose en rastrojo, no podemos dejar de mencionar una vez más la sagaz novela de Raquel Taranilla, *Noche y Océano* (2020). De su narración se desprende que es el propio conocimiento y, especialmente el académico, con su inútil aparataje de notas a pie de página, listados bibliográficos y tantos otros paratextos, así como esas terribles imposiciones opresivas y pseudofascistas «de las convenciones ortotipográficas» (2020: 97), el que habría de ser concebido y tratado como un total almacén de chatarra. Cuando la narradora protagonista, que al igual que la autora es profesora universitaria, se ve impelida a escribir un nuevo texto académico con la única finalidad de seguir engordando su *curriculum vitae*, confiesa sentirse como una vagabunda entre quincalla a la búsqueda desesperada de algo anodino al que darle un nuevo uso vistoso. Llega así a hablar de ese «gran vertedero que es toda Facultad». Asimismo, la acumulación de basura como motor de la creación y responsable de la propia estructura de la novela será referida por la narradora cuando intente justificarse ante sus lectores por la estructura deslavazada de esta: «a ustedes les ruego paciencia con mi discurso canceroso, que, por flácido, resulta de lo más actual. Veán de qué forma más despampanante se acumulan en él los temas, que se inflan y generan ecos y nuevas remisiones, el noventa por ciento de las cuales son puro desecho» (2020: 251). Y, un poco más adelante:

Torrencialmente cito libros y películas, sintiendo en la frente la falsa libertad de la ligereza: no hay ubicación, no hay fuera ni dentro, no hay arriba ni abajo, no hay cultura, no existe la mañana y tampoco la noche, solo hay ansiosa alegría por devorar, por consumir, por vomitar, por triturar, por enmarranar ideas, conceptos, problemas y referencias como en el cuento del cerdito feliz. ¿Lo conocen? Lo confieso: soy una escritora ruidosa. ¡Patapam! ¡Patapam! (2000: 253).

Absolutamente genial es el pasaje en el que la narradora protagonista se apodera en una biblioteca de un ejemplar de un libro de Jean Lipovetsky, que acaba de ser allí dejado por un desconocido que lo leía, lápiz en mano, con auténtica devoción. Ojea entonces el libro y los subrayados que sobre él ha ido haciendo ese apasionado lector que, desde ese momento, será bautizado como el «Sr. Emoción». Todo el episodio resulta una parodia, tan despiadada como certera, de la lectura y crítica académica, de nuestra forma de apoderarnos del conocimiento para reciclarlo después y convertirlo en despojos (Taranilla, 2020: 260-265). Pero, no contenta con ello, en excepcional quiebro metaficcional, en la misma novela se incluyen y, por descontado, parodian los predecibles subrayados de su propio texto (el de la novela *Noche y océano*), por parte de un hipotético y futuro estudioso académico de la novela actual. Aun reconociéndome blanco evidente de esa parodia dirigida a todos esos depredadores (señores «emoción») del mundo académico, creo que es más que oportuno terminar la primera parte de mi ensayo («El relato del fin») con la mención a la novela de Taranilla. Al final la protagonista confiesa haberse propuesto alertarnos de que el apocalipsis no es algo que esté por venir de un momento a otro, sino que ya está ocurriendo, aunque curiosamente esté pasando un poco desapercibido. Y ese apocalipsis del que aquí se nos habla tiene precisamente que ver con una explosión por congestión, hartazgo, empacho, de la propia escritura («El fin del relato»), que, como si fuera una piñata, ha terminado reventando de pura saturación, aunque lamentablemente de «su interior no han salido precisamente confites» (Taranilla, 2020: 390).

SEGUNDA PARTE: EL FIN DEL RELATO

El reciclaje de residuos como paradigma estético de creación

En su ensayo titulado *Ciudad pánico*, afirma Paul Virilio: «la fractalización es el futuro de todas las tentativas de globalización. De hecho, la fractura y la fragmentación son las consecuencias inducidas de la presión o, más exactamente, de la compresión de aquello que se pretende “completo” o, mejor aún, *acabado*. De ahí esta exclusión que marca la culminación fatal de toda forclusión, ayer totalitaria, mañana globalitaria» (2006: 95). En el presente capítulo mi interés se centrará en evidenciar cómo esa estética de la ruina, el desastre y el residuo, que es consecuencia de la explosión de esa burbuja que asociamos a un mundo en exceso globalizado e inasible, y que ha ocupado la primera parte de este ensayo, se traduce a nivel formal en una tendencia a la fractura y fractalización del propio relato, que se propone dar cuenta de dicho estado de catástrofe. En definitiva, quisiera invitar a repensar las palabras citadas de Virilio en relación con la dimensión discursiva de la novela apocalíptica.

Esa ruptura del relato se produce a partir del ensamblaje aparentemente aleatorio de sedimentos que tienden a expandirlo de una forma conceptualmente ilimitada. En opinión del comisario de exposiciones y crítico de arte Nicolás Bourriaud (2009), el arte contemporáneo no solo se dedica a representar este nuevo escenario de precariedad generalizada, siempre al borde de un derrumbe inminente, 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’ (Martín Prada, 2001). Sabido es que desde aquellos magníficos *collages* dadá de artistas como Kurt Schwitters (1887-1948), 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 una constante y fructífera puesta en práctica. Pero 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). El mismo Bourriaud acuñó el término del ‘semionauta’ para referirse a esa nueva estirpe de creadores, en el ámbito de las artes plásticas, que establecen nuevos recorridos dentro de un mundo fragmentado, «en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global» (2009: 117). El ‘semionauta’ de Bourriaud sería el artista radicante que vaga por un mundo en descomposición a la búsqueda de nuevas conexiones que establecer²⁵.

Sostuvo Zygmunt Bauman (2006: 17) que entre todas las industrias del consumo había una especialmente importante: la que tritura los residuos. Haciéndose eco de dicha aseveración, para Nicolás Bourriaud igualmente importante es la contracara de dicha industria, la que se dedica precisamente a su conservación: «una red fina de revistas, de museos, de sitios internet y de catálogos hace del mundo del arte una especie de *disco duro* que almacena las producciones más precarias, las recicla y las usa» (2009: 95-96). Y es que ciertamente la trituradora de residuos no los hace desaparecer del todo; en realidad nada desaparece, solamente «se acumula bajo el efecto de un archivado frenético» (2009:142). A partir de ahí, sostiene Bourriaud que el arte actual parece haber sacado rentabilidad y nueva fuerza de ese mismo sistema de conservación y reciclaje de residuos, de tal modo que una nueva forma de cultura y, dentro de ella, nuevos tipos de escritura formal se han abierto paso en el nuevo siglo. Al mismo tiempo que las sociedades postindustriales se sostienen sobre un sistema de recuperación, reciclaje y nuevo uso, en el ámbito artístico contemporáneo se imponen con

²⁵ De nuevo deberíamos recordar aquí aquellas proféticas palabras de Jean Baudrillard cuando se refería al nuevo «sistema de los objetos»: «Vemos que el nuevo tipo de habitante que se propone como modelo es el “hombre de colocación”; no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente. Dispone del espacio como de una estructura de distribución; a través del control de este espacio, dispone de todas las posibilidades de relaciones recíprocas y, por lo tanto, de la totalidad de los papeles que pueden desempeñar los objetos» (1969: 27).

fuerza las prácticas apropiacionistas, basadas en esencia en la puesta en escena de una obra o un producto preexistentes (2009: 197).

Ya hemos visto cómo, en las propias novelas de ambientación y temática apocalíptica de nuestro siglo, no es raro encontrarnos con alusiones explícitas a ese nuevo paradigma de creación a base de la apropiación y la recolocación de los residuos. Pero es hora de preguntarnos si esa práctica apropiacionista e intervencionista, tan extendida en las artes plásticas, tiene también un correlato, igualmente bien definido, asimilado y consciente en el ámbito de la creación literaria. Y lo cierto es que son varias las voces que abogan desde hace unos años por la necesidad del estudio de ese mismo fenómeno en las obras literarias, en paralelo al de las artes plásticas (Sparza, 2006; Goldsmith, 2015; Saavedra Galindo, 2018 y 2019).

En definitiva, es hora de preguntarnos si estas ingentes cantidades de basura, que encontramos decorando el escenario de tantas novelas de nuestros días, son tan solo un popular y recurrente *leit motiv*, un mero motivo de ‘decoración’, o responden también a un paradigma estético y formal que se traduce en la estructura de las propias obras y, más concretamente, en las de temática o ambientación apocalíptica. Reproduce en el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre» un pasaje de la primera novela de Vicente Luis Mora, *Circular 07. Las afueras*, referido al espacio de ‘las afueras’ que se extienden indefinidamente más allá de las propias ciudades. Significativamente, aquella descripción terminaba con la siguiente conclusión: «mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha» (2007: 56). El autor sugiere así esa correspondencia entre la precariedad de un paisaje caracterizado por la ruina y la desolación, con la ‘precariedad’ o falta de estructura que aparentemente caracteriza a tantas construcciones narrativas de hoy.

Por su parte, María Gainza se refiere en su novela *El nervio óptico* (2014) a la técnica abocetada de Hubert Robert, el famoso pintor francés del siglo XVIII que se especializó en la pintura de las ruinas clásicas, advirtiendo que también había algo en su particular técnica abocetada que se fundía a la perfección con el tema: «como si el artista hubiese sido interrumpido por un terremoto en medio del trabajo, como si en un mundo precario terminar algo ya no tuviese sentido» (2017: 48). Y es precisamente a eso a lo que me refero: a la hora de narrar un mundo en ruinas o sepultado bajo sus propios escombros, ¿simula también el

escritor la interrupción y precariedad de su propio trabajo, como consecuencia del apocalipsis, a un nivel discursivo? En *Cicatriz*, de Sara Mesa (novela que, como ya he señalado, se va construyendo a partir de un ensamblaje desordenado y caótico de fragmentos que corresponden a diferentes planos temporales), leemos: «¿No llevabas una Moleskine, como hace ahora todo el mundo, para ir recogiendo fragmentos de inspiración?» (2015: 61). Sin duda, la novela convertida en cuaderno Moleskine, en mero registro indiscriminado de fragmentos anotados, es un extendido modelo narrativo de nuestros días y, quizás no casualmente, muy frecuente en novelas caracterizadas por esa estética de lo apocalíptico que inspira este trabajo.

SOBRE LA TRADICIÓN Y VIGENCIA DEL *READY-MADE* Y LOS 'OBJETOS ENCONTRADOS'

Pero antes de adentrarme en el análisis de algunos ejemplos extraídos del panorama de la novela española contemporánea, me gustaría detenerme a reflexionar acerca de la naturaleza de tales prácticas apropiacionistas, en relación con varios movimientos o técnicas artísticas (*collage*, *trash art*, *ready-made*...) que, desde las Vanguardias históricas, nos vienen proponiendo la conversión de un 'objeto encontrado' en pieza de museo. Mi propósito está muy lejos de querer demostrar que, bajo la capa de experimentación de ciertas novelas recientes, encontremos más de lo mismo o nada nuevo bajo el sol. Antes bien, me gustaría contribuir con estas reflexiones a ubicar las propuestas narrativas de los autores que van a ser comentados en este capítulo dentro de una sólida, fructífera y todavía no interrumpida tradición artística experimental y metarreferencial que, desde hace ya un siglo, se sigue preguntando qué es un autor y qué es la creación artística.

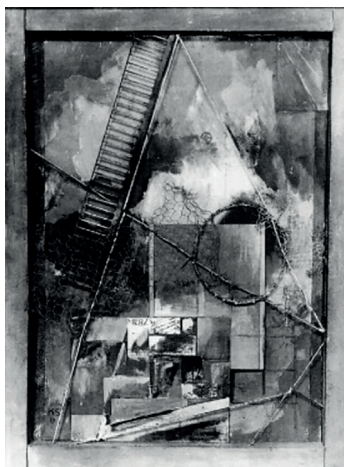
De sobra es conocido que la idea del *ready-made* u 'objeto encontrado' subyace en buena parte de las más importantes propuestas plásticas del siglo pasado. En su pintura *Naturaleza muerta con silla de paja* (1912), a Picasso se le ocurrió hacer algo realmente audaz. En la mitad superior del cuadro dibuja trozos de periódicos, pipas y un vaso, al puro estilo cubista; en la mitad inferior hay, en cambio, algo mucho más insólito: un trozo de hule barato del que se usa normalmente para

forrar cajones con el estampado de la rejilla de una silla de anea está pegado en el lienzo. Con la mera utilización de ese pedazo de hule, Picasso elevó el estatus de ese objeto sin valor alguno a material artístico. Dicho de otra forma, Picasso tomó un producto hecho en serie y lo convirtió en algo único y valioso. Asimismo, ese acto aparentemente inocente se llena de trascendencia cuando tomamos conciencia de que, al incorporarse esa 'falsa' imagen (el estampado que imita la rejilla de una silla) al cuadro que, en su propia naturaleza, ya es una invención, se ha cambiado también el estatus del trozo de hule, que pasa a ser el único elemento 'real' del cuadro (Gompertz, 2013: 160). El experimento tuvo, en cualquier caso, una repercusión de muy largo alcance: al renunciar a copiar de la vida real para apropiarse directamente de ella, Picasso estaba inventando el *collage*.

A partir de dicho hallazgo, pronto los dadaístas propendrían crear un nuevo método de producción basado en el azar. Ya no se trataba solamente, tal y como hicieron Picasso o Braque, de introducir objetos supuestamente no artísticos dentro del cuadro, sino también de dejarlos caer desde lo alto sobre su superficie para que fuera supuestamente el azar, y no ya la voluntad autorial, el que determinara la composición (Gompertz, 2013: 258). Del mismo contexto dadaísta surgieron las propuestas del artista alemán Kurt Schwitters, quien incidió con sus creaciones en otra idea que posteriormente sería ampliamente explotada: el descubrimiento del potencial artístico de aquello que el resto del mundo consideraba basura. Tal descubrimiento dio carta de naturaleza a un procedimiento artístico de larga duración y gran vigencia en nuestros días, como es el *Trash art*. En el invierno de 1918-1919, Schwitters realizó el primero de sus *collages* —conocidos como 'ensamblajes'—, construido precisamente a partir de diversos materiales de desecho procedentes de su búsqueda en cubos de basura: billetes de tranvía, botones, alambres, pedazos de madera, zapatos rotos, andrajos, colillas y periódicos viejos (lista muy similar a las que, por cierto, he reproducido y comentado en el capítulo dedicado a la estética de la basura en el imaginario apocalíptico contemporáneo). Por los mismos años, el artista constructivista ruso Vladimir Tatlin propuso el empleo de materiales de construcción, propios de la edad moderna, para la creación de arquitecturas imposibles (otro de los tópicos del imaginario apocalíptico del siglo XXI, ya comentado en otro capítulo). Casi un siglo después, algunos novelistas del siglo XXI se han propuesto

construir sus novelas a base de ensamblar *spam*. Tanto aquellos como estos últimos han coincidido en considerar que la basura era el medio más apropiado para representar su época.

Sin duda, la vieja idea de la utilización del residuo como material artístico puede relacionarse también con la práctica literaria —tan extendida en la narrativa de hoy— de un metafórico reciclaje de textos usados (Fernández Porta, 2008b: 253). Me conformaré, por ahora, con señalar el insólito parecido que existe entre este *collage* de Schwitters y uno de los que se reproduce en la novela *La casa de hojas* (2000), de Mark Z. Danielewski (2014: 661), como supuesto modelo conceptual de la historia que en ella se narra.



Ensamblaje
de Kurt Schwitters
(1918-1919).



Ilustración reproducida en la
novela *La casa de hojas* (2000),
de Mark Z. Danielewski.

Por otro lado, en relación con esa explícita voluntad, por parte de algunos novelistas contemporáneos, de dotar de valor literario a textos apropiados que carecen en su origen del aura de lo artístico, no podemos dejar de mencionar en este apresurado recorrido histórico la omnipresente e influyente figura de Marcel Duchamp. Ciertamente este llevó la idea más lejos que ninguno de sus predecesores cuando, al convertir el famoso urinario en una escultura titulada *Fuente*, ni siquiera se tomó la molestia de modificar de algún modo su estructura y apariencia, ni de incorporarla como parte de una obra mayor. Casi

todos los historiadores del arte señalan a Duchamp como el primer responsable de un giro radical y de muy largo recorrido histórico que, allá por los años veinte, se produjo respecto a nuestra concepción de lo artístico. Como bien nos recuerda Graciela Speranza en un ensayo sobre la perdurable huella de Duchamp, desde que este se empeñara con sus obras «en una denodada empresa de destrucción de la marca personal del artista y el carácter meramente retiniano de la obra de arte», para explorar esa frontera tan móvil que distingue al original de su copia, la historia entera del arte moderno se ha visto salpicada de múltiples prácticas estéticas centradas en «la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación, los múltiples y la serialidad»; todas ellas movidas por el interés de investigar «las posibilidades de la *repetitio cum variatio*, la repetición y la diferencia» (Speranza, 2006: 22). A partir de Duchamp, el *ready-made* entró en la escena artística con tal impulso que ya nunca la abandonaríamos; desde entonces quedó legitimado en el mundo del arte que cualquier artista pudiera elegir cualquier objeto producido en serie, sin mérito artístico alguno, liberarlo de su función original (es decir, volverlo inútil), cambiarlo de contexto y proponer con este acto una mirada sobre él desde un ángulo inédito, convirtiendo así dicho objeto en una obra de arte *de facto*. La propuesta de Duchamp, de una manera mucho más evidente que la de sus predecesores, ponía en el centro del debate artístico la cuestión de la autoría y del verdadero papel del artista en la creación. Asimismo, con sus osadas propuestas, nos estaba también cuestionando el viejo asunto del ‘aura’, la presunta irreproducibilidad del objeto artístico. Con una lógica irrefutable, se encargó de dejar más de una docena de réplicas del urinario ‘original’ dispersas por las colecciones de arte mundiales (Gompertz, 2013: 32). Años más tarde, y retomando en cierto modo estas viejas ideas, el *pop art*, con su sistemática apropiación de objetos de la cultura de masas, incidirá en el extendido cuestionamiento de los supuestos límites que separan a esta de la alta cultura. De los artistas del *pop art* aprendimos que, si la mercancía puede convertirse en arte, también el arte puede ser mercancía. Algunas cuestiones, que anteriormente solo habían sido tocadas por el arte de manera mucho más tangencial, fueron entonces puestas en primer plano gracias a audaces propuestas como las de *The Factory*, de Andy Warhol, y su lúcida consideración del artista como una marca. Se trata, sin duda, de un asunto plenamente vigente en nuestros días. Como bien señala Germán Sierra en su novela *Intente usar otras palabras* (2009), a partir de ciertos

experimentos artísticos tomamos conciencia de que la pregunta posmoderna «¿Qué es un autor?» quizás haya pasado, de ser un problema filosófico, a ser un problema de índole económica (2009: 171).

Pero volvamos a la historia de aquellas audaces prácticas experimentales nacidas en el seno de las Vanguardias. Hay que reconocer que la influencia del *ready-made* de Duchamp es ciertamente extensa y perdurable y dista mucho de detenerse en las latas de sopas Campbell de Andy Warhol. Tal y como han señalado los historiadores del arte moderno, puede rastrearse igualmente su influencia en obras, aparentemente tan dispares y alejadas en el tiempo, como los perros hechos de globos de Jeff Koons o los tiburones embalsamados de Damien Hirst (Gompertz, 2013: 162). Sin duda, las geniales invenciones de Duchamp (desde el *ready-made*, hasta la instalación, pasando por la réplica, la interacción de imagen y texto y, en definitiva, toda su concepción de «arte no retiniano») conmocionaron el paisaje del arte moderno, transformando su misma esencia. Desde entonces han sido muchos los artistas que, a partir de esas premisas, han continuado indagando con sus propuestas sobre la identidad, los medios y la cultura. A comienzos de los años 80 surgió en el contexto artístico norteamericano el concepto de *appropriation art*; poco más tarde, se empezó a hablar de prácticas «museísticas», basadas en apropiaciones de la materialidad física de obras de arte en museos u otros espacios de exposición institucional, a través de reinstalaciones o intervenciones de diverso tipo (Martín Prada, 2001: 8). Como se nos recuerda en infinidad de ocasiones, en la posmodernidad todo está construido a partir de fragmentos o trozos encontrados que son asimilados o copiados. Asimismo, la era de la tecnología, tal y como ha señalado el mismo Vicente Luis Mora, no solo no ha abandonado la vieja práctica artística del apropiacionismo, sino que la ha reforzado (2014b). En la era *after-pop*, en fin, el *homo sampler* de Fernández Porta sigue construyendo sus objetos artísticos a partir de la aspiración a su conversión en 'objetos en sí', desenmascarando con este acto el contexto geográfico, histórico o semiótico que les habían otorgado sentido (2008: 115). Sin duda, las concepciones artísticas del *ready-made*, del objeto encontrado, del arte basura (con todo el abanico de connotaciones conceptuales ya señaladas: el cuestionamiento de las artes imitativas, el cuestionamiento de la figura del autor, las implicaciones políticas o éticas del reciclaje de la basura...), resultan de absoluta vigencia estética todavía en nuestros días.

Ahora bien, la práctica de rescatar objetos de la vida cotidiana para dotarlos del aura del objeto artístico no se limita hoy al ámbito del museo o la experimentación artística. Parece que en la actualidad asistimos a un curioso proceso de democratización de la búsqueda y el hallazgo de objetos insólitos, pudiendo encontrarse en Internet infinidad de páginas web que, con mayores o menores pretensiones artísticas, se dedican a mostrar objetos encontrados y rescatarlos del olvido²⁶. Lo cierto es que la expansión y vulgarización de la genial ocurrencia que en su día tuvieron Picasso o Duchamp puede llegar en nuestros días a cotas muy altas. Así, no es raro tampoco encontrar publicitados en Internet todo tipo de absurdos talleres pedagógicos (generalmente subvencionados por las instituciones) para la 'creación' de objetos encontrados. Significativos resultan también a este respecto los numerosos ránquines que, en relación con estos, de nuevo nos ofrece la red: en una rápida búsqueda en Google nos toparemos, por ejemplo, con «los 20 objetos más extraños encontrados debajo del mar», «los 10 objetos más extraños encontrados en playas», «los 12 más increíbles objetos encontrados bajo tierra» o «los 12 objetos más raros encontrados nunca en las entrañas de un tiburón». Y, ya como última prueba de esa invasión de objetos insólitos a nuestro alrededor, me gustaría llamar la atención sobre la manera en la que las artes decorativas actuales han explotado *ad nauseam* la vieja y fructífera idea duchampiana. Hoy Ikea nos vende vitrinas cuya finalidad, nos dice el catálogo de la casa sueca, es preservar y mostrar nuestros objetos fetiche. Por supuesto, en el catálogo dichas

²⁶ Pueden verse como ejemplo la página titulada «Objetos encontrados [1998-2000]», en la que, según explica escuetamente su creador, encontramos una «Galería de objetos encontrados en diferentes directorios temporales de [su] ordenador» (<http://netart.org.uy/foundobjcts/#>). En otra página personal (esta de Bárbara Bañuelos) encontramos un texto explicativo en relación con otro proyecto artístico relacionado con la idea del «objeto encontrado», que puede servir como paradigma de otras muchísimas webs con intenciones muy similares (<http://cargocollective.com/inventario2016/Proceso-creativo/objetos-encontrados>). Asimismo, en la página «SERIE FOTOGRAFÍAS: OBJETOS ENCONTRADOS (2002-05)» se menciona un proyecto estético que, bajo el título de «Des(h)echos», ofrece un archivo fotográfico de decenas de objetos de desecho abandonados en el medio natural, que la artista, como si de una arqueóloga se tratara, salva del olvido con la explícita intención de denunciar el consumismo que caracteriza a la sociedad actual (<http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2007/06/objetos-encontrados.html>).

vitricas nunca muestran porcelanas u objetos expresamente decorativos, sino otros supuestamente insólitos y originales, tales como, por ejemplo, las 'falsas' caracolas marinas, que, por si queremos ahorrarnos su fatigosa búsqueda en la orilla del mar, también nos fabrica y vende Ikea. La paradoja evidente haría las delicias de Warhol. Y, en cierto modo, estaba ya pronosticada en las célebres «Box artists» de Joseph Cornell. En fin, a partir del panorama descrito, no nos extraña que Fernández Porta hable con ironía del auténtico «batallón de los buscadores y fabricantes de restos» (2008: 278) que albergan nuestras sociedades.

No cabe duda entonces de que esa dimensión conceptual que adquiriría el acto de la reproducción en las insólitas réplicas que el propio Duchamp realizaba de sus famosas piezas de arte pierde en las cotidianas prácticas apropiacionistas comentadas toda aquella voluntad transgresora, para pasar a ser absolutamente normalizadas por los mismos sofisticados sistemas de *marketing* y producción. Lejos de plantear el rechazo de la institución, a la manera de los vanguardistas y neovanguardistas (que arremetían contra el mismo concepto de 'museo'), estos anónimos apropiacionistas se 'apropian' de ella; lejos de atentar contra el sistema (fundamentalmente económico), lo convierten en su campo de operaciones.

En su citado ensayo, Graciela Speranza nos recordaba que, transcurrido un siglo de los primeros *ready-mades* de Duchamp, la crítica se mantiene aún dividida respecto a la trascendencia conceptual de su propuesta y al impacto de su herencia, de tal forma que «con celo conservador o renovado ímpetu vanguardista, aún se dirime el signo estético de su legado» (2006: 20-21). Nos evoca, a tal efecto, el pesimismo con el que el influyente crítico de arte Jean Clair se refería a su herencia:

Legiones de irresponsables, alentados por la idea del artista sin obra, sin talento y sin profesión, se identificaron con Duchamp. Pero en sus acciones, sus textos, sus manifestaciones la simplicidad se volvió pobreza; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía en pereza mental; la alusión, la crudeza [...] dieron paso a una plétora de producciones de artistas groseros, sin espíritu y sin talento (en *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, cit. por Speranza, 2006: 21).

APROPIACIONISMO Y CREACIÓN LITERARIA

Pero mientras ocurría todo esto en la historia de las artes plásticas (e incluso en sus propios circuitos comerciales), el mundo de la literatura parecía vivir ajeno a dichos planteamientos. A este respecto, Kenneth Goldsmith, en un ensayo que aboga por la legitimidad de una escritura no-creativa, se lamentaba respecto a ese atraso en estos términos: «la mayoría de la escritura hoy en día continúa como si Internet jamás se hubiera inventado. El mundo literario todavía se escandaliza por los mismos episodios de fraudulencia, plagio y engaño que causarían risa en los mundos del arte, la música, la computación o la ciencia» (2015: 28). Para Goldsmith resulta difícil imaginar que los escándalos de plagio, que siguen estando tan presentes en el ámbito de la literatura (recordemos, por ejemplo, las polémicas acusaciones a Michel Houellebecq por haberse apropiado de contenidos de Wikipedia en su novela *El mapa y el territorio*), sean contemporáneos a las sofisticadas provocaciones intencionales de Jeff Koons o las refotografías de anuncios publicitarios de Richard Prince, el cual, por cierto, fue homenajeado con una retrospectiva en el Guggenheim por sus tendencias plagiarias (Goldsmith, 2015: 28-29).

Bien es cierto que, a pesar del justificado pesimismo de este autor, la literatura más experimental del siglo xx tampoco ha sido del todo ajena a las prácticas apropiacionistas ya tan divulgadas en el mundo del arte. La propia Graciela Speranza (2006) propone en un su libro «un *efecto argentino* de Duchamp», que la lleva a leer desde esta obra de autores como Borges (al fin y al cabo, el creador de Pierre Menard, sin duda el primer gran plagiador de la historia de la literatura), Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia, César Aira o Guillermo Kuitca. Por su parte, Goldsmith también menciona en su libro aquellos casos que considera geniales excepciones en el mundo de la literatura, en lo que respecta a las prácticas artísticas no-creativas, tales como el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin (escrito entre 1927 y 1940), la obra de autores como Brion Gysin, William Burroughs o Kathy Acker, el ensayo pro-plagio de Jonathan Lethem «El éxtasis de la influencia: un plagio» (2007), construido en su totalidad a partir de una práctica de *patchwriting*, o el proyecto *Issue I*, una antología en la que se publican multitud de poemas generados por un programa de ordenador, que aparecen falsamente atribuidos al azar a 3164 poetas reales, sin

autorización ni ninguna clase de permiso (Goldsmith, 2015: 177). El mismo Goldsmith es autor de un proyecto apropiacionista titulado *Day* (2003), donde, cual un Pierre Menard de nuestros tiempos, se dedicó a copiar un número completo de *The New York Times*.

Tampoco han escaseado en los últimos años experimentos de este tipo en el ámbito de las literaturas hispánicas. Y, como no podía ser de otra manera, Borges ha sido uno de los escritores más 'plagiados' cuando se ha pretendido construir artefactos experimentales de estas características. Las sonadas polémicas de índole legal e intelectual suscitadas por obras como *El Aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjian (ver Saavedra Galindo, 2018), en Argentina, o *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), de Agustín Fernández Mallo, en España, son buen ejemplo de ello (ver Ruiz Urbón, 2022: 221-239).

Asimismo, el motivo artístico del 'objeto encontrado' inspira también en nuestros días numerosas propuestas literarias. Si las artes plásticas y decorativas nos siguen proponiendo, de manera ininterrumpida desde los albores del siglo xx y, a partir de manifestaciones de muy desigual valor y complejidad, el rescate de todo tipo de objetos y materiales de derribo, curiosamente algunas manifestaciones literarias (en formato impreso) de nuestros días parecen estar adueñándose de una técnica procedente de otro medio artístico y que, en principio, le resultaría ajena, como es la del *ready-made* o el 'objeto encontrado'. En realidad, creo que toda la obra de Agustín Fernández Mallo habla de la búsqueda de la *real thing*, del objeto (a veces es la Coca Cola, otras la Nocilla, otras un árbol del que cuelgan zapatos) que no es copia, ni original de copia. A juzgar por algunas de sus propias declaraciones estéticas (2009: 22-25), pareciera que su poética se inspirara en una feliz conjunción entre las propuestas duchampianas con las teorías posmodernas del simulacro de Baudrillard. Varios de los textos de Fernández Mallo que recogí en *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad* (2012), extraídos en su mayoría del blog personal del autor, contenían precisamente la desnuda descripción de un 'objeto encontrado'. Abundará ahí la representación de objetos sacados de contexto, a los que el autor confiere la categoría de poéticos y misteriosos, precisamente en función de su propia descontextualización y que el receptor percibe con extrañamiento (véanse, por ejemplo, los textos titulados «12 huevos» o «Biblia de las advertencias de mecheros», recogidos en Fernández Mallo, 2012: 182-184 y 195-199).

También «Parábola de Cervantes y de Quijote», recogido en *El hacedor (de Borges). Remake* (100-105), donde se narra el hallazgo de dos insólitos objetos, una rebanada de pan con un agujero circular en medio y el dibujo de ese objeto, podría ser un buen ejemplo. En todos estos textos el autor no se limita a la descripción del objeto encontrado, sino que también reproduce su fotografía. Asimismo, generalmente no solo aparecen las fotografías (con referentes irrelevantes, inesperados, desconcertantes), sino que se ficcionaliza también el propio acto de encontrar (generalmente en Google) dichas fotografías, antes de mostrarlas. De hecho, algunos de los textos de Fernández Mallo parecen estructurarse a partir de una navegación cualquiera por Internet. En el capítulo de *Limbo* (2014) titulado «Eco, él», el narrador divaga sobre heterogéneos asuntos, estableciendo *links* a través de fotografías que va diseminando en el texto. Supuestamente se trata de fotografías que dice guardar en un archivo de imágenes que desde hace años va llenando con cosas que «captura» en la red (2014: 82) o que va buscando directamente en Google al hilo de sus reflexiones (2014: 87).

Refiriéndose a la obra de algunos escritores latinoamericanos, como Mario Bellatin, Elena Poniatowska o Eduardo Belgrano Rawson, Magdalena Perkowska señala con acierto que la inserción de fotografías en los textos ficcionales de sus novelas produce, por inesperado, un efecto parecido al que surtía el montaje en las Vanguardias. (Perkowska, 2013: 57-58). Pero me gustaría insistir en que lo que produce esa complejidad semántica y tensión estética no es tanto el referente real fotografiado (un cartón de huevos, una rebanada de pan...), sino la propia e inesperada irrupción de la fotografía en medio de la narración: ¡un objeto encontrado!

Asimismo, el paradigma del reciclaje de residuos como modelo inspirador de estructuras narrativas es muy frecuente en nuestra última novela. De nuevo hemos de citar en lugar destacado a Fernández Mallo, debido a que toda su obra parece ser un intento de poner en práctica ese proceso de reutilización de restos. Las prácticas apropiacionistas estaban ya presentes en el *Proyecto Nocilla* (2006-2009) y han seguido siendo un modelo de composición y un motivo de reflexión en toda su obra posterior: desde *El hacedor de Borges. Remake* (2011) o *Limbo* (2014), a la más reciente *Trilogía de la guerra* (2018a). Precisamente esta última novela se constituye como tal desde el ensamblaje de tres relatos inconexos, pero conectados al mismo tiempo, a partir de

una puesta en práctica de la apropiación, la importación y el aprovechamiento permanente de símbolos y motivos. Conforme a una posibilidad combinatoria ilimitada, el escritor nos propone así su propia estructura narrativa. El mismo año que apareció la *Trilogía de la guerra* (2018a), vio también la luz su *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018b), donde Fernández Mallo 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?» (2018b: 19-20). 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, 2018b: 31). Se trataría de llevar a la práctica de lo artístico la ‘repetición’ y la ‘diferencia’ de la que hablara Gilles Deleuze (1968) en su citadísimo ensayo.

Por de pronto observemos que ese reivindicado procedimiento del trasvase de ‘restos’ podemos percibirlo incluso entre su novela *Trilogía de la guerra* y el ensayo que parece servir de apoyatura teórica a las prácticas creativas del autor (su *Teoría general de la basura*), cuando comprobamos, por ejemplo, cómo la misma reflexión sobre la acumulación de residuos en las playas de Normandía aparece repetida con leves variaciones (las mismas ‘repetición’ y ‘diferencia’ a las que me acabo de referir) en las páginas de la novela *Trilogía de la guerra* (Fernández Mallo, 2018a: 392; ya reproducida en el capítulo anterior) y del ensayo:

La arena de las playas de Normandía —leemos en este— contiene partículas fruto de transformaciones geológicas de miles de años, contiene también muestras volcánicas y prehistóricas algas marinas, y trozos de conchas de ayer en contacto con conchas de hoy, y arena que son microcantos rodados hechos de plástico de millones de tapones de botellas hoy indistinguibles a simple vista de la arena de roca, y restos de carne de pez y heces, también corroídos trozos de metralla, pólvora,

cristales de botellas de refrescos, hierro procedente de cascos aliados y alemanes, trozos de huesos que parecen puro calcio, arena hecha de cáscara de transistores, de fiambreras y de cucharas, y mucho más, aún contiene muchísimas cosas más esa arena, y todo, absolutamente todo ello, ya es natural. ¿Hay algo o alguien que pueda dar cuenta de la complejidad, de los múltiples mundos y tiempos que en red hay en un solo metro cúbico de arena de esa playa? (Fernández Mallo, 2018b: 121-122).

En definitiva, Fernández Mallo recurre a los conceptos de ‘residuo’ o ‘ruina’ en su *Teoría general de la basura* (2018b), donde se propone esbozar una teoría de Realismo Complejo acotado al campo de los productos culturales y, en concreto, a aquellos que rescatan los despojos y la chatarra que la cultura normativa deja a su paso (2018b: 27). Para referirse a la historia del arte y la cultura, en varias ocasiones ha utilizado este autor la sugerente imagen de un vasto supermercado en el que cada cual confecciona su propio carro de la compra (2018b: 213). Frente a las prácticas de creación tradicionales, basadas en la vieja idea de la inspiración, se trata de poner en valor las prácticas apropiacionistas, aquellas en las que de manera premeditada y autoconsciente se muestran tal cual los materiales de construcción, que no solo están a la vista, sino que son en sí mismos la nueva obra o parte de ella (2018b: 212-213).

Pero si Fernández Mallo nos ha proporcionado recientemente una sólida apoyatura teórica en relación con sus propias creaciones literarias, lo cierto es que ya durante las dos últimas décadas no han escaseado las narraciones que emplean de manera consciente y metaficcional procedimientos de corta y pega, en un intento de emular desde la literatura lo que, de manera natural, ocurre en Internet. Porque, aunque desde hace mucho tiempo el pastiche y el *collage* hayan sido una parte intrínseca de la escritura, creo que fue a partir del advenimiento de Internet cuando el apropiacionismo y el plagio creativo han empezado también a hacerse notorios en el ámbito de la literatura. Como uno de los rasgos más visibles de la que se llamó estética ‘mutante’ (Iacob y Rodríguez Posada, 2018), se ha señalado la fragmentación extrema de un relato construido a partir del ensamblaje de materiales reciclados, de autoría tanto propia como ajena. Me refiero a ese tipo de artefactos literarios de *copy-paste*, en los que el texto con

pretensiones literarias, el préstamo literario o el mismo *spam* confunden deliberadamente sus perfiles, al ser publicados en el formato del libro impreso y en colecciones de «novela». Libros como *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández, *Circular 07. Las afueras* (2007a) o *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora, *Algunas ideas buentísimas que el mundo se va a perder* (2009) de Alberto Olmos, *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión, *Intente usar otras palabras* (2009) de Germán Sierra, entre otros muchos, irrumpieron en la primera década del siglo XXI con una estética teñida de extrañeza a partir de la puesta en práctica de un apropiacionismo real o aparente, que no dejaba de desconcertar al lector. Ya en la segunda década de nuestro siglo, novelas como *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez, *Los Modlin* (2013) de Paco Gómez, *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro o *Lectura fácil* (2018) de Cristina Morales han contribuido a ir normalizando dichas prácticas del reciclaje y la apropiación. Quizás no sea casual que todas las novelas recién mencionadas nos sumerjan en esa atmósfera tan característica de un mundo al filo de su propia autodestrucción.

DE LAS REDES AL POSDIGITALISMO

En un artículo titulado «En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta», Francisca Noguero Jiménez (2019) rastrea con enorme perspicacia en la tradición literaria del siglo XX varios precedentes (desde Kafka, Roland Barthes, Maurice Blanchot o Walter Benjamin, hasta Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez o el mismo Enrique Vila-Matas, entre otros muchos) que, renunciando a una escritura de aspiraciones totalizadoras, ya apostaron por esa estética de lo residual que voluntariamente se sitúa en los márgenes. Pero aunque la identificación entre conceptos como ‘escritura corta’ y ‘ruina’ pueda ser perfectamente rastreable en el pasado y, más concretamente, en una determinada tradición de escritores, creo que la red, convertida ya de manera irremediable en el habitual canal de distribución de esa misma escritura corta, ha venido a acentuar (o a poner en mayor evidencia) esa dimensión ‘residual’: aquello susceptible de ser reciclado, cambiado de lugar, reutilizado en diferentes contextos, por distintos autores, modelado por numerosas manos. Parece que, más allá del arte, nuestra época apunta hacia una puesta en común de

los recursos, que se manifiesta en todas las prácticas procedentes de la cultura internet.

Fenómenos como los analizados por Escandell Montiel, en su antología *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red* (2020), dan buena cuenta de los hilarantes extremos a los que puede llegar en nuestros días esa frenética pulsión apropiacionista, tan inherente a la microtextualidad digital. Asimismo, en su libro *Y eso es algo terrible: crónica de un poema viral* (2019), el mismo autor explica la capacidad exponencial de las redes para una apropiación ilimitada. Pareciera como si a las famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino (1985) (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia), pudiéramos añadirle ahora la de la *versatilidad*, entendida esta como una suerte de adaptabilidad ilimitada. Imposible seguirle el rastro al vertiginoso y compulsivo ritmo de la reproducción colectiva de determinados microtextos que, por distintos motivos, conectan emocionalmente con amplias masas de internautas. En diferentes webs, con diferentes fines u objetivos, podemos encontrarnos con los mismos textos, conectados con otros diferentes textos en cada ocasión, ilustrados con diferentes imágenes o fotografías, tendiendo unos y otros a resemantizar en cada uno de esos contextos el texto fruto de la apropiación. En este sentido, la red parece haberse convertido en un interesante mecanismo generador de recontextualizaciones potencialmente infinitas.

Liberados hoy muchas veces de autoría y, lo que es más relevante, de utilidad (¿cuántos pequeños textos navegan hoy por las redes a la búsqueda de algún lector!), están ahí almacenados cual residuos, listos para ser aprovechados, reciclados, en el apabullante flujo de los procesos culturales de hoy. Los insaciables recolectores de estas pequeñas piezas narrativas nos recuerdan, sin duda, a los ‘semionautas’ a los que se refería el propio Nicolás Bourriaud: «habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer» (2009: 117). Cuesta otorgarle el valor de lo artístico a esa gran masa informe de microtextualidades digitales, calificadas como verdaderos «cardos» por parte de Escandell Montiel (2020). Ahora bien, una vez más hemos de recordar la pregunta que se hacía Nicolás Bourriaud (2009) a la hora de reivindicar un nuevo paradigma cultural y artístico: «¿La precariedad es

mala en sí? ¿Se podrá encontrar de nuevo algo *tajante* en el universo precario?» (2009: 94-95).

Quizás el uso más interesante que algunos escritores hacen, a día de hoy, de sus cuentas de Instagram tiene que ver con ese hábito, cada vez más extendido, de subir y compartir fotografías de insólitos objetos encontrados, escenarios, rincones o lugares cuya extrañeza les hace a sus ojos dignos de ser fotografiados. Cámara en mano, los escritores cada vez parecen más aficionados a rebuscar, captar y mostrar instantes de la vida diaria que no deberían pasarnos desapercibidos. Redes sociales como Instagram parecen estar favoreciendo la conversión de tantísimos escritores (y de tantísimos otros usuarios que no lo son) en modernos *flâneurs*, paseantes ociosos a la búsqueda de cualquier cosa que merezca ser retratada. Con frecuencia, el objeto, persona o lugar fotografiado va acompañado de breves comentarios o austeros pies de foto. El escritor pone así en práctica el arte de titular los instantes capturados al vuelo. Pero esos microtextos escritos para la ocasión nos hacen recordar los viejos *ready-mades*, a través de los cuales se interviene y resemantiza el objeto.

Ahora bien, conviene también advertir que el fenómeno al que hago referencia no solo es fruto del manejo colectivo y más o menos inconsciente de las propias redes sociales. Los casos mencionados se producen en ellas de forma natural, gracias a unos mecanismos que les son inherentes. Pero, a partir de ahí, algunos creadores experimentarán de manera deliberada y autoconsciente con esas posibilidades potencialmente ilimitadas de reproductibilidad que nos ha otorgado la tecnología. Tal es así que, en numerosas ocasiones, lo que se nos propone es la búsqueda y el rescate desde el libro impreso del texto o el *spam* cibernético y, con ello, la conversión de lo digital en matérico. Verdaderamente, más sorprende aún observar esa misma frenética tendencia a la apropiación recontextualizadora fuera del ámbito de la comunicación y edición digital. Con el término «posdigitalismo», Fernández Mallo se refiere a «aquello que está más allá de lo digital porque, en un movimiento de bucle, ha recuperado parcialmente características analógicas o porque pone en conexión la esfera digital y la analógica» (2018b, 181). Se trata de obras que, desde el soporte matérico del libro impreso, absorben los procedimientos propios de las redes informáticas. Obras que emulan, de forma más precaria, pero también más consciente, los vertiginosos desplazamientos de los textos

que de forma natural se producen en Internet. Dicho de otra forma, el fenómeno al que hago referencia adquiere todavía mucha mayor conciencia estética cuando es una obra publicada como novela la que se convierte en sí misma en una auténtica planta recicladora de residuos. Sin duda, toda una práctica cultural del reciclaje habita en la red, pero también en las entrañas de la narrativa actual. Y, en gran medida, como enseguida veremos, en la de explícita temática apocalíptica.

TEXTOS ENCONTRADOS, MANIPULADOS E INVENTADOS PARA UN MUNDO EN DESCOMPOSICIÓN

En el año 2005 la editorial Berenice sorprendió con la publicación de la novela de Javier Fernández *Cero absoluto*, en la que se relataba una historia dentro de la tradición más clásica de la ciencia ficción. Una multinacional inventa un decodificador inalámbrico capaz de conectar los cerebros humanos al software, lo que sumerge a la humanidad en un mundo distópico y siniestro: una nueva era de Realidad Virtual, de la que en apariencia solo se escapan los que habitan en una suerte de paraíso todavía inmerso en el 'mundo real', sin RV, llamado «La Isla». Lo novedoso de la propuesta de Fernández no era tanto el tema tratado, con numerosos antecedentes literarios y cinematográficos, sino las estrategias discursivas utilizadas. En la primera parte de la novela, al lector se le pone en situación a través de una serie de recortes de prensa (que respetan el formato tipográfico del género), a través de los cuales se van desgranando los avances de dicho hallazgo científico. Asimismo, se recurre a la reproducción de un folleto publicitario de La Isla, y no a la mera descripción, para que el lector tome conciencia de la naturaleza y los propósitos de aquel extraño lugar. El aspecto de veracidad extraliteraria de dichos textos podría llevar al lector a buscarlos en el exterior de la novela. En este caso, es el propio Javier Fernández quien los crea para componer su obra, pero el efecto apropiacionista está igualmente conseguido.

Si el conocimiento parece haberse convertido en nuestra época en sinónimo de búsqueda de restos, el buscador de Google se ha erigido en paradigma de todas las búsquedas. Varias novelas españolas recientes construyen su argumento a partir del motivo de la búsqueda en

Google. Así, por ejemplo, la novela de Germán Sierra *Intente usar otras palabras* (2009) nos remite a Google ya desde el propio título. En esta obra no solo el personaje protagonista busca y se busca de forma obsesiva en Google, sino que además el buscador de Internet funciona como motivo inspirador de una determinada estructura profundamente fragmentaria, en la que se alternan de manera azarosa (como en los viejos *collages* dadaístas) capítulos más narrativos, que van construyendo una historia de desamores y búsqueda de identidades (con ocasionales repeticiones de algunos fragmentos, como si de una navegación real por Internet se tratara), con otros de carácter ensayístico y sin aparente conexión con aquellos, que reproducen supuestos *post* de algunos de los personajes de la novela. De principio a fin, el inconexo y fragmentario relato construido por Sierra aparece envuelto en esa asfixiante atmósfera apocalíptica a la que he dedicado la primera parte de este ensayo. La consabida alusión a la visualización de la 'espectacular' caída de las Torres Gemelas de Nueva York ocupará íntegramente el capítulo 16. Asimismo, como en otros casos ya comentados, el *spam* aparece en esta novela dotado de especial valor conceptual y estético: «Sus almas perdidas pululan pixelizadas por el universo digital, bzzz... bzzz..., convertidas en basura electrónica. La mierda visual nos ahogará mucho antes que cualquier otro tipo de desperdicios» (2009: 119). En realidad, los textos que aparecen en la novela con aparente origen digital son falsos, sin existencia real fuera de la novela (si nos podemos fiar de Google), pero de absoluta apariencia veraz. Al igual que en la novela de Javier Fernández, esa apariencia hace dudar a los lectores, que se verán seguramente tentados a comprobar la existencia de dichos textos en el buscador de Internet. De esta manera, Google cumple con una doble función en esta obra: como motivo temático recurrente e inspirador de la trama y la estructura y como instrumento externo a ella que nos permite la identificación de la veracidad o falsedad de los documentos que la integran. Como se repite en la novela, «La búsqueda es la forma contemporánea de la fe. Intente usar otras palabras» (2009: 51). Si Google tiene hoy en día la última palabra respecto al 'ser o no ser' de cualquier persona y objeto, esa certeza parece subyacer en varias de las propuestas narrativas que comentamos en este capítulo. En todas ellas se dotará a Google del valor de oráculo e icono de nuestra búsqueda, al tiempo que de archivo de la experiencia contemporánea (Calles Hidalgo, 2014b). Y el propio Sierra asegura en un

ensayo que lo que modifica la experiencia lectora de un modo radical en nuestros días es el hecho de «la red a la que la máquina permanece conectada, de tal forma que la lectura es inseparable de otras actividades como la búsqueda y la navegación» (2016: 117)²⁷.

Si no escasean las novelas actuales que se conforman a partir del ensamblaje de residuos, de microtextos extraídos de otros contextos, tampoco lo harán aquellas en las que esos residuos aprovechados sean realmente de autoría ajena. Y lo cierto es que el hecho de que el texto reciclado sea propio o de otro autor poco importará, cuando precisamente la clave estética haya sido desplazada de la creación a la apropiación y la reconversión. Aun así, dentro de esta forma de proceder, cabría distinguir entre aquellas obras que hacen pasar el texto ajeno como propio de las que no ocultan en ningún momento el origen y la autoría del texto apropiado y reutilizado en el contexto de la nueva novela. Asimismo, entre los primeros, nos encontraríamos con casos en los que el ocultamiento total de la fuente haría saltar las alarmas de los veladores del plagio²⁸, junto a otros que, con artimañas metaficcionales ciertamente sofisticadas, nos harían pasar lo verdadero por ficticio y lo ficticio por verdadero. Un ejemplo paradigmático de este último caso podría ser la aclamada novela de Antonio Orejudo *Fabulosas narraciones por historias* (1996) (Mora, 2016), donde se reproducen de forma

²⁷ La idea de la búsqueda en Google como complemento a la propia experiencia lectora se plasma todavía de una manera mucho más explícita en *Crónica de viaje* (2014), de Jorge Carrión. Toda la obra se vale de la reproducción visual de lo que vemos en la pantalla del ordenador a partir de unas determinadas búsquedas en diferentes aplicaciones reales o imaginadas de Google.

²⁸ En este contexto o nuevo paradigma estético no dejan de resultar cuando menos anacrónicos algunos escándalos mediáticos surgidos a partir de ciertas acusaciones de plagio (Michel Houellebecq) o, incluso, autoplagio (Camilo José Cela). A este respecto se pronuncia Fernández Mallo: «Todo autor hoy, realmente de vanguardia, trabaja en ese filo de lo legal/ilegal o no trabaja. Hacemos notar que el apropiacionismo es un hecho connatural a toda cultura y a la evolución del conocimiento» (2018b: 234). Una incontestable parodia respecto a los incansables perseguidores del plagio en el entorno académico actual la encontramos en la novela de Raquel Taranilla (2020: 88-89). No obstante, la autora se burla también de aquellos que repiten 'en eco' la consabida teoría que defiende en este capítulo, a saber: «que todo enunciado en realidad retoma y reelabora otro anterior o es el eco de un discurso previo, etcétera, etcétera» (Taranilla, 2000: 108). En definitiva, ¿no plagian también los que repiten una y otra vez que todo es puro plagio?

literal fragmentos extraídos de las obras de otros autores, entre otros de José Ortega y Gasset, con existencia real fuera de la novela, pero que son recontextualizados de tal forma en su interior que llegan a provocar serias dudas en los lectores acerca de su veracidad.

Caso distinto es cuando el autor, siguiendo la estela del modelo compositivo de obras como *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin²⁹, no se preocupa en ocultar la procedencia de los textos apropiados, ni, como hace Orejudo, pretende poner en duda su propia veracidad. En este sentido, nos encontramos con numerosas novelas que interrumpen de continuo la narración propia con fragmentos de autoría ajena, de tal forma que los fragmentos externos tan solo quedan ahí incrustados, sin más, interfiriendo en el hilo de los acontecimientos narrados, pero convirtiendo el conjunto de la obra en algo más veraz, más parecido a nuestro mundo actual. Hablamos de un modelo compositivo que, en el ámbito de la novela española del siglo XXI, probablemente hayan contribuido a popularizar autores como Agustín Fernández Mallo, con su exitosa trilogía *Nocilla* (2006-2009), o Vicente Luis Mora, con obras como *Circular 07. Las afueras* (2007a) o *Alba Cromm* (2010). Pero veamos algún otro ejemplo posterior, en el que la construcción de un relato, a partir del ensamblaje de restos o residuos de la cultura oficial, se alía con la descripción de un mundo en ruinas.

Una obra paradigmática del género apocalíptico, en el contexto de la narrativa española del siglo XXI, como puede ser *Cenital* (2012), de Emilio Bueso, presenta una estructura discontinua y fragmentaria, en la que se alternan fragmentos narrativos sobre la historia de la ecoaldea en la que se refugian los supervivientes tras la destrucción del mundo, con otros textos de otros autores de carácter ensayístico, con existencia real fuera de la novela. Encontramos entre estos un heterogéneo elenco de científicos o pensadores contemporáneos (Guy McPherson, Pedro A. Prieto, James Howard Kunstler, Thomas Friedman, Paul R. Ehrlich, Kenneth S. Deffeyes, entre otros muchos), junto a citas de *Mad Max*,

²⁹ El propio Walter Benjamin dejó anotado su método de trabajo para la construcción de esta obra: «Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos» (cit. por Noguero Jiméñez, 2019: 44).

Siniestro total, o voces tan dispares como las de Aldous Huxley, José Luis Coll o Manuel Vicent. Lo textos ajenos incorporados a la novela tratan mayoritariamente sobre la crisis del petróleo, el agotamiento de los recursos, el colapso definitivo de los mercados financieros, la crisis medioambiental, el apocalipsis inminente... A su vez, tanto los textos narrativos de la novela como las numerosas citas intercaladas se alternan con *posts* de la página web del personaje Destral (www.cenital.net), el líder de la ecoaldea en la que se desarrolla la trama posapocalíptica. Dicho enlace existe actualmente en Internet, pero los *posts* reproducidos en la novela no están allí, tan solo nos conducen a un vídeo del grupo de punk metal francés Tagada Jones.

Asimismo, en una novela como *Democracia* (2012), de Pablo Gutiérrez, la mezcla indiscriminada de fragmentos encontrados resulta muy ilustrativa del fenómeno que comento. Dichos textos funcionan en este caso a modo de permanente interrupción de la narración de un joven que, de nuevo en plena crisis económica e inmobiliaria, pierde su trabajo y se deja caer por una pendiente autodestructiva y voluntariamente apocalíptica. La narración de los hechos, ya de por sí bastante fragmentaria y discontinua, es continuamente obstaculizada por la irrupción de fragmentos incrustados en el entramado narrativo a modo de cita, escritos en cursiva y aparentemente ajenos a la trama. Los primeros textos apropiados son extractos del libro *Sociedad 8, Educación General Básica*, Santillana, 1985. Tras estos, irrumpirán fragmentos extraídos del *Discurso ante el Congreso de los Estados Unidos* (2008), de George Soros; de *La sociedad abierta y sus enemigos*, de Karl Popper; de *Analectas*, de Confucio; del profeta Ezequiel; del Levítico; del *Diccionario de la ciencia para todos*, de Herman y Leo Schneider; de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja; o de la *Antropología general*, de Marvin Harris. En general se trata de reproducciones literales de los textos citados, aunque algunos de ellos sufren en el trasvase leves intervenciones o manipulaciones. Así, por ejemplo, en los fragmentos extraídos de la obra *La sociedad abierta y sus enemigos*, de Karl Popper, siempre que aparece la palabra 'democracia' aparece medio tachada: «democracia». Recordemos que el término 'demo' hace referencia a un programa informático de demostración que es una versión reducida en prestaciones de un programa puesto a la venta, es decir la muestra comercial de un producto. Por otro lado, todos los fragmentos reproducidos en la novela llevarán un título del que carecen en su versión original y

que tiende a resemantizarlos. La lectura de novelas como la de Pablo Gutiérrez nos evocan la práctica del *websurfing* o de la lectura por *links*. Internet no hizo desaparecer, como muchos vaticinaron a finales del siglo pasado, la literatura en formato impreso, pero sí ha contribuido a generar en esta nuevos modos de representación que no son más que un reflejo de nuevos modos de pensamiento. La temporalidad es reemplazada en estos por un orden visual o espacial, que integra la presencia simultánea de objetos o textos heterogéneos, que el usuario o el lector conectará a partir de un plan personal de navegación. A partir de ahí, sostiene de nuevo Bourriaud, surge una manera cinética de elaborar objetos, una «composición por trayecto» (2009: 132).

A lo largo de *Democracia* encontramos un total de trece fragmentos ajenos reproducidos, procedentes de fuentes tan diversas como heterogéneas, donde lo mismo cabe un clásico de la literatura española del siglo xx, como el libro de texto escolar o las reflexiones de Confucio. Se trata, sin duda, del particular trayecto o plan personal de navegación de Pablo Gutiérrez, tan aleatorio como podría ser el de cada uno de todos nosotros. Pero, al mismo tiempo, en novelas como esta parece ser la misma teoría del caos la que rige la acumulación, como eficaz metáfora, por otro lado, de una sociedad que está al borde de su propia autodestrucción, fruto de una ingente acumulación de excedentes de producción. Y no está de más recordar ahora que también esta novela, al igual que *La trabajadora* de Elvira Navarro, en la que ahora me detendré, ha sido identificada por la crítica bajo el marbete de «novela de la crisis» (Corominas i Julián, 2012). Una vez más, términos como acumulación, residuos, caos o precariedad parecen subyacer bajo las prácticas artísticas y compositivas que comento. 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 al borde de la catástrofe definitiva.

La concepción de la creación literaria como ‘obra en marcha’, en la que textos más antiguos son reciclados para acabar formando parte de obras posteriores, convirtiéndose muchas veces en embriones que más tarde alcanzarán mayor desarrollo, está presente en los procedimientos compositivos de innumerables escritores de nuestros días. Las propias dinámicas editoriales favorecen este tipo de procesos de creación. El escritor novel publica sus relatos en antologías, revistas literarias o páginas web, relatos que en numerosas ocasiones tendrán un desarrollo más

amplio con posterioridad en el formato de novela impresa. El escritor profesional compagina la publicación de libros con habituales colaboraciones en prensa. Los artículos de opinión terminan muchas veces no solo siendo recogidos en libro, sino convirtiéndose en el germen de un desarrollo ulterior de nuevo en el formato impreso. Más aún, tampoco escasean las entradas de blog o de *Facebook* que acabarán adquiriendo un tratamiento solo aparentemente más literario en el interior de algunas novelas. Carmen Morán Rodríguez ha analizado al respecto algunos casos paradigmáticos de esta forma de proceder, como el del escritor Manuel Vilas, muchas de cuyas entradas de *Facebook* podrían ser fácilmente reutilizables como capítulos de sus obras literarias. Ninguna distinción objetiva podremos encontrar entre unos y otros (Morán Rodríguez, 2019: 148).

Que pequeños relatos o microrrelatos (procedan de una antología, una revista literaria o una red social) acaben encontrando acomodo en el seno de novelas posteriores no es desde luego ninguna rareza en nuestros días. Pero que los propios autores tomen conciencia de esos mecanismos de autoapropiación, para convertirlos en parte de la propia trama de la novela, nos enfrenta a un procedimiento más complejo y de mayor interés en relación con el tema que nos ocupa. Ya vimos más arriba que Sara Mesa recicla dentro del macrotexto que es toda su obra narrativa determinados textos y motivos. Otro ejemplo interesante de esa suerte de autoapropiación consciente lo podemos encontrar en la novela *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro. Según se nos informa en una nota aclaratoria final «El texto que introduce la segunda parte de este libro se publicó en el ‘Cuaderno de Verano’ del diario *Público* el 5 de agosto de 2010 bajo el título ‘Un ejemplo deplorable de estructura circular’». Se trata de un relato breve que, a su vez, al igual que la novela donde ha ido finalmente a parar, se titula «La trabajadora». Al final del mismo también aparece la indicación: «RELATO PUBLICADO EN UN EXTINTO DIARIO ESPAÑOL» (Navarro, 2014: 48). Lo interesante en casos como este es que ese relato es, dentro de la compleja estructura de la novela (circular o en bucle), obra de la protagonista de dicha novela, una joven que malvive como correctora de estilo en una empresa editorial. La crisis económica de 2008 ha provocado que, aun si cabe, su precariedad laboral vaya en aumento. La correctora de pruebas aspira a ser escritora y el relato reproducido dentro de la novela con el título de «La trabajadora» aparece, en ese mismo plano intradieético de la propia novela, como obra del personaje protagonista que asume a su

vez una de las voces narradoras. Asimismo, el relato «La trabajadora» se revela como el evidente embrión argumental y temático de la novela *La trabajadora*. Teniendo en cuenta el argumento sobre el que gira esta novela y su claro compromiso ético con la denuncia de una realidad social flagrante y germen de tantos desencantos, fue rápidamente catalogada por la crítica con la etiqueta de «novela de la crisis» (Martínez Rubio, 2016). En este caso, por tanto, la precariedad laboral en la que está sumido el mundo de la cultura y la gran mayoría de los propios escritores o de quienes aspiran a serlo, convertida en el telón de fondo de una trama argumental de claros tintes apocalípticos, contribuye a otorgarle al relato apropiado y reutilizado esa dimensión ‘residual’ de la que venimos hablando.

Hasta ahora hemos visto la reconversión de la propia obra para la propia creación, o la apropiación de textos, literarios o no, de autoría ajena. Otro fenómeno relacionado con todo ello tiene que ver con la reconversión de aquello que podríamos considerar sin problemas auténtica ‘basura’ o ‘spam cibernético’ en materia literaria. En una novela como *Circular 07. Las afueras* (2007a), de Vicente Luis Mora, recordemos que el autor no tenía reparos en introducir en el marco de su ‘novela en marcha’ todo aquel material extraliterario que encontraba a su paso (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 235), desde mensajes de móvil o *post* de blogs, hasta transcripciones de noticias escuchadas en la radio o incluso una sopa de letras. Pasada ya más de una década de la publicación de dicha novela, esta suerte de prácticas apropiacionistas resultan hoy bastante más habituales y familiares para los lectores.

Siguiendo la estela de autores apropiacionistas o recicladores de residuos, de mención obligada es también Javier García Rodríguez, quien se apropia de auténticas entradas de Wikipedia o sentencias judiciales apenas levemente modificadas en *La mano izquierda es la que mata* (2018), del *post* de un blog donde se comentan las virtudes de un láser de depilación indoloro en *En realidad, ficciones* (García Rodríguez, 2017a: 96) o, incluso, recicla el auténtico prospecto de un medicamento llamado Lyrica, en el texto «Lyrica®: patología y tratamiento», que publicó primero en la revista académica de teoría de la literatura y literatura comparada de la Universidad Autónoma de Madrid *Actio nova* (2016, nº 0, pp. 110-120), para reubicarlo después en su libro *Literatura con paradiña* (García Rodríguez, 2017b). Tras tales apropiaciones, o si se prefiere *performances*, libros como los de

García Rodríguez adquieren algo así como la forma de un trayecto o recorrido que, a base de esa disposición en secuencias tan inconexas, pone al descubierto la intermitencia o inconsistencia del ‘aura’. También podría ser interpretado como la constatación de que el aura está o podría estar al alcance de todos. Desde un punto de vista pragmático, todos tenemos asumido el hecho de que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. El nuevo contexto añade una función estética a aquello que no la tenía en su origen. Actos como estos parecen estar destinados a poner de manifiesto aquello que la pragmática aseveró hace mucho tiempo: los límites empíricos entre literatura y no literatura tienden a ser bastante borrosos. Y, en este sentido, obras como las mencionadas asumen como parte de su propio mensaje que son los propios procesos culturales e institucionales los que determinan si un texto ha de ser aceptado o no en el canon literario de un periodo concreto: «Las obras no llevan dentro un reloj —asegura Fernández Mallo—, su único reloj son los diferentes contextos y heterocronías en los que se van depositando. El sentido de la obra se halla fuera de ella, en los diferentes contextos que va atravesando» (2018b: 196).

Asimismo, tras todos los fenómenos mencionados intuimos de nuevo aquella ‘estética radicante’ de la que hablara Nicolás Bourriaud, quien utilizaba para explicar el fenómeno al que hago referencia una sugerente metáfora vegetal: «El individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según se avance, contrariamente a los *radicales* cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo» (2009: 56-57). La obra adquiere así la forma de un trayecto de lectura o navegación, del recorrido realizado por un sujeto singular a lo largo de su vida, alguien que aprovecha las montañas de residuos por las que transita (microtextuales en este caso), y que es muy consciente de dejar a su paso más residuos que serán a su vez aprovechados por otros. Obras como las comentadas se nos presentan como la foto fija de un punto determinado de ese recorrido, una imagen que además se esfuerza por sacar a la luz todo el caos y la precariedad que envuelven al sistema cultural del presente.

Y a propósito de ese caos y de esa precariedad, detengámonos ahora en la premiada y polémica *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales. La novela no solo alterna diversas voces narradoras, sino también una gran heterogeneidad textual y discursiva, en la que se intercalan actas de una asamblea libertaria, declaraciones de una de las protagonistas ante un juzgado que pretende esterilizarla de forma forzosa, el relato autobiográfico de una de ellas escrito con la técnica de la «lectura fácil», entre otros textos. Pero la ruptura más abrupta del discurso narrativo se produce con la reproducción de un *fanzine* titulado *Yo, también quiero ser un macho*, inserto entre las páginas 227 y 269. Más allá del contenido altamente subversivo y políticamente incorrecto —con un mordaz ataque al actor con síndrome de Down Pablo Pineda (protagonista de la película *Yo, también*, principal blanco de la parodia del *fanzine*), al escritor Juan Soto Ivars, autor de *Arden las redes*, o a la filósofa alemana Carolin Emcke, autora de *Contra el odio*—, me interesa reflexionar sobre la propia incorporación del *fanzine* como parte del entramado narrativo. En el contexto de la novela, este parece ser obra de Nati, una de las voces protagonistas con discapacidad intelectual, y está dirigido a las compañeras «secuestradas» en la Residencia Urbana para Discapacitados Intelectuales RUDI-Barceloneta. Pero lo cierto es que dicho *fanzine* tiene una existencia real fuera del contexto de la novela y, por supuesto, es Cristina Morales su creadora. Esta misma ha declarado en alguna entrevista que la versión original del *fanzine* contenía alrededor de cien páginas, por lo que sabemos que lo reproducido es solo un extracto. Asimismo, el diseño tipográfico se corresponde con el de los verdaderos *fanzines* de factura casera, lo que invita a la creencia de dicha existencia como obra independiente a la propia novela de Morales, tal y como realmente han creído algunos de sus lectores. Así, por ejemplo, Albert Kadomon (@Kadmonidas) (<https://twitter.com/kadmonidas/status/1074741918939140096>) tuitea una foto del *fanzine Yo, también quiero ser un macho* y agradece a sus supuestas autoras, las presas del RUDI-Barcelona, el haberlo compartido con el mundo. A lo que alguien responde a su *Twitter*: «Esto del RUDI Barcelona, es real o es ficción del libro de Cristina Morales?? El *fanzine* forma parte del libro». En un tuit posterior, Albert Kadomon rectifica su error y confiesa que cuando meses atrás lo posteó no sabía que era ficción y que formaba parte de una novela. Tras la publicación de la novela, Cristina Morales, sin duda la verdadera autora del *fanzine* (y que, por

supuesto, en ningún momento de su vida ha sido recluida en un centro para discapacitados), ha facilitado su distribución independiente a través de las redes: por ejemplo, de la página de Facebook del Club de Lectura Feminista y LGTBI «Lees Otras Cosas» en Granada (<https://www.facebook.com/LeesOtrasCosas/posts/2837681763124436/>). Aun siendo en este caso la propia autora de la novela, Cristina Morales, también la verdadera autora del mencionado *fanzine*, lo que me interesa destacar es la consciente incorporación del objeto residual al interior de la propia novela, dejado ahí, con toda su mugrienta materialidad, interrumpiendo la lectura del texto de la novela, e incrementando el efecto de confusión (tanto autorial como ideológica), caos y precariedad que infunde toda la lectura de la obra.

Precisamente sobre las prácticas apropiacionistas se ha pronunciado la autora en alguna entrevista. Refiriéndose a su primera novela, *Los combatientes* (2013), confiesa Morales que en aquella ocasión introdujo íntegro, sin citarlo, el discurso a las juventudes de España de Ramiro Ledesma Ramos y que pasaron meses antes de que alguien lo advirtiera. Por esa novela recibió el premio Injuve y, en el acto de entrega, nos cuenta la autora, la Secretaria de Estado de Asuntos Sociales le pidió que leyera ese fragmento «tan bello»: «Así que un auditorio lleno de protopodemitas aplaudió como si fuera la síntesis del 15M un discurso fascista de manual, un texto clave en la fundación de Falange de las JONS» (Nadal Suau, 2019).

Asegura en su ensayo Agustín Fernández Mallo que, entre otros muchos tipos de agrupaciones, los objetos producidos por una cultura podrían ser clasificados en tres clases: «el objeto encontrado, el objeto manipulado y el objeto inventado» (2018b: 190), aunque en la práctica esos tres tipos de objetos se encuentran en un «estado mezcla». Podríamos afirmar entonces que las obras mencionadas a modo de ejemplo a lo largo de este capítulo se construyen a partir del hallazgo, manipulación e invención, en un ‘estado mezcla’ que desjerarquiza, de manera voluntaria, categorías antaño tan bien distinguidas como creación o copia, originalidad o plagio.

Pero me gustaría ahondar más en la irrelevancia de que el objeto reciclado en la nueva obra sea realmente encontrado, manipulado o inventado. Y para ello me detendré en la novela escrita por Paco Gómez *Los Modlin* (2013). El narrador de la obra, identificado con el propio autor, fotógrafo profesional, cuenta que una noche de la primavera

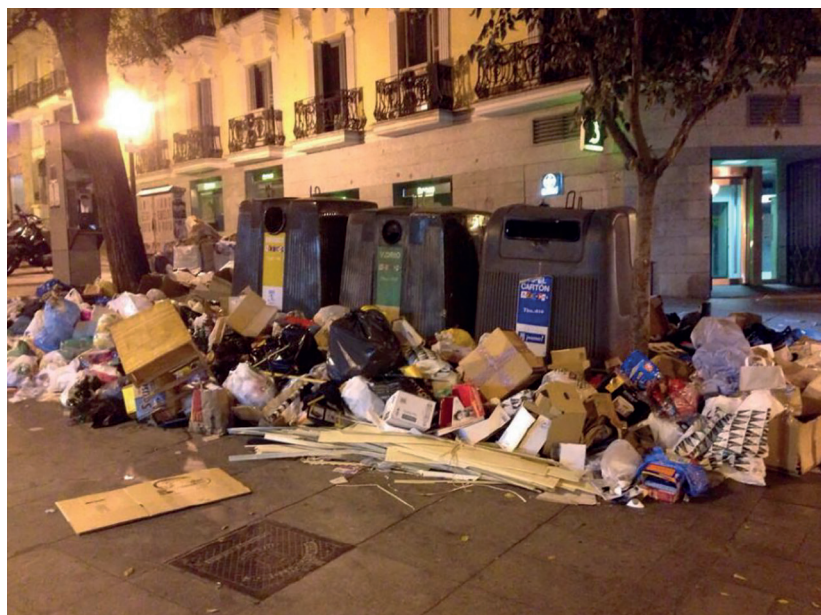
del 2003 encontró en un contenedor de basura de la madrileña calle del Pez un montón de extrañas fotografías. Se trataba de una colección de magníficas e insólitas imágenes en las que posaban los miembros de una extravagante familia norteamericana (formada por la madre, Margaret, el padre, Elmer, y su hijo Nelson), que al parecer se habían instalado en España al comienzo de la década de los setenta. Obsesionado por el extraño hallazgo encontrado en la basura, el fotógrafo, reconvertido en escritor, va reconstruyendo la historia y el declive de esta peculiar familia, ya desaparecida, que vivió obsesionada por la creación artística y una fama nunca alcanzada. La novela interrumpe el texto de continuo con la reproducción de las fotografías halladas, así como de otras hechas por el mismo Paco Gómez, en las que vemos a amigos suyos recreando las extrañas poses de las fotografías originales o los lugares por los que transitaban los Modlin. Asimismo, ambos grupos de fotografías se alternan con las reproducciones de los cuadros de la madre, Margaret Marley Modlin, pintora surrealista de dudosa calidad, pero precisamente especializada en el tema del Apocalipsis. Junto a estos materiales, se reproducen documentos relacionados con la familia o una lista del «Material encontrado en la casa de la calle del Pez» (Gómez, 2020: 89-91), muy similar a aquellas largas listas de objetos desechados tras la caída del mundo que vimos en el capítulo «Buscando tesoros en el vertedero: la estetización de la basura».

Pero hay un dato más que no deberíamos pasar por alto en relación con el asunto que abordo en este capítulo. El narrador, Paco Gómez, nos recuerda que ya Agustín Fernández Mallo había mostrado curiosidad por esta extraña familia, citándola en su novela *Nocilla Dream* (2006). A raíz de ese hallazgo y esa coincidencia, el narrador de *Los Modlin* nos informa de que, en el transcurso de sus pesquisas para ir reconstruyendo la vida de estos fascinantes personajes, llegó a entrevistarse incluso con el autor del *Proyecto Nocilla*, aunque este, quien decía haber tenido noticia de los Modlin exclusivamente por un artículo publicado en *El País* en el año 2004, poco pudo ayudarlo en su labor rastreadora. Paco Gómez dice estar fascinado por la casualidad de que tanto él como Fernández Mallo hubieran sentido esa atracción por los integrantes de la familia americana, e incluso reproduce en su novela un fragmento de un supuesto diario de Margaret encontrado en su viejo piso, junto a parte del capítulo 97 de *Nocilla Dream*, donde Fernández Mallo imagina los pensamientos de la artista precisamente

en el mismo momento en el que ella los anotara en su diario (Gómez, 2020: 132-133).

La novela firmada por Paco Gómez es, cuando menos, extraña y desconcertante. Más allá del hecho de que esté firmada por un fotógrafo profesional y salpicada de magníficas fotografías, nos lleva a preguntarnos si realmente los Modlin y todos esos rastros que supuestamente de sí mismos dejaron en la basura, para que alguien como él se dedicara al rescate y reciclaje de esos objetos encontrados, tuvieron existencia real fuera de su propia novela, la de Fernández Mallo o el cortometraje documental que sobre la historia de esta familia filmó también el director Sergio Oksman *A Story for the Modlins*, ganador de un premio Goya en 2013. Una búsqueda actual en Google sobre los Modlin nos remite una y otra vez y de forma exclusiva a su rescate, principalmente por parte del fotógrafo y escritor Paco Gómez, y en menor medida por los otros dos autores mencionados. La novela se publicó en el año 2013 pero, según confiesa el narrador en ella, el hallazgo de las fotografías se produjo en la primavera de 2003. El artículo publicado el 21 de junio de 2004 en *El País*, firmado por Susana Hidalgo, que según confesó Fernández Mallo había sido su fuente de inspiración para la recreación de estos personajes en su novela, es, por tanto, posterior al supuesto hallazgo de las fotografías por parte de Paco Gómez. Asimismo, este declara en el libro que, en el año 2007, facilitó toda la información rastreada y los materiales encontrados sobre los Modlin a *El País Semanal*, que efectivamente publicó un artículo sobre «La vida perdida de los Modlin» el 4 de marzo de 2007. Pero ¿pudiera ser entonces que el artículo que *El País* había publicado tres años antes sobre el caso procediera asimismo de una información facilitada por el mismo Paco Gómez? ¿Sería lícito entonces pensar que Paco Gómez lo hubiera fabulado todo y que las fotos y los cuadros reproducidos en el interior de su libro fueran de cosecha propia?

Lo cierto es que no sé si los Modlin existieron o no (y creo que poco importa) pero, después de leer este extraño libro apropiacionista y reciclador de residuos abandonados en un contenedor de basura de la oscura y decadente calle del Pez, me gustaría pensar que la obra de Paco Gómez pudiera tener mucho que ver con la que en 1958 escribió el genial Max Aub: *Jusep Torres Campalans*, en la que aquel se inventó la biografía de un pintor cubista, amigo de Picasso, trágicamente olvidado por la historia del arte, con reproducción también incluida de las



Montones de basura en la Calle de El Pez, en el barrio de Malasaña (Madrid), junto al mítico bar El Palentino, al que acude con frecuencia el protagonista de la novela *Los Modlin* (2013), de Paco Gómez.

obras y diarios del inexistente pintor. Max Aub llevó su broma literaria muy lejos, organizando incluso en Nueva York una exposición con los cuadros supuestamente pintados por Torres Campalans y engañando con su argucia a todos los asistentes. Que el libro de Paco Gómez se abra con una cita de Stanisław Lem, tomada de esa obra maestra que es *Vacío perfecto* (1971), una recopilación de reseñas de libros inexistentes, me anima a pensar que quizás mi 'literaria' desconfianza respecto a la verdadera existencia de los Modlin pudiera estar justificada. Al menos, creo que resulta sugerente fantasear con esta posibilidad.

OBJETOS, MANUSCRITOS O AUTORES ENCONTRADOS

En los ejemplos analizados encontramos algo así como el anhelo de convertir las palabras, los textos, los documentos (fotográficos o escritos) hallados en auténticos objetos. Un anhelo que nos recuerda

a aquella reivindicación de Ramón Gómez de la Serna de las 'palabras en libertad'. No obstante, no deberíamos pasar por alto que lo que realmente encuentran (o fingen encontrar) estos autores no son tanto «objetos», sino más bien textos o documentos (muchos de ellos fotográficos), con lo que sería más sensato relacionar su poética con un motivo de vieja raigambre literaria, como es el del 'manuscrito encontrado', sin necesidad alguna de acudir a la historia de las artes plásticas y la práctica del *ready-made*.

Aunque a primera vista pudiera parecer que el motivo del 'objeto encontrado' y el del 'manuscrito encontrado' son dos versiones similares, cada una en una manifestación artística (artes plásticas y literatura, respectivamente), de un procedimiento creativo similar, lo cierto es que existen notables diferencias entre ambas. Ante la práctica del *ready-made*, nadie duda que el 'objeto' tuviera una existencia real antes de su presentación como objeto artístico; antes bien, dicha existencia real es conceptualmente imprescindible para su debido funcionamiento. Sin embargo, ante los usos más extendidos del tópico del 'manuscrito encontrado' en nuestros días, ningún lector dudará, tras tantos años de herencia cervantina, de que dicho manuscrito solo tenga existencia real en el plano de la ficción, es decir, en el interior de la propia novela.

Ahora bien, como acabamos de ver, no siempre esto es así. En algunas de las novelas mencionadas (*Intente usar otras palabras, Cero absoluto, Cenital, Democracia, La trabajadora, Lectura fácil, Los Modlin...*) el lector actual, como los lectores contemporáneos a las antiguas novelas de caballerías (Baquero Escudero, 2007-2008: 250), pudiera tener legítimas dudas acerca de si realmente los textos o documentos supuestamente hallados y transcritos tuvieran una existencia real fuera de la novela. Naturalmente, estas dudas intentarán ser resueltas a través de Google. Pero el resultado que obtengamos de nuestra búsqueda poco importa en relación con mi propuesta de lectura para estas obras. Lo que sorprende comprobar a estas alturas es cómo el tópico sigue funcionando en algunos casos de la misma manera que lo hacía en tiempos remotos y anteriores a Cervantes. Estaríamos entonces ante un uso muy literal del procedimiento del 'manuscrito encontrado' y que lo acerca más bien a la práctica artística del 'objeto encontrado'.

Esta reflexión nos lleva a la conclusión de que, en la narrativa actual, el manuscrito (supuesta o realmente) encontrado adquiere en el interior de la novela cierta dimensión plástica o matérica. Lo que

pretendo demostrar puede comprobarse muy bien en una novela cómo *La casa de hojas* (2000), de Mark Danielewski. Por un lado, la novela nos remite desde su inicio al consabido uso cervantino del tópico del manuscrito encontrado; no obstante, a medida que vamos leyendo, el viejo motivo parece distanciarse visiblemente de la tradición literaria de la que parte. El manuscrito o los miles de manuscritos hallados por el personaje Johnny Truant van adquiriendo una presencia 'real' dentro de la novela; ya no se trata solamente de transcribir el contenido de esos materiales, sino de mostrarlos, hacerlos visibles en toda su realidad matérica. Estamos ante una novela en la que el diseño tipográfico en la presentación de los manuscritos hallados (continuos cambios en los tipos de letra, juegos visuales con la disposición de los textos y las palabras, ilustraciones, *collages*...) aspira a comunicar tanto o más que el contenido de esos mismos manuscritos (algunos de ellos prácticamente ilegibles). El mero hecho de que el texto de cada narrador esté escrito con un tipo de letra diferente no solo facilita el seguimiento, por parte del lector, de la complejísima trama, sino que dota a cada manuscrito (el del narrador que narra su hallazgo de unos manuscritos, cada uno de esos manuscritos hallados) de una entidad más real y diferenciada. Son textos para ser mirados antes que para ser leídos.

En realidad, en toda la llamada 'narrativa mutante' (Iacob y Rodríguez Posada, 2018), una de las cuestiones que más ha llamado la atención de críticos y lectores es precisamente lo que podríamos denominar el exhibicionismo o alarde tipográfico. En numerosas novelas nos topamos con una desconcertante diversidad de formatos y cambios en los tipos de letra. De ella parece desprenderse una impresión de labor de 'bricoleur' doméstico. La utilización del diseño tipográfico como parte del contenido de la novela no me parece gratuita; antes bien parece responder a un intento de no ocultar, sino más bien evidenciar ante el lector las diversas procedencias de cada uno de los fragmentos que han sido agrupados. En la última parte de *Nocilla Lab*, el cambio en el tipo de letra pretende subrayar el hecho de que realmente estamos ante «verdaderos fragmentos encontrados» que son traídos al interior de la novela. En *Cero absoluto*, *Crónica de viaje* o *Lectura fácil*, paradigmáticos modelos de literatura textovisual, los autores apuestan por la muestra de los textos, en lugar de su paráfrasis (Calles Hidalgo, 2014b). En *Circular 07. Las afueras* (2007a) o *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora, la distribución de los textos dentro de la página

(columnas, páginas en blanco, cuadros de textos, cambios en el tipo de letra...) está especialmente cuidada y dirigida a significar y mostrar visualmente un laberinto de textos que se superponen y se contienen los unos a los otros en sistemas de relación aparentemente caóticos. Ante este tratamiento matérico del manuscrito hallado no sorprende que, precisamente en *Circular*, el recolector de manuscritos y textos ajenos sea comparado con un enfermo de Diógenes (Mora, 2007a: 30-31).

En otro trabajo he hablado acerca de la frecuente inclusión de fotografías en numerosas novelas contemporáneas (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 277-292). Me gustaría también ahora recalcar el hecho de que algunas de las fotografías que estos autores acostumbran a incluir en sus novelas reproduzcan precisamente un texto, impreso o manuscrito. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo titulado «La realidad y el deseo» que Manuel Vilas incorpora en su novela *Aire nuestro*, donde se reproduce la fotografía del poema «A sus paisanos», de Luis Cernuda (2009: 152). Una novela, por cierto, que remeda una cadena de televisión hiperrealista del futuro y cuyo cronotopo temporal es el de un fin de semana en el que se espera que el mundo se transforme por fin en futuro, que el mundo mute en antimundo (Vilas, 2009: 9). Pues bien, adviértase que aquí, como en otros muchos casos, no se transcribe el contenido del poema solamente, sino que se incluye la fotografía del poema. Ello hubiera resultado innecesario si de lo que se hubiera tratado hubiera sido de mostrarnos el contenido del poema. Pero no es así, pues de lo que parece que se trata más bien es de evidenciar que ese documento existe fuera del texto, existe en la realidad, de él puede hacerse una fotografía y, para demostrarlo, se incluye la fotografía. En realidad, este tratamiento y consideración del manuscrito, del texto o documento escrito, como objeto material (una práctica propia de las artes plásticas y matéricas y no del arte literario) resulta problemático. Es obvio que existe una diferencia esencial entre la literatura (constituida a través del lenguaje verbal, al fin y al cabo) y las artes plásticas o matéricas (formadas de objetos). Quizás no sea casual que el asunto haya sido motivo de reflexión por parte de Agustín Fernández Mallo, en su texto «Museo 1» (2012: 128-129), o por Germán Sierra, en un capítulo de su novela *Intente usar otras palabras* (2009: 163-173). Los dos coinciden en llamar la atención acerca de esa diferencia esencial entre ambos modos de

expresión artística: mientras la pintura o la escultura dan lugar a objetos únicos (o a series limitadas de objetos) y, por lo tanto, su valor (artístico y económico) viene determinado por su originalidad y autenticidad, la literatura produce obras en las que el original carece de valor o no existe un original en cuanto tal (Sierra, 2009: 165). Las primeras no pueden palpase en la red; las segundas se han adaptado a la perfección a la consideración del «objeto-flujo». Cuando hablamos de una novela, la copia es idéntica al original y el objeto en sí (el libro, el manuscrito que la contiene) carece de valor en comparación a la información que transmite, de ahí que deba diferenciarse el objeto que la transmite de la información que contiene (Sierra, 2009: 171-172). Cuando autores como los mencionados en este capítulo se empeñan en un desconcertante tratamiento del manuscrito como «objeto encontrado» y no como lo que realmente es, una mera copia transmisora de información, están poniendo en el centro del debate artístico y literario asuntos como el de la autoría, la originalidad o la creación como plagio.

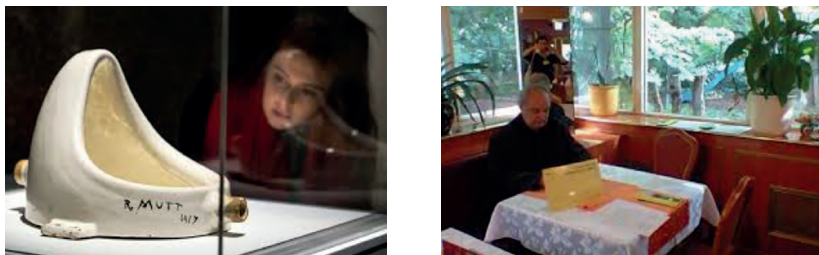
Obsérvese a este respecto cómo se ha incrementado en Instagram por parte de escritores, lectores y otros amantes de la literatura, la práctica de subir y compartir fotografías de libros abiertos que dejan entrever el interior de una página, una cita recién descubierta en el recogimiento de la lectura, en ocasiones, incluso, subrayada o anotada al margen. Por lo general, no se muestra la portada del libro del que el fragmento del texto fotografiado ha sido extraído, con lo que nos encontramos ante un pasaje descontextualizado, sin autoría explícita. Este tipo de práctica, tan frecuente desde hace años entre los autores *amateurs* y meros aficionados a la lectura, cada vez aparece más también en los perfiles de Instagram de escritores conocidos. No cabe duda de que el texto fotografiado y compartido en la red adquiere, a través de esta forma de proceder, idéntica categoría que la de un auténtico 'objeto encontrado'. Ahora bien, debo insistir en que, aunque a simple vista pudiera parecerlo, no es lo mismo fotografiar un objeto que fotografiar un texto. Porque, ¿existe algo menos fotogénico que un texto? En principio, a diferencia de las artes plásticas (que ya desde las Vanguardias se dedicaron a convertir objetos vulgares en piezas de museo), la escritura no es algo que requiera ser fotografiada para su transmisión y difusión. Cualquier texto puede ser copiado o transcrito, sin perder por ello ni un ápice de su valor y su significado. Cuando el *instagrammer* (en este caso, no ha lugar a hacer distinciones entre aquellos que cuentan con miles de *followers* de los que

están al frente de perfiles desolados) sube a su perfil la fotografía de un texto, dejando además al descubierto que procede de un libro impreso, parece con ello dotar de un 'aura', ya no al contenido de dicho texto, sino a la propia condición textual y literaria del objeto que ha sido fotografiado y compartido en la red.

Fernández Porta incide en su ensayo *Homo Sampler* en la problemática concepción de lo que es un autor en la era *afterpop* y nos advierte de las intrincadas contradicciones que se ciñen sobre él. Vivimos en los tiempos digitales del legítimo apropiacionismo y del *sampler* y, a la vez, nunca como ahora se presenció una tan escandalosa conversión del autor en marca registrada. En esta extraña encrucijada, nos explica Fernández Porta, se explica que varios narradores españoles actuales hayan coincidido en añadir como irónica alegoría el símbolo universal de la marca registrada en los títulos de sus obras: así, por ejemplo, *Amore*[®] (1998) de Tiziano Scarpa, *Metamorfosis*[®] (2006) de Juan Francisco Ferré o «La naturaleza[®]: sus métodos, sus cosas» del propio Fernández Porta. Al final de *Homo sampler*, este último define nuestra era globalizada como «una superposición sin límite de capas de sentido en que el objeto prefabricado y artificial adopta la apariencia de lo cocinado y casero. Las capas inferiores son producidas en cadena, la última es manufacturada: en la fritanga absoluta del sistema de producción se impone el 'acabado sucio'» (2008: 350). La apropiación del texto ajeno y su visible incrustación en una obra propia que, lejos de disimular el «sistema de producción», se regodea en hacérselo tan visible parece escenificar el desengaño escéptico ante la búsqueda de la verdad en la materia prima, en un supuesto texto original (que no existe). Todos estos autores, con su extraña exhibición de textos encontrados, parecen estar hablándonos de la imposibilidad de discernir entre el resto, la ruina, el residuo, el *spam* y el supuesto original que los generó.

LA ERA AFTERPOP NO INVITA A LA LÓGICA

Pero no solo los textos, también los autores de los textos devienen en ruinas de cuyos restos se apoderarán otros autores. Los autores son, como señalábamos antes, marcas, productos registrados, que otros reutilizarán en sus *refritos* (por seguir con el símil de la 'fritanga' de Fernández Porta). La actual conversión del autor en objeto a la venta



En la primera fotografía vemos *La fuente* (1917), de Marcel Duchamp, contemplada por una visitante atónita en un museo. En la segunda, la instalación artística «*Writer in residence*», obra expuesta en la Documenta de Kassel (2013), en la que vemos a Enrique Vila-Matas escribiendo en una mesa de un restaurante chino situado a las afueras de la ciudad alemana. En el espejo del fondo se refleja la imagen de un espectador que está fotografiando la *performance*.

en el mercado, que podemos adquirir y reutilizar a conveniencia, es tratada con genial ironía por Enrique Vila-Matas en su novela *Kassel no invita a la lógica* (2014), obra que, por otro lado, indaga en el significado actual del arte de Vanguardia en nuestros días, en relación con la herencia del espíritu del viejo arte de Duchamp y, en un sentido más apocalíptico, en la tan traída y llevada idea del «fin del arte».

Creo que es sin duda Enrique Vila-Matas quien ha llevado más lejos la vieja idea del *ready-made* en el contexto de la literatura actual al relatar en dicha obra su propia conversión en un insólito y extraño objeto más, de entre todos aquellos que se pudieron contemplar en la Documenta de Kassel, en el año 2013. El efecto que nos produce esa desconcertante imagen de un Vila-Matas encontrado en un restaurante chino de las afueras de Kassel escribiendo (y haciéndolo además despojado de toda la parafernalia 'aureática' de la creación: ni café fin de siglo, ni pipa, ni ajeno, ni tabaco...) debe parecerse al que, en 1917, sintieron los espectadores de la Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York al contemplar por primera vez la *Fuente* de Duchamp. Dicha imagen se nos ofrece así como magnífica alegoría de la compleja e inasible concepción de la autoría y la creación artísticas en la era *afterpop*.

Escrituras en bucle: repetición, *remake* y *GIF*

DOS AVIONES PARA DOS TORRES

No resulta difícil relacionar cierta inclinación de nuestro tiempo hacia la repetición compulsiva de una misma imagen con esa otra pulsión hacia lo apocalíptico. En relación con el acontecimiento histórico que marcó como ningún otro la entrada del mundo en el siglo XXI —los atentados del 11-S—, varios autores han llamado la atención sobre el particular de que fueran dos y no uno los aviones que perpetraron el atentado y dos y no una las torres atacadas y derruidas. El hecho de que uno de los acontecimientos históricos más relevantes de la historia contemporánea del mundo global tenga que ver con unas 'torres gemelas' quizás haya servido de estímulo a tantas manifestaciones artísticas y literarias basadas en la repetición. En su *Teoría general de la basura*, Agustín Fernández Mallo se pregunta por qué extraño motivo se construyeron dos torres y no una sola. El efecto que produce esa duplicación no deja de ser inquietante cuando, una vez dentro de una de las torres, miras por la ventana y te ves a ti mismo en la otra torre: «en otro lugar que al mismo tiempo es igual al lugar en el que te encuentras» (2018b: 248). La mera existencia de dos torres y no una sola, de la destrucción de la segunda tras la primera, nos pone sobre aviso acerca de la amenaza de la catástrofe a perpetuidad. Se ha llegado a insinuar que esa naturaleza arquitectónica basada en la clonación resultaba desafiante y provocadora y que de alguna manera estaban predestinadas al cataclismo y la destrucción (Castro Flórez, 2015: 28).

Pero la repetición no se detuvo con aquel extraño momento, tan recordado, en el que los presentadores de todos los informativos del mundo constataban en directo, incrédulos y consternados, que la noticia

que estaban contando (el ataque contra una de las torres) acababa de repetirse contra la otra. A partir de ese instante la compulsión de la repetición no tuvo límites y, durante los días siguientes al atentado, todos nos regodeamos en la contemplación de las mismas hipnóticas imágenes en la pantalla una vez tras otra: «queríamos ver una y otra vez; se repetían las mismas tomas hasta la náusea, y la siniestra satisfacción que obteníamos de ello era *jouissance* en estado puro» (Žižek, 2005: 15). Esa contemplación multiplicada de la catástrofe será un motivo más que recurrente en la narrativa de temática apocalíptica del siglo XXI. Sírvanos de ejemplo una escena de *Tus pasos en la escalera*, de Antonio Muñoz Molina: «y al pasar junto a un escaparate vi de soslayo unas imágenes repetidas en una batería de televisores: un avión que ascendía en el cielo nublado, entre cortinas de lluvia, el fulgor rojizo de una explosión, las llamaradas de combustible incendiado. A mi alrededor la gente se paraba a mirar las pantallas» (2019: 63). Una vez más ha sido Paul Virilio quien se ha encargado de denunciar la relación existente entre el abuso de la «repetición programada», tan inherente a los mecanismos publicitarios, con los propios acontecimientos terroristas: «como si la repetición remediara lo inexplicable, la imagen en continuado se convierte en la firma de los desastres contemporáneos» (2006: 90). Es decir, cuando el acontecimiento catastrófico supuestamente inesperado llega a repetirse de forma sistemática y a intervalos más o menos regulares (lo vemos a diario en las pantallas de nuestras televisiones), el resultado es que pasa a formar parte de nuestro horizonte de expectativas, alentando nuestra obsesión con su próxima llegada inminente (Virilio, 2009: 104). También Bauman y Bordoni han reflexionado acerca de la naturaleza repetitiva inherente al propio estado de crisis, de tal forma que siempre que termina una crisis ya hay otra esperando, que rápidamente pasará a ocupar su lugar: «O tal vez se trata de la misma inmensa crisis que se autoalimenta y se metamorfosea con el tiempo, transformándose y regenerándose cual monstruoso ente teratogénico» (2016: 17). Las sucesivas olas de la pandemia (primera, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima...; imposible ya distinguir las unas de las otras) que recientemente ha aterrorizado a todo el planeta ejemplifican a la perfección esta idea.

Andy Warhol representó el tema del accidente programado en sus famosas series pictóricas. Ballard lo trató desde la literatura. Robert Coover escribió un relato titulado «The Elevator» (1969), donde

se representa el desplome de un ascensor por medio de una serie de variaciones y repeticiones de la escena en *ostinato* musical, a través de una «compulsión repetitiva, variatoria, no lineal» (Fernández Porta, 2007: 36). La misma técnica fue utilizada por Mark Leyner en su microrrelato «The Suggestiveness of One Stray Hair in an Otherwise Perfect Coiffure» (1990), donde se narra la explosión de un coche que no termina nunca de suceder, representado así el suceso, como en las obras de Ballard, «como acontecimiento puro, eternizado, propuesto como interminable» (Fernández Porta, 2007: 36). Pero, en relación con el atentado desdoblado de los célebres acontecimientos del 11 de septiembre del 2001, de mención obligada es la reciente novela ganadora del Premio Goncourt, *La anomalía* (2021), de Hervé Le Tellier. Un avión procedente de París aterriza en Nueva York, el 10 de marzo de 2021, después de atravesar unas violentas turbulencias. Pero tres meses más tarde, el mismo avión (no una réplica del mismo, sino 'el mismo avión'), con 'los mismos' pasajeros, aterriza de nuevo en el mismo aeropuerto neoyorkino JFK, de tal forma que los ocupantes de este segundo avión tendrán que enfrentarse a la versión original de sí mismos. La explicación científica que se da al anómalo suceso es la del puente de Einstein-Rosen, que pone en conexión nuestra dimensión espacio-temporal con otra dimensión a la que no tenemos acceso: «un agujero de gusano de Lorentz con masa negativa» (Le Tellier, 2021: 175). A resultas de dicha explicación, entre las dos versiones que existen de cada uno de los pasajeros que iban en ese avión no existe una original y una copia. La novela de Le Tellier (con mención explícita al atentado de las Torres Gemelas, así como a la reciente pandemia del COVID-19) creo que contiene algo más que al clásico motivo del doble; nos presenta, con grandes dosis de ingenio y buen sentido del humor, esa clonación a perpetuidad del momento de la catástrofe de la que vengo hablando. Ya casi al final de la novela, un tercer vuelo Air France 006 aparece sobrevolando el Atlántico, llevando a bordo otra vez a 'los mismos pasajeros'. Pero, en esta tercera ocasión, «el presidente ha ordenado destruir el aparato. No vamos a dejar aterrizar una y otra vez al mismo avión, solo faltaría» (Le Tellier, 2021: 361).

Lo cierto es que el concepto de repetición, o eternización del momento del fin, vertebrará numerosas propuestas literarias relacionadas con la temática apocalíptica en estos inicios del siglo XXI. En este capítulo me gustaría reflexionar acerca de cómo esa pulsión repetitiva, que

subyace al propio sentimiento de la catástrofe inminente, se traduce a un nivel discursivo en los propios relatos de ambientación apocalíptica de nuestra época. Para ello analizaré algunos ejemplos extraídos de la narrativa española actual en los que, desde una irónica actitud que podríamos calificar de posborgeana, se recurre a diferentes estrategias de repetición que, en no pocas ocasiones, parecen inspirarse en procedimientos inherentes a los medios audiovisuales. En todos los casos propuestos la repetición pretende ser, contando con la complicidad de su receptor, irónica y transgresora.

PIERRE MENARD Y EL ARTE DE LA REESCRITURA

Como es bien sabido Jorge Luis Borges plantearía la fascinación por la reescritura extrema en el cuento «Pierre Menard, autor de El Quijote» (1939). En él nos relata la historia de un autor, traductor y filólogo que emprende la tarea titánica de reescribir el *Quijote*, reproduciéndolo de manera exacta y literal, pero, paradójicamente, sin renunciar con su acto a dejar huella. Como tantos otros cuentos de Borges, también este se hizo viral, inspirando un sinfín de creaciones de vanguardia que hacen del uso irónico de la repetición una estrategia de experimentación y reflexión metaficcional. En los años 80, Sherry Levin, una de las más célebres y polémicas representantes del arte de la copia y la repetición, escandalizó al mundo del arte con sus fotografías de fotografías en su obra *After Walker Evan*. Por poner un ejemplo muy conocido de la historia del cine, recordemos el *remake* absoluto que Gus van Sant hizo en 1998 de *Psicosis*, donde repetía, uno por uno, todos los planos de la película clásica.

Sumergirse en una obra anterior, emularla, imitarla, plagiarla es un procedimiento de inagotable fortuna en el campo de la cultura de masas, que tiene su más popular expresión en el *remake* cinematográfico. Pero hay también un uso irónico y autoconsciente de él. Analizaremos ahora algunas novelas españolas recientes en las que la repetición de una obra anterior se convierte en un claro plagio autoconsciente que aspira a crear una osada propuesta de vanguardia³⁰. En

³⁰ Naturalmente la estrategia de la repetición cuenta con notables precedentes en la literatura del siglo xx. Incluso en el contexto de la literatura española del

El hacedor (de Borges). Remake (2011), Agustín Fernández Mallo se propuso rendir homenaje a Borges a través de un «falso remake». A pesar de su irónico título (y a pesar sobre todo de esa errónea recepción e interpretación de la obra que llevó a la viuda del homenajeado a reclamar ante los tribunales que el libro fuera inmediatamente retirado del mercado), lo cierto es que en la novela de Fernández Mallo hay muy poco del texto original de 1960. Tan solo el prólogo y el epílogo son reproducciones del prólogo y epílogo del texto original de Borges y, aun en estos casos, con variaciones. Así, si el prólogo de Borges está dedicado a Leopoldo Lugones, el de Fernández Mallo lo está a Borges. Si Borges imaginaba entregarle su libro a Lugones, Fernández Mallo lo hace a Borges. En el resto de la obra, se sigue la estructura de *El hacedor* original y el mismo título de sus textos encabeza asimismo los textos de Fernández Mallo, pero estos son completamente distintos a los de Borges. Quizás movido por esa misma polémica, en 2012 Fernández Mallo publicó un texto titulado «Motivos para escribir *El hacedor (de Borges). Remake*», algo así como el *making off* del *remake* (la obra de la obra...), en donde no solo explicaba las motivaciones estéticas que lo llevaron a escribir su particular *remake* y homenaje a Borges, sino que aclaraba también las conexiones concretas que cada uno de los textos de Borges tienen con los suyos de igual título. Y lo cierto es que, más allá de la omnipresente influencia de Borges en gran parte de la literatura contemporánea, esas conexiones no eran tan explícitas y evidentes como parecían insinuar los títulos del libro y de cada uno de los textos incluidos. En definitiva, a pesar de la polémica suscitada por la prohibición de esta obra, la mayor parte del libro de Fernández Mallo es material absolutamente original (Ruiz Urbón, 2022). Ahora bien, creo que la inaceptable denuncia de plagio por parte de María

Franquismo, supuestamente tan alejada de corrientes tan pioneras y experimentales como la representada por el grupo OULIPO, encontramos ejemplos fascinantes en relación con esa estética de la réplica. Véanse, como muestra, algunos libros del poeta Juan Eduardo Cirlot, como *Homenaje a Bécquer* (1968) o *Bronwyn permutaciones* (1970), o de José Luis Castillejo, como *The book of i's* (1969). La estrategia de la repetición es habitual también en el seno de la estética surrealista o del movimiento pánico. Véase un libro como *La piedra de la locura* (1963), de Fernando Arrabal, colección de poemas en prosa o microtextos de ambientación onírica, entre los que encontramos numerosas e interesantes muestras de esas series temáticas que practican la repetición con variantes.

Kodama, así como la inmediata retirada del libro por parte de la editorial Alfaguara, lejos de conseguir silenciar la propuesta de Fernández Mallo, consiguieron, por el contrario, hacerla mucho más evidente y significativa. El libro de Fernández Mallo no es un plagio (ni siquiera un *remake*, en sentido estricto), pero sí una interesante propuesta metaficcional acerca de ese espacio líquido, ambiguo y fronterizo en el que hoy en día se ubican viejos conceptos, tales como autor, creación, originalidad o ficción. Asimismo, parece que sirvió como catalizador, en el contexto de la narrativa española del siglo XXI, de otras propuestas experimentales de similar factura³¹. Quizás, por detrás de la nada ingenua propuesta de Fernández Mallo, aliente la asunción de esa conocida consideración borgeana que nos enseña que, si bien es cierto que el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, «el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)» (Borges, 1996: 52). A mi modo de ver, la mayor riqueza del texto de Menard tiene que ver con ‘saberse una copia’, con ese tomar conciencia de que el original no existe. Tal y como señaló Macedonio Fernández (otro gran artista de la repetición), nunca será el copista, sino el primer creador de una historia, el verdadero farsante, porque este pretendería una autoridad que es imaginaria, porque pretendería ocultar a su vez el modelo de su copia (Marfè, 2017: 234).

Pero si la de Fernández Mallo es una falsa reescritura de una obra real, nos detendremos ahora en otra novela que, contrariamente, se construirá a partir de la reescritura de una obra inexistente, describiéndose paradójicamente en ella una copia sin original. Asimismo, si la repetición es inconsciente para los personajes de la novela de Fernández Mallo (ellos desconocen ser dobles de nada), pero detectable

³¹ Sobre el asunto de la legitimidad de la copia extrema, de los difusos límites que separan el plagio como delito de la «apropiación» artística, véanse las reflexiones de Aparicio Maydeu: «Es claro, en cualquier caso, que el plagiarismo se consolida: no es que se esté imponiendo en la conciencia del autor, sino que está buscándose acomodo en el polisémico concepto de autoría. Crece el número de autores que asume y reivindica su condición de plagiario» (Aparicio Maydeu, 2015: 59). Más adelante, se preguntará: «¿Cabe, entonces, distinguir entre la copia, el plagio, la recreación o el *apropiacionismo*? A esa hipotética y seguramente profiláctica distinción, en cualquier caso, le atañe el distinto grado de conciencia, complicidad y convivencia del artista respecto de la obra ajena» (2015: 177).

para el lector cómplice, a partir de la información que nos ofrecen los mismos paratextos de la obra, en el ejemplo siguiente la repetición será consciente para los personajes, pero lo que se repite es un supuesto original desconocido para nosotros los lectores (que solamente lo iremos conociendo ‘falsamente’ a través del proceso de su reescritura),

Con frecuencia el motivo borgeano de la copia va acompañado de un argumento no menos recurrente, el de la crisis creativa del autor (con las consabidas reiteraciones de sus obsesiones, anhelos, frustraciones...), que viene a funcionar como motor que hace avanzar la historia. Buen ejemplo de esta artimaña la encontramos en una de las últimas novelas publicadas por Enrique Vila-Matas, *Mac y su contratiempo* (2017), que se nos presenta como todo un homenaje y reconocimiento a la repetición y a la reescritura, a partir del convencimiento de que estas se ocultan en el centro de toda creación artística y literaria. No en vano, dentro de la propia novela se cita el ensayo de Jordi Balló y Xavier Pérez *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) (Vila-Matas, 2017: 34), y se habla incluso de «un género que podría llamarse *ficción de la repetición*» (2017: 66), o una obra clásica que desde la filosofía trató este asunto, como es *Diferencia y repetición*, de Gilles Deleuze (2017: 237).

Mac, que acaba de perder su trabajo y dedica su tiempo a dar ociosos paseos por su barrio, se obsesiona con su vecino, un famoso y reconocido escritor, y decide emplearse a fondo en la extravagante tarea de reescribir su primera novela, *Walter y su contratiempo*, obra de juventud que aquel había preferido dejar en el olvido. El extraño plan de Mac consiste en reescribirla, modificarla y mejorarla. A su vez, la novela que reescribe está compuesta de cuentos que eran imitaciones, a veces paródicas y otras no, de las voces de los grandes maestros del cuento. Lo que se propone hacer el narrador es, según sus propias palabras, un «*remake* de la novela» (2017: 98), la que a su vez era *remake* de muchas otras. El resultado de la reescritura de *Walter y su contratiempo* (que a su vez versiona una novela de juventud del propio Vila-Matas, *Una casa para siempre*, 1988) es la novela que nosotros leemos, *Mac y su contratiempo*. A lo largo de las páginas de este particular *mise en byme* o bucle especular, en el que Mac repite y copia al propio Vila-Matas, vamos a encontrar numerosas reflexiones puestas en boca de su narrador sobre la ‘repetición’ como principio artístico. Nos habla así, por ejemplo, de

el oscuro parásito de la repetición que se oculta en el centro de toda creación literaria. Un parásito que tiene la forma de esa gota gris solitaria que irremediamente se halla en medio de toda lluvia o tempestad y a la vez en el centro mismo del universo, donde, como es sabido, se acometen, una y otra vez, de forma imperturbable, las mismas rutinas, siempre las mismas, pues todo se repite allí del modo más incesante y mortal (2017: 20).

Y se pregunta asimismo un poco más adelante: «¿Llegamos en la vida a hacer algo que no sea la repetición de algo ya previamente ensayado y realizado por quienes nos precedieron?» (2017: 22). Mac ilustra también sus reflexiones con la cita de obsesivos episodios de repetición, como la famosa secuencia de la película *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick, en la que la mujer del escritor que interpreta Jack Nicholson descubre aterrorizada que la novela en la que supuestamente este trabaja desde hace tiempo contiene una única frase repetida una y otra vez. Secuencia que Vila-Matas califica de «momento de terror metafísico» (2017: 74) y que, por cierto, había ya mencionado en algunas de sus obras anteriores³², repitiéndose así por tanto la cita de la escena que tan bien ilustra el arte de la repetición.

Pero esas estructuras en bucle tan gratas a Vila-Matas no terminan ahí, pues es interesante destacar el hecho de que este autor, al que, dada su edad y su larga trayectoria, suponemos ya en un momento final de su propia carrera literaria, haya dedicado irónicamente una de sus últimas novelas al tema de la repetición en el arte. Pues lo ha hecho precisamente en un momento en que muchas voces críticas denuncian en su obra y su trayectoria una irremediable y cansina repetición de argumentos, recursos y motivos. Una obra como *Mac y su contratiempo*, con su frustrado narrador incapaz de crear algo más allá de una mera reescritura, nos hace tomar conciencia también del inmovilismo de la historia literaria:

Se habla de nuevas generaciones, cada diez o quince años, pero cuando uno analiza esas generaciones que a primera vista parecen distintas solo

³² Por ejemplo, en el texto «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» (2004, 194). La misma escena es también mencionada por Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* (2004: 523).

ve que repite que es urgente y necesario suprimir a la precedente y, por si acaso, también a la que precedió a la precedente y que en su momento trató de borrar a la que le precedía. Es extraño, ninguna generación quiere colocarse a los márgenes del Gran Camino, sino en el centro que ocupa la anterior. Deben de pensar que afuera no hay nada y pensar esto los lleva a la larga a imitar y a repetir la aventura de aquellos a los que empezaron despreciando (Vila-Matas, 2017: 77-78).

Sin duda, este inmovilismo generacional nos retrotrae a ese estado de crisis permanente o retroalimentado que mencionaba al inicio del capítulo.

FRAGMENTOS ENCALLADOS, FALLOS DEL PROGRAMA, INTERFERENCIAS

Otra forma visible de repetición tiene que ver con la irrupción en el texto de misteriosas frases o fragmentos que se encallan y repiten una y otra vez, impidiendo así el avance y progreso de la historia. El procedimiento nos recordará a una pantalla que, debido a un fallo en el sistema, ha congelado su imagen eternamente. Ya antes de que Stanley Kubrick recurriera en *El resplandor* a la imagen del escritor loco incapaz de avanzar en la escritura de su novela porque esta se había quedado trabada en una única frase que se repetía de forma incesante, Julio Cortázar describía en el capítulo 66 de *Rayuela* (1963) un libro de Morelli que también repetía una y otra vez una única y misteriosa frase:

[Morelli] proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay». La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Cortázar, 1985: 345).

En la narrativa española del siglo XXI encontraremos numerosas muestras de esa repetición que irrumpe como un muro para impedir el progreso de la historia hacia adelante. En el relato «Risitas enlatadas» (2001), de Javier Calvo, en el que se nos cuenta la historia de un hombre cuya mayor aspiración vital es salir en un programa de televisión, se repite conscientemente un párrafo en las páginas 154 y 169, poniéndose así de manifiesto la sensación de *déjà vu*, de haber presenciado ya una determinada situación o escena. Es la idea del *remake*, de la copia perpetua, inherente a la propia reproductibilidad técnica trasladada a un nivel discursivo en el propio texto del relato. La artimaña (casi imperceptible para el lector) es, al mismo tiempo, representación textual de esas «risitas enlatadas» que dan título a esta obra: las risas programadas que se repiten regular y sistemáticamente a lo largo de los clásicos *sticoms* televisivos. El protagonista de «Risitas enlatadas», de tanto ver televisión, tiene problemas con la percepción de la realidad, porque «el tiempo no solamente ya no sigue una lógica lineal, sino que parece expandirse y contraerse a voluntad. Las cosas no acaban de suceder nunca o bien suceden todo el tiempo, sin pausa. Así no hay manera de ordenarlas. El antes y el después se confunden» (Calvo, 2001: 169). Y eso precisamente es lo que ocurre en la pantalla del televisor (cuando vemos compulsivamente repetida la escena de una catástrofe) y, por ende, en las páginas del propio relato de Javier Calvo.

Las novelas *Nocilla Dream* (2007) y *Nocilla Experience* (2008) de Agustín Fernández Mallo nos brindarán nuevos ejemplos de la artimaña del fragmento encallado. En la primera nos encontramos con que el capítulo 67, que trata precisamente de una imagen fotográfica del hongo nuclear sobre Hiroshima, comienza siendo una repetición textual del capítulo 66, para después extenderse mucho más que este, a través de una bifurcación de posibilidades que explicarían la enigmática fotografía: de nuevo, por tanto, la idea de la catástrofe perpetuada en imágenes.

Al igual que la primera entrega de la trilogía *Nocilla*, *Nocilla Experience* se compone de breves fragmentos numerados, de argumentos y temáticas dispares, dispuestos en orden aparentemente aleatorio. Pero si toda la novela asemeja llevarnos por un recorrido en forma de red, nos sorprende descubrir, justo a mitad del recorrido, ese 'yo ya he estado aquí', y así encontramos en el texto 66 una repetición del capítulo 2, con variantes.



Y nadie como Andy Warhol tomó tan pronto conciencia de que las imágenes que se acumulan en series perpetran el asesinato de la propia imagen. Así, en su obra *Red Explosion* (1963), de la serie *Death and Disaster*, serigrafió una fotografía en la que aparece el hongo de la bomba atómica, repitiéndola en infinidad de copias, a través de las que se va degradando la imagen hasta casi desaparecer. Con ese acto artístico se nos advertía de que la propia amenaza de la destrucción total ya se había convertido por entonces en un icono o cliché, en un producto más de consumo de la cultura pop.

2.

Entonces encontraron un cuerpo flotando en el lago, boca arriba, con el ojo derecho, el único que le quedaba, abierto y sin signos de aparente agresión humana. El volumen corporal, debido al agua ingerida, a los agentes químicos en suspensión que abarrotaban el lago y a la diferente fauna y flora que había tomado forma en los intestinos y otros conductos internos del fallecido, se había multiplicado casi por 2. Cuerpo-esponja. Saco de infusión. Cuando

estamos vivos absorbemos pasado y aire; cuando morimos, química y organismos, procreación, tiempo futuro, aunque ese futuro ya de nada valga. Y no hay más. Desde la azotea se ven las partes traseras de los coches que bajan la avenida de única dirección que enfila al astillero en el borde del mar. Ninguno puede ni podrá remontarla (Fernández Mallo, 2008: 10).

66.

Entonces encontraron un cuerpo flotando en el lago, boca arriba, con el ojo derecho, el único que le quedaba, abierto y sin signos de aparente agresión humana. El volumen corporal, debido al agua ingerida, a los agentes químicos en suspensión que abarrotaban el lago y a la diferente fauna y flora que había tomado forma en los intestinos y otros conductos internos del fallecido, se había multiplicado casi por 2; en concreto, 1.87. La monstruosa obesidad de Marlon Brando en una selva vietnamita mientras una colección de mariposas tararea ante sus ojos «This is the end», el Taxi Driver que fracasa porque envía sus naves a luchar no contra los hombres sino precisamente contra los elementos, el *replicante* que al final resultó ser uno de los buenos, la cara de Ingrid Bergman cuando ve que el volcán Stromboli no vomita precisamente caramelo, aquel niño que dijo «en ocasiones veo muertos». Ya encontraron las armas de destrucción masiva, y solo era una. Estaba alojada en el estómago del dictador (Fernández Mallo, 2008: 101).

Recordar que también era en el capítulo 66 de *Rayuela* en el que Cortázar nos sugería la existencia de un libro que repetía una y otra vez las mismas palabras me ahorra dar mayores explicaciones respecto a la argucia de Fernández Mallo en ambas novelas. Aunque no querría pasar por alto que la enigmática repetición de la escena transcrita me trae a la memoria aquella otra desconcertante e insistente reaparición de un oso de peluche rosa, también con un solo ojo, que vemos por primera vez flotando en la piscina del protagonista de la serie de televisión *Breaking Bad* (dirigida por Vince Gilligan y emitida entre los años 2008 y 2013), al inicio de la segunda temporada. El significado de ese extraño elemento que irrumpe repetidamente en los momentos más inesperados de la trama ha traído de cabeza a los numerosos fans de la serie (https://breakingbad.fandom.com/es/wiki/Oso_de_peluche).

La inexplicable repetición de un fragmento en el interior de una novela pudiera producir semejante efecto en sus lectores.

Pero todavía me gustaría mencionar otro guiño del novelista Fernández Mallo respecto al arte de la repetición: en los capítulos 7, 17, 37, 68 y 99 de *Nocilla Experience* nos vamos topando con la reproducción repetida, pero progresivamente ampliada, de una cita extraída, precisamente, de la película de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now*: «Saigón, mierda, aún sigo en Saigón. A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla» (Fernández Mallo, 2008: 17). El contenido de la cita en cuestión nos remite, a su vez, a esa idea del bucle del que resulta imposible escapar, que subyace a todas estas prácticas artísticas del *remake* experimental.

Igualmente, en su ensayo *Teoría general de la basura* (2018b), un párrafo de las páginas 121-122 aparece repetido (con diferencias) en la página 288. Y se trata precisamente del fragmento ya citado en un capítulo anterior de este libro, en el que el autor habla de la acumulación de sustratos, objetos, residuos en las playas de Normandía. Fernández Mallo ejemplifica así sus reflexiones y teorías sobre el arte de la copia, autoplagiándose, apropiándose en el desarrollo de su propia obra de un extracto anterior de ella.

También en un capítulo anterior mencioné la novela de Issac Rosa *La mano invisible* (2011), donde se recrea una perversa *performance* en la que se contrata a varios trabajadores, representantes de diversos oficios, para repetir una y otra vez su labor en un escenario y ante un público que los contempla entusiasmado. Uno de esos trabajadores es una humilde administrativa obligada a transcribir textos sin descanso, y sin ninguna finalidad aparente, durante su larga jornada laboral. Pero, en los días malos, la secretaria simula pasar el día tecleando, mientras lo único que hace es copiar una y otra vez la misma frase: «el tiempo que había pasado sentada en su mesa pero copiando decenas de veces que no por mucho madrugar amanece más temprano, o simplemente tecleando como quien toca un piano a oído, djiugfsi dshugs koshuys dsihgs ljugus» (2011: 291). Es evidente que lo copiado por la alienada administrativa remite una vez más a la famosa secuencia de la película *El resplandor* (1980).

Otro de los trabajadores de esa extraña instalación artística, que se ha propuesto visibilizar el poder alienante del trabajo en el sistema socioeconómico actual, es un informático. Pero en forma de una sutil

puesta en abismo, el trabajo que este realiza incluye a los otros, pues su misión es, en realidad (sin que el resto de sus compañeros lo descubran hasta el final), la de registrar en su ordenador todo lo que ocurre a lo largo de cada una de las jornadas de trabajo. La novela que leemos es así el informe por este realizado, también bajo encargo y sueldo de la mano invisible que los da de comer. La obra de Rosa recurre así también a la artimaña de repetir un mismo párrafo en las páginas 299 y 300: «[...] se están riendo de nosotros, ella también necesita este trabajo como el que más pero no a cualquier precio. Así terminó la reunión, cada uno pagó su consumición y nos fuimos a casa. Hoy, al llegar, la primera sorpresa ha sido al comprobar que la costure [...]» (2011: 299 y 300). La primera vez que aparece el fragmento reproducido lo estamos leyendo directamente del registro que realiza el informático en su ordenador y que coincide con el texto de la propia novela; la segunda, a través de los ojos de la administrativa que descubre por casualidad lo que en realidad lleva haciendo su compañero informático desde que comenzó el espectáculo. Quien narra entonces en esta ocasión suponemos que es la misma «mano invisible» que da título a la novela. En cualquier caso, estamos ante un interesante caso de *mise en abyme* textual que veremos repetido en otras novelas posteriores: la exacta repetición de unas mismas palabras en niveles diegéticos diferentes y un agujero de gusano poniéndolos en conexión. En casos como estos y, a diferencia de lo que ocurre en esos visuales experimentos de Cirlot que recordaba más arriba, la repetición es prácticamente imperceptible; pero ahí está, como si fuera un descuido del corrector de pruebas que no advirtió la reiteración en su revisión del texto, como si de un fallo en el sistema de programación se tratase. Todo parece indicar, no obstante, que la repetición en casos como los mencionados no es un *Glitch*, sino un irónico *GIF* del autor³³.

En muchas novelas actuales el juego metaficcional adquiere gran complejidad, produciéndose alguna interferencia entre los distintos

³³ Existen manifestaciones artísticas en torno a conceptos como el *glitch* o el *GIF*. Así, el Glitch Art, en el que se representan imágenes supuestamente procedentes de un «fallo» en la transmisión o recepción del código (Sierra, 2016: 115). En plataformas como Newhive (<<http://newhive.com/>>) exponen sus trabajos poetas como Rauan Klassnik, Melissa Broder o Penny Goring, artistas visuo/audio/textuales implicados en la estética de la imagen *glitch* y *GIF* de baja resolución (Sierra, 2016: 115).

niveles narrativos cuando, por ejemplo, algún personaje del relato intradieгético o secundario entra en contacto repentinamente con personajes del nivel extradieгético o principal, produciéndose entonces lo que Genette denominó ‘metalepsis’. Pero quizás, en este caso, podríamos hablar también de otro tipo de interferencia entre los dos niveles, que tiene que ver con la reiteración de esos fragmentos, con exactamente las mismas palabras, en ambos niveles narrativos. Interferencias que resultan más transgresoras si notamos que, en ambos niveles, no está hablando el mismo narrador (aunque a primera vista así lo parezca)³⁴. Esta suerte de agujeros de gusano narrativos crean en el lector un efecto abismático y claustrofóbico; suponen la recreación a nivel discursivo de un complejo sistema (en principio, narrativo, pero, como acabamos de ver, metáfora en ocasiones del sistema también socioeconómico, o incluso ontológico, como en la obra del escritor francés Le Tellier), del que resulta imposible escapar.

Un escritor como Germán Sierra, que había utilizado ya el procedimiento del fragmento encontrado en *Intente usar otras palabras* (2009), titula significativamente *Standards* (2013) otra de sus novelas, y en ella acumula de forma aparentemente azarosa microrrelatos sobre microrrelatos, series de textos con el mismo título («Rusos buscando un cosmonauta (1)», «Rusos buscando un cosmonauta (2)», «Rusos buscando un cosmonauta (3)», «Rusos buscando un cosmonauta (4)»; o «Fragmentos de cirugía plástica (1)», «Fragmentos de cirugía plástica (2)», «Fragmentos de cirugía plástica (3)», «Fragmentos de cirugía plástica (4)», este a su vez repetido dos veces, en la página 85 y en

³⁴ En la novela española contemporánea podemos encontrar inesperadas y desconcertantes repeticiones de algunos fragmentos, párrafos o frases que, en ocasiones, además, pertenecen a niveles dieгéticos diferentes. Como bien explicó Vicente Luis Mora (2016), recurría Antonio Orejudo a esta artimaña de manera muy consciente y deliberada en su novela *Fabulosas narraciones por historias* (1996), repitiendo fragmentos de la novela que escribía uno de los personajes en la misma novela donde esa segunda novela se incluye. Asimismo, el lector atento pudo descubrir ya en una novela tan popular y pionera de tantas estrategias como *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, esta otra forma de repetición. En las páginas 104 y 208 de la edición de 2001 aparece reproducido idéntico fragmento: el relato ficticio *Soldados de Salamina* escrito por el Javier Cercas real recurre a las mismas palabras que el ‘relato real’ del Javier Cercas ficticio. Dicha repetición en niveles dieгéticos diferentes, al igual que ocurría en la novela de Orejudo, iguala en última instancia a la Historia (el relato real intercalado) y a la Ficción (el relato marco); es decir, al original y a la copia.

las páginas 128-129...) numerados 1, 2, 3, 4, 5... A veces, como en la obra de Fernández Mallo, esas series textuales reproducen comienzos similares que van despegándose del original al tiempo que avanza el relato. Asimismo, entre las microficciones o microcapítulos de la novela aparecen bajo los mismos títulos de esas series, extractos de obras ajenas. Así, por ejemplo, «Fundamentos de cirugía plástica (2)» es un fragmento extraído de un artículo de la revista *Time*, del 23 de diciembre de 1966 (Sierra, 2013: 80). Por otro lado, en la 'novela' (con este término se refiera a la obra el autor en unas «Notas aclaratorias» que la preceden) se reproducen (según también informa el autor en esas mismas notas) fragmentos, ligeramente modificados, que ya habían sido publicados por él en *El País, Revista de Letras, Kiliedro* y la antología *La vida por delante* (2005). En las notas introductorias se reproduce una definición de los «Standards» (término que da título a la novela), según ahí se confiesa, tomada de Wikipedia, aunque ligeramente modificada. El término en cuestión remite a esas composiciones musicales, bien conocidas por el público, que son reutilizadas una y otra vez por los músicos de jazz. En definitiva, el asunto que vertebra la novela de Sierra es precisamente la 'repetición': la consideración de la cultura como un gran almacén de estándares, modelos o patrones, susceptibles de ser reutilizados.

Lo que en otras ocasiones parece trabarse no es tanto un fragmento de texto, sino una escena (como la de «The elevator» de Coover) que, por un misterioso motivo, no logra tirar para adelante. En la novela de manifiesta ambientación apocalíptica de Óscar Gual *Los últimos días de Roger Lobus* (2015) encontraremos un magnífico ejemplo de esta suerte de secuencias encalladas. Junior, el protagonista, acompaña en sus últimos días a su padre, Roger Lobus, enfermo terminal, en su habitación del hospital. Pero hay algo que perturba de manera inquietante la mente de Junior y la atmósfera apacible de la estancia, en la que en principio no hay nada más que hacer que esperar la llegada de la muerte de su progenitor. En un pasillo contiguo a la habitación de su padre, Junior ha observado que existe una extraña puerta que debería corresponder al número 266, pero que inexplicablemente carece de número. A partir de ese hallazgo, la obsesión de Junior es descubrir qué se esconde tras esa misteriosa puerta de textura fractal. Día tras día intentará franquearla, pero la misión quedará extrañamente detenida una y otra vez por motivos inexplicables. Así, el fracasado Junior nos

recordará a aquellos personajes que Luis Buñuel nos presentó en esa particular lectura surrealista del mito bíblico del Apocalipsis que es *El ángel exterminador* (1962), incapaces también ellos de salir de una vez por todas de aquella habitación. En uno de los numerosos intentos infructuosos de Junior de franquear la puerta, asistimos incluso a una incómoda y divertida escena especular, en la que otro individuo que repite uno por uno todos los actos y gestos de Junior parece tener también sus mismas intenciones.

Los que en alguna ocasión Vila-Matas ha llamado «cortocircuitos» o «averías» del lenguaje (2014: 194) han ido haciéndose cada vez más frecuentes en sus últimas novelas. En *Esa bruma insensata*, una novela que trata con excelente humor el omnipresente motivo temático del fin del mundo, encontraremos divertidas muestras de esta suerte de interferencias narrativas (Vila-Matas, 2019: 86-87). El narrador confiesa trabarse en determinadas frases sin lograr seguir adelante. Achacará su incuestionable vocación de artista citador al hecho de que, cuando era joven, no lograba avanzar en la lectura de un libro más allá de la primera línea (2019: 11). A lo largo de toda la novela se tratará uno de los temas más recurrentes y obsesivos en toda la obra vilamatiana (el del conflicto entre seguir o no escribiendo), pero desde una perspectiva humorística, ya que ahora no seguir escribiendo tiene que ver con esa dolencia del quedarse «atascado». Asimismo, en esta novela, Vila-Matas establecerá un divertido paralelismo entre esta afección del citador, esa extraña imposibilidad de seguir el camino, y una declaración de la independencia catalana que también se traba y que, por algún misterioso motivo, nunca llega a producirse del todo.

Seguía todo muy apagado en Barcelona en cuanto a fiestas republicanas, porque no había alegría en las calles, ni acababa de celebrarse la llegada del nuevo Estado catalán, ni nada de nada. Empecé a preguntarme si no sería que la noche anterior los separatistas habían declarado la independencia y al mismo tiempo no la habían acabado de declarar. Y pronto vi que quizás no iba tan desencaminado (2019: 142).

El narrador se refiere a la proclamación de la República catalana como una «simulación, algo con estructura de ficción, si acaso un relato» (2019: 142). Y sigue:

Como parecía que se había repetido la proclamación de 1934 del Estado catalán —esta vez sin el dramatismo que comporta la pérdida de vidas—, era casi imposible no pensar en el famoso prólogo de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, tan citado siempre y tan saturado de sentido: «Los hechos se repiten en la Historia, la primera vez como tragedia y la segunda como farsa» (2019: 142).

Pero es que las mismas escenas narradas en la novela parecen trabarse también. Camino de su casa, el narrador se cruza con un vecino. En ese momento, descubre aterrado, al girarse para comprobar que este había seguido su camino en dirección al pueblo, que todavía se encontraba a su lado, «como si no hubiera caminado nada; estaba boquiabierto, sin mover un músculo, ni dar siquiera señales de estar viendo que yo me había girado para ver qué había sido de él» (Vila-Matas, 2019: 129). La extraña escena relatada nos recuerda a la de una pantalla congelada cuando apretamos el botón de stop; también a esos *flash mob* que recientemente se hicieron tan populares, en los que un grupo de personas permanecía estático durante un tiempo determinado. Pero es sin duda el capítulo 18 de *Esa bruma insensata* el más significativo respecto a esta cuestión de las escenas encalladas. En esta ocasión, el narrador realiza un viaje en coche junto a un vecino, el pintor Vergués, desde Cadaqués hasta Barcelona. De pronto siente el narrador en el transcurso del viaje por aquella carretera del infierno, llena de curvas, que algo iba mal. El coche no avanzaba o no avanzaba lo suficiente. Parecía moverse, ir hacia adelante, pero muy lentamente, como si sus dos pasajeros estuvieran en realidad muertos. Vergés le dice repetidamente al narrador, sin venir a cuento: «No empecemos». Ante lo que argumenta aquel:

No sabía a qué se refería, pero le comenté que precisamente tenía la impresión de no haber empezado. No haber empezado a qué, preguntó. A viajar, dije. No, no empecemos, insistió. Pero es que hace rato que nos movemos por un mundo en el que nada parece haber empezado, dije. Te rogaría, dijo, que no fueras tan subjetivo. Pero es que hace solo un momento, cuando hemos quedado bloqueados en la curva veintidós, dije, he visto un conejo que salía de su madriguera y, cinco minutos después, este seguía con la cola bajo tierra (Vila-Matas, 2019: 167).

Y, un poco más adelante:

[...] comencé a contemplar con desapego todo aquello que podía registrar mi vista, empezando por aquella carretera en la que cada vez confirmaba más que el mundo que habitamos está apenas solo comenzando a ser, que apenas ha empezado en realidad a ser construido, y en modo alguno está acabado. La prueba de esto la encontraba en aquellos conejos que no acababan de salir de su madriguera (2019: 169)³⁵.

El narrador se ve envuelto durante aquel viaje en una extraña atmósfera de «aire parsimonioso» que le impedía escapar de una vez por todas de aquella carretera, con todas sus curvas convertidas de pronto en un extraño bucle claustrofóbico. La carretera

estaba sometida a una especie de fuego lento que le daba una mayor dureza al asfalto, lo que provocaba que todo pareciera cada vez más trabajoso y hasta diría que eso explicaba que, a pesar de los kilómetros que teóricamente llevábamos ya recorridos, nunca diera la impresión de que avanzáramos demasiado. Todo me confirmaba cada vez más que nada había crecido ni madurado, ni tampoco nada había empezado a concluir, tanto en aquella carretera como en el resto del mundo (2019: 170-171).

El siguiente capítulo comienza así: «Fue una sorpresa llegar a Barcelona cuando es bien sabido que ningún recorrido infernal prevé conclusión ni destino concreto» (2019: 173). *Esa bruma insensata* es, en cuanto a su temática, la más apocalíptica de las novelas de Vila-Matas. Y, al mismo tiempo, la más alejada de la fabulación distópica y el sentimiento catastrofista. El tema del apocalipsis está aquí tratado con evidente humor: un apocalipsis, un fin del mundo, una independencia de Cataluña..., tantas veces anunciados, pero que por un extraño motivo no acaban nunca de suceder del todo; un camino del infierno que no conduce a ninguna parte. En definitiva, una vez más hablamos del

³⁵ Respecto al hecho de que sea un conejo lo que ve el narrador repetidamente saliendo de su madriguera, recordemos que la expresión «rabbit hole» hace precisamente referencia a una situación absurda, extravagante o paradójica de la que parece imposible salir.

mismo ascensor de Coover, que nunca llegaba a desplomarse del todo, del coche de Mark Leyner, que nunca concluía su anunciada explosión. En la última novela de Isaac Rosa, *Lugar seguro* (2022), se alude también irónicamente a ese colapso tan esperado pero que nunca acaba de llegar, una suerte de colapso cotidiano, que «no es riada súbita, sino lluvia fina y constante, el calabobos, el colapsabobos» (2022: 112).

Por otro lado, las argucias para representar la idea de la catástrofe programada y su repetición en bucle en ocasiones exceden el terreno de lo textual para invadir el de los aparentes paratextos. Es el caso, por ejemplo, de la mencionada *La anomalía* (2021), de Hervé Le Tellier. Uno de los personajes de esa historia de ciencia ficción, Victor Miesel, se decide a narrar la extraña historia vivida en un libro, que es en realidad un *remake* de la conocida novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero* (1979), así como una continuación de una novela que el mismo personaje había escrito anteriormente, titulada precisamente *La anomalía*. Pues bien, la novela de Le Tellier se abre con una cita extraída de la novela *La anomalía* de dicho personaje: «El pesimista de verdad sabe que ya es demasiado tarde para serlo» (2021: 7). Una vez más, la metalepsis discursiva se pone al servicio de una trama de ciencia ficción apocalíptica que pone en solfa la capacidad de distinción entre original y copia.

Pero también en nuestra literatura reciente encontraremos ejemplos tan interesantes como complejos de esta argucia meta y paratextual. La novela *Cut and Roll* (2008), de Óscar Gual, parece terminar al final del capítulo 25, en la página 309, con la irrupción de la palabra «Fin». Tras esta aparece una página en negro (un remedo del clásico fundido en negro cinematográfico), pero, inesperadamente, encontrará el lector a continuación un nuevo comienzo del capítulo 1. La primera frase es: «No logro evitar que la rotación del ventilador me recuerde al apocalipsis, aquí y ahora» (2008: 1001), con clara alusión a la famosa escena inicial de *Apocalypse now*. La paginación de ese capítulo primero, de ese nuevo recomenzar, se inicia con el número 1000 y la del segundo capítulo con el 2000. Cada uno de los 25 capítulos primeros de la novela lleva por título «track 0», «track 1», «track 3», etc. Los dos capítulos añadidos tras el Fin son titulados como «Bonus track 1» y «Bonus track 2»; es decir, remedan a las pistas adicionales de una determinada pieza incluidas en la reedición de un álbum musical. En este caso, los «bonus track» suponen versiones alternativas de las piezas (textos) originales.

Asimismo, la novela de Bruno Galindo, titulada precisamente *Remake* (2020), comienza de forma inusual, con una impactante transgresión del orden y las convenciones tradicionales en la impresión de libros. Lo primero que encontramos es una página en negro: otro remedo de ese fundido cinematográfico que suele ir asociado a un punto final en la narración. A continuación, irrumpe de forma abrupta el texto, sin título ninguno, en el que se recrea un fortuito encuentro sexual entre dos viejos amantes: un director de cine en horas bajas y una exactriz dedicada ahora a la representación de jóvenes actores. El encuentro se frustra por una incómoda sensación compartida por ambos de *déjà vu*: «A lo mejor lo que vivimos no es más que el simulacro de algo que nunca llega a realizarse» concluye él, «tal vez son lo mismo [...] el simulacro y la realidad», contesta ella (2020: 5). Tras llevarla de regreso a su casa, el director de cine decide hacer una inusitada excursión al barrio y edificio en el que pasó su infancia, para concluir que en realidad fue allí donde transcurrió toda su vida: «El amor familiar. Los cumpleaños y las fiestas. La época escolar. Las aficiones. Su primer romance. Los estudios universitarios. El primer trabajo. Las adversidades iniciales. El resto es *remake*» (2020: 12). Y, ahora sí, comienza ya aparentemente la novela *Remake*, con su portada tradicional, en la que bajo el título aparece el nombre del autor y el sello editorial (Aristas Martínez); en las páginas siguientes, la convencional dedicatoria y la cita inicial. Significativamente, y en consonancia con la alteración o subversión del orden cronológico que pretende emular la historia relatada (en el que las vivencias del presente se confunden con los recuerdos o falsos recuerdos de otras vivencias idénticas del pasado), en el libro solo falta un índice que dé debidamente cuenta de la estructura externa de la obra. Esta corresponde a tres partes, tituladas respectivamente: «Ensayo», «Acto» y «Recreación». Esta última termina con un capítulo titulado, al igual que la novela que lo contiene, «Remake». La letra redonda ha sido reemplazada por la cursiva, y lo que encontramos aquí es una réplica 'casi' exacta del texto con el que se abre el libro, ubicado en la página 3. La repetición con variantes de la que ya hemos hablado, 'la luz que pasa' a la que se refería Cortázar, vuelven, por tanto, a estar presentes a nivel discursivo en este *Remake* de Bruno Galindo. A partir de un determinado momento del texto, justo cuando entra en la vieja casa en la que pasó su infancia y juventud, el *remake* textual se expande, se alarga con nuevos contenidos, en

los que se expresa el anhelo y la voluntad, inevitablemente frustrados, de escapar de una vez por todas del bucle.

Pero, en esta novela, la estructura abismática se corresponde además a la perfección con el contenido. El protagonista, que ya perdió todo su crédito como director de cine de vanguardia, se gana la vida haciendo encargos para la empresa Evocalia, especializada en la «gestión del pasado», dedicada a producir «biografías personalizadas», «homenajes», «tributos», «conmemoraciones»; también a filmar simulacros de evacuación (la simulación de un simulacro) que nos preparen ante todo tipo de catástrofes imprevistas, ante la inseguridad que, de continuo, amenaza al nuevo milenio (atentados terroristas, siniestros aéreos o ferroviarios, grandes desastres naturales...); en definitiva, a gestionar la inseguridad, esa pandemia del miedo a la que me he referido ya en numerosas ocasiones, que asola a todo el planeta y, especialmente, a los personajes de esta novela. A lo largo de ella, el protagonista se verá también involuntariamente involucrado en extrañas *performances* recreacionistas del pasado, asistirá a exposiciones y eventos dedicados a la recreación, el plagio y la copia como una de las bellas artes. Todo en su vida parecía girar en torno al pasado y a su defectuosa creación en forma de simulacro, a la convicción de que «ya nada es, ahora todo emula» (Galindo, 2020: 157). A lo largo de toda la novela subyace esa idea del inevitable bucle al que nos condena el «Fin de la Historia». Asimismo, serán continuas las referencias a cineastas (Gus Van Sant, Stanley Kubrick y su archicitada escena de *El resplandor*), artistas (Duchamp, Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Marina Abramovic...), escritores (Borges, Bioy Casares, pero también Agustín Fernández Mallo o Pablo Katchadjian, autor de *El Aleph engordado*), que han practicado el arte de la repetición, así como a pensadores que han reflexionado sobre ello (Adorno, Benjamin, Calabrese y Derrida). La novela de Galindo es un homenaje al acto mismo del *remake*, el plagio o la recreación, como la más 'original' de las formas, quizás la única posible, que desde hace tiempo viene adoptando el arte contemporáneo. Cuando la posibilidad de futuro ha sido abolida, cuando ya no se sabe vivir sino bajo la omnipresente amenaza del apocalipsis inminente, se impone la certeza de que «lo mejor y lo peor ya han pasado», y de que tan solo resta la posibilidad de recreación de lo vivido. La vida «como *plagio* físico del recuerdo» se convierte así en la única salida (Fernández, 2021).

REPETICIÓN Y CLAUSTROFOBIA NARRATIVA: LA VIDA ES UN *GIF*, *GIF*, *GIF*, *GIF*...

Cuando le preguntaban a Sherrie Levine el significado oculto tras su famosas refotografías de su obra *After Walker Evan* (1981), respondía que era precisamente la incomodidad que producía ante el espectador algo tan simple y aparentemente inofensivo como es la fotografía de una fotografía el verdadero objeto de su trabajo (Cameron, 1987: 46-48). Si el arte de Duchamp se proponía reaccionar ante los cambios ocasionados por la producción industrial y las posibilidades de la reproductibilidad técnica, en particular la cámara fotográfica, artistas posteriores, como Levine, adoptan la misma fotografía como punto de partida para su reproducción. El acto de Levine no podía resultar más provocador. El tema principal de su obra era la incomodidad que se siente ante algo que no oculta ser más que la copia de una copia. Quizás sea esa misma «experiencia de la intranquilidad» (Martín Prada, 2001: 57) de la que hablaba Levine la que sigamos sintiendo los anonadados lectores ante esta suerte de *GIF* literarios en los que una determinada escena o fragmento textual no consigue avanzar o escapar del bucle de la repetición.

En nuestro deambular por Internet topamos a cada paso con esas sencillas animaciones conocidas con el término de *GIF*, pequeños microvídeos de muy pocos fotogramas, que repiten de manera incesante una rutina en bucle, hasta que el usuario decide pasar a otra cosa, marcharse a otra página o enlace. A pesar de su extremada sencillez, algunos de ellos nos resultan hipnóticos e inquietantes, al metaforizar de manera extraordinaria una tendencia mimética de nuestra era y de nuestro mundo contemporáneo en red³⁶. Al igual que los populares *GIF*, los ejemplos literarios analizados en este capítulo parecen representar la perseverancia en un instante, del que no se puede salir. Dos lecturas podrían desprenderse de esa representación, una más positiva que la otra. Por un lado, estas estrategias de la repetición pueden ser interpretadas como propuestas que transmiten sentido de eternidad, pues ese instante puede ser también revisitado continuamente y las

³⁶ En opinión de Domínguez Jiménez, «el GIF anuncia de la manera más simple esta capacidad mimética que nos pertenece desde ya a todos nosotros, que es *hacer de la repetición de algo el comienzo de otra cosa*» (2016: 72).

infinitas visitas se abren, a su vez, a infinitas variables de su percepción (Balló y Pérez, 2005: 232). En este sentido, la repetición se proyecta hacia el futuro. El narrador de *Mac y su contratiempo* recuerda que ese lado atractivo de la repetición lo vio Kierkegaard cuando dijo que este y el recuerdo eran el mismo movimiento, pero en sentidos opuestos, «ya que aquello que se recuerda se repite retrocediendo, mientras que la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando. Por eso la repetición, si es que esta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado» (Vila-Matas, 2017: 23).

Pero, desde otro punto de vista, la repetición puede adquirir también ribetes apocalípticos. La repetición de escenas o palabras idénticas, la sucesión de leves variaciones acumulativas, nos trasladan a un lugar conocido y cotidiano. Aunque, para Balló y Pérez, «El no pasa nada» va tejiendo y densificando un mundo cerrado y aparentemente autosatisfecho. Hasta que ya no se puede seguir negando la evidencia, y aparece la conciencia de la destrucción» (Balló y Pérez, 2005: 230). La recurrencia a una escena-imán (a un Libro) a la que siempre hay que regresar produce una sensación de claustrofobia narrativa. Es la eterna representación de la que no se puede salir. La vida como relato, como holograma o como truco. El paroxismo de la *mise en abyme*. De esa apocalíptica toma de conciencia respecto a la imposibilidad de salir del bucle se habla contundentemente en esa novela de Raquel Taranilla, de enloquecida estructura enmarañada, que es *Noche y océano*:

Todas las fiestas en verdad memorables ya han sido celebradas y también han sido relatadas. Cualquier fiestecilla que hoy en día organicemos o contemos no será más que una emulación amateur, como una copia made-in-China. Solo la amnesia —a la que se puede acceder por sustancias o medios diversos (¡alabados sean!)— hará que nos olvidemos de que nuestro júbilo excitado es el simulacro de un gozo auténtico, pero aniquilado para siempre (2020: 95).

La grata experiencia estética que supone ver, por ejemplo, *La gran belleza* (2013), de Paolo Sorrentino, tras *La dulce vida* (1960), de Federico Fellini (e interpretar la primera como un desacomplejado *remake* de la segunda), no podría resultar más ilustrativa respecto a la ácida y certera observación del personaje de Taranilla.

Apocalipsis *pulp*, *fandom* y narrativa inmersiva

Se suelen distinguir dos tradiciones distintas dentro de la ciencia ficción: la literatura prospectiva de *nóvum natural* y la de *nóvum traumático* (Orejudo Utrilla, 2020: 125-126). En la primera, los personajes habitan realidades imposibles, viajes intergalácticos, encuentros extraterrestres o apocalipsis, sin atisbo ninguno de extrañeza; en la segunda, lo inusitado de la situación vivida (léase el fin del mundo) es experimentado por parte de los personajes con extrañamiento, asombro o terror. La primera habría que identificarla con esa tradición popular de la ciencia ficción que se origina en las publicaciones *pulp* estadounidenses, plagadas de encuentros con extraterrestres y adelantos técnicos o científicos, y que en España se popularizó a partir de 1953 gracias al fenómeno de los bolsilibros

Pues bien, si hasta ahora hemos atendido exclusivamente a relatos que cabrían ser clasificados dentro de ese *nóvum traumático*, no deberíamos pasar por alto que el retorno al *pulp* recorre también buena parte de la producción cultural de nuestra época. Autores representativos de este renovado interés en las letras españolas contemporáneas serían, entre otros, Laura Fernández, Robert Juan-Cantavella, Óscar Gual, Francisco Javier Pérez o el Colectivo Juan de Madre, seudónimo del escritor barcelonés Daniel Miñano. Y, junto a la obra de estos autores, hay que destacar el papel jugado por algunas editoriales, como Aristas Martínez, con su colección *Pulpas*, y sus cuidadísimos libros de coleccionista que juegan con la estética del *fanzine*, el libro de artista y el bolsilibro (Javier Calvo, 2013). Concretamente a esta editorial se debe la publicación de una Caja que, bajo el título de *Black Pulp Box / Caja Negra Pulpa* (Aristas Martínez, 2012), ofrecía más de novecientas páginas de relatos y *fanzines*, ilustración y cómic, divididas en seis libritos, con más de un centenar de autores representados. En la misma

línea puede citarse el blog del colectivo de narradores *Psiquemáquinas*, que ofreció desde 2011 hasta 2016 una especie de antología de relatos en progreso (<http://psiquemaquinas.blogspot.com/>), el número titulado *Near Future. Distopías posibles* (2011) de la revista *Caldo de Cultivo*, convertido después en un libro editado por Unai Reglero y por Javier Iglesias Plaza (2011), que alterna relatos de numerosos escritores con obra gráfica de otros tantos artistas, la antología *Steampunk. Antología retrofuturista*, editada por Félix J. Palma (2012), o la titulada *She was so bad!* (2016), donde se recoge una selección de autoras que se mueven en el ámbito del *underground*, dedicadas al *fanzine* o a la narrativa de serie b.

Parece que todas estas iniciativas tienen que ver con un intento de superación de los prejuicios en torno al *pulp*. Como acabamos de señalar, en la década de los cincuenta irrumpió en España con fuerza el fenómeno de los 'bolsilibros', que tomó como modelo el *pulp* norteamericano que caracterizó la literatura comercial y la cultura de masas (Peregrina, 2018). Pues bien, en el contexto de la narrativa española del siglo XXI, al margen de las iniciativas editoriales y colectivas señaladas, es posible apreciar por parte de algunos escritores un original intento de revitalizar aquel fenómeno editorial y, más concretamente, la ciencia ficción apocalíptica de los años 1950-1970, con cuyos populares ingredientes mantendrán originales conexiones intertextuales. A través de sus obras han creado en pleno siglo XXI un original microcosmos narrativo que se nutre de todos aquellos tópicos de la *pulp fiction*: seres venidos de otros planetas, muertos que regresan a la vida, *cyborgs* cuya inteligencia artificial compite con la humana. Asimismo, los intertextos de sus novelas habrá que buscarlos tanto en la literatura popular como en viejas obras de culto del cine, la televisión, el cómic o el *fanzine*.

Pero, como más adelante veremos, en las novelas de los autores que analizaré en este capítulo, todos aquellos elementos que creaban un mundo fantástico destinado en gran medida al entretenimiento de un público tan masivo como poco exigente, adquieren un nuevo significado de índole metaficcional. Si, por un lado, reivindicaban la calidad y originalidad de algunos clásicos del género, por otro nos plantean cuestiones relevantes en torno a las siempre difusas fronteras que delimitan lo real de lo ficticio, conectando de lleno con las actuales teorías críticas sobre lo poshumano. Obras como *Fabulosos monos*

marinos (2010) de Óscar Gual, *Asesino cósmico* (2011) de Robert Juan-Cantavella, o *Connerland* (2017) de Laura Fernández resultan de difícil clasificación, situándose a medio camino entre la parodia y el homenaje, entre el mero entretenimiento y la especulación filosófica y metaficcional.

En un interesante artículo, el escritor, traductor y crítico literario Javier Calvo se detenía a reflexionar sobre esta nueva oleada en nuestras letras de «violación de categorías» genéricas. Frente a un término ya popularizado como es el del *slipstream* (que Wikipedia define como «narrativa fantástica o no realista que cruza las fronteras de género convencionales entre narrativa literaria *mainstream* y ciencia ficción o fantasía»), Javier Calvo se decanta por la categoría de «nueva narrativa extraña», que toma prestada del clásico prólogo a la antología *The New Weird* (2008), de Jeff y Ann Vandermeer. A partir de dicha etiqueta, el crítico español nos habla de una nueva generación de escritores «extraños españoles», nacidos después de 1975, en la que incluye a todos los arriba mencionados. En su opinión, la obra de estos se caracterizaría por subvertir la distinción entre género y no género, pero también las barreras entre los géneros de fantasía, terror y ciencia ficción. Señala asimismo Calvo que estos autores no sienten, en cambio, ninguna necesidad de justificar los ingredientes tomados de la ciencia ficción clásica en sus libros, ni de dignificarlos con una pátina de «seriedad», intención metafórica o alta cultura. La causa de esta aparente despreocupación es quizás que muchos de ellos vienen del *fandom* y que reconocen en lo *pulp* una de sus principales influencias y pasiones. Reconoce también en ellos la fuerte influencia del cómic, lo que ocasiona que a menudo sus obras se publiquen con ilustraciones. Y señala, por último, que, a pesar de todo ello, las obras de estos autores pueden ser consideradas como altamente experimentales, con propuestas muy chocantes y nada tradicionales.

Y, efectivamente, añadiré, por mi parte, antes de adentrarme en el análisis más pormenorizado de la obra de algunos de estos 'nuevos extraños' españoles, que no creo que estemos hablando de un tipo de literatura apta para ser consumida por un público excesivamente masivo o poco exigente. Pues, al igual que Javier Calvo, considero que el calificativo de 'extrañeza' es el que mejor se adecua a las propuestas literarias que aquí nos ocupan.

SOBRE ALGUNOS 'EXTRAÑOS' ESPAÑOLES

La obra de Laura Fernández reelabora con una originalidad no exenta de ironía los más trillados argumentos del *pulp*. La propia autora califica su obra dentro de lo que denomina *sitcom* galáctica. Dicha originalidad tiene que ver con un estilo muy singular a base de rápidos diálogos y un sinfín de onomatopeyas, así como la construcción de una potente voz narradora que asimila e intensifica los recursos propios de esta tradición. El narrador de sus obras no solo se inmiscuye en la trama, sino que llega incluso a desdoblarse en varias entidades que dialogan y discuten entre sí acerca de la naturaleza y la explicación de los insólitos hechos narrados. Juega e ironiza de continuo con los manidos recursos que en la literatura popular se ponen al servicio de una intensificación de la intriga y exagerada postergación de la resolución del misterio. Asimismo, encontramos en sus novelas la asunción de estilismos que parecen calcados de la lengua inglesa y que acentúan a cada paso la impresión de distanciamiento metaficcional.

Un apresurado resumen de las tramas de sus novelas nos permitirá hacernos una idea del enloquecedor y personalísimo mundo narrativo de Laura Fernández. En la primera, *Bienvenidos a Welcome* (2008), se narra una disparatada historia en torno a la futura ciudad de Welcome. Un objeto volador no identificado se ha estrellado contra uno de los centros comerciales de la ciudad, dejando miles de muertos a su paso. A lo largo de este extraño relato se especula con la posibilidad de que el incidente formara parte de un anuncio publicitario o el rodaje de un programa de televisión. A partir de ahí, entrarán en escena infinidad de personajes y se enredarán incontables tramas de lo más disparatadas. Su segunda novela, *Wendolin Kramer* (2011), se construye a partir de la reelaboración de una serie de tópicos y referentes que proceden tanto de las *sitcoms* y las comedias románticas, como de los tebeos y el imaginario de los superhéroes de los 80. La protagonista y su amigo Marvin, que se dedica a la venta de viejos cómics, creen encarnar a una superheroína y a un superhéroe, involucrándose en una investigación, tan absurda como enrevesada, que pretende dar con el paradero de un autor anónimo que se dedica a la escritura a sueldo de novelas románticas. En *La chica zombie* (2013a) encontramos una divertida y disparatada típica comedia romántica de instituto norteamericano (llamado Robert Michum), ambientada en una

ciudad de EE. UU. en los 80, con baile de fin de curso incluido. A lo largo de la novela se irá alternando el relato de dos historias paralelas: la de una joven de 16 años con problemas de identidad y autoestima, y el romance entre el director del centro y la profesora sustituta de Lengua. La primera de ellas, Erin Facncher, cual un Gregorio Samsa de nuestra época, despierta un buen día convertida en chica *zombie*, con el cuerpo cubierto de llagas supurantes y gusanos que anuncian un inexplicable proceso de podredumbre. Pero en contra de lo que cabría esperar ante tal truculento planteamiento argumental, al estilo de toda comedia americana que se precie, la intrincada trama termina con final feliz y con la vuelta a la vida de la chica *zombie* (cuya descomposición parecía estar solo en su obsesiva, perturbada y enfermizamente adolescente). También en 2013 la editorial Aristas Martínez publica *El show de Grossman* (2013b), con ilustraciones de Martín López. Recupera aquí la autora el argumento intergaláctico de su primera novela y la trama transcurre ahora en Rethrick, un planeta «fan» de la Tierra. Este mismo planeta es el escenario escogido por Laura Fernández para sus relatos «Hombres por Correo Lohmann», finalista del Premio Cosecha Eñe 2013, o «¡Maldita seas, Doris Dane!», publicado en la mencionada *Black Pulp Box* de la editorial Aristas Martínez (2012). En *El show de Grossman* se nos cuenta que en Rethrick vive Matson, hijo de un rethrikiano y una terrícola, que decide un buen día viajar a la Tierra para conocer a su madre, una camarera de la que su padre se enamoró quince años atrás y de la que quedó 'embarazado' cuando trabajaba como espía intergaláctico. Gracias a Wendy, una parlanchina nave-furgoneta, llegarán Matson y sus amigos al corazón de Winona en la Tierra, desde donde el programa de mayor audiencia en Rethrick, *El show de Grossman*, emitirá en directo las escenas del feliz reencuentro. Pero tras este apoteósico *happy end* (un elemento recurrente en todas las historias de Laura Fernández), el 'continuará' propio de las colecciones populares es utilizado con ironía por la autora que, antes de poner el punto final a esta novela, nos anuncia los hechos que acaecerán en la siguiente, *Connerland*. Y, efectivamente, en *Connerland* (2017) Fernández recupera su particular mundo de ficción en otra disparatada historia, plagada de conexiones a sus novelas anteriores. Si *La chica zombie* recreaba uno de los grandes mitos del imaginario fantástico del siglo XXI, *Connerland* se inspirará más bien en los clásicos de la ciencia ficción de los 60-70. La novela

está protagonizada por Voss Van Conner, un casi desconocido y muy prolífico autor de ciencia ficción que acaba de morir en el baño de su casa mientras se secaba el pelo con un secador. Tras su muerte, la World War 24 Enterprises, una organización que gestiona y patrocina el retorno de los muertos al mundo y teledirige desde arriba la mente de los vivos cuando lo considera necesario, decide enviarlo de nuevo a la Tierra para ajustar cuentas, en forma de fantasma. Para ello contará con una representante, la azafata Miranda Sherikov, que trabaja para las Aerolíneas Timequake, y forma parte de un extraño Programa de Citas para Azafatas llamado Manderland. Miranda es la única persona en la Tierra capaz de ver y hablar con el fantasma del fallecido escritor. Mientras, su obra, prácticamente desconocida hasta el momento (aunque con un minoritario pero apasionado club de fans), será descubierta por un prestigioso editor que firma un contrato millonario con su desconsolada viuda y su viejo agente literario.

A las enrevesadas y disparatadas tramas narradas por Laura Fernández en sus novelas hay que sumarles el hecho de que todas ellas se entrelazan con un sinfín de historias intercaladas y una lista interminable de personajes secundarios con nombre y apellido que convierten el relato en un caótico macrocosmos ramificado en infinitos micromundos, que nos hacen a cada paso perder la visión de conjunto. Ante tanto caos, la realidad se desmorona. De ahí que varias de sus obras vayan cerradas a modo de apéndice con un «Dramatis Personae» o «Starring», que cumplen aparentemente con la misión de guiar nuestra lectura.

Pero ¿a qué se debe toda esta locura intergaláctica? ¿Estamos ante literatura de puro y llano entretenimiento? No lo creo. Seguir las historias imaginadas por Laura Fernández sin desesperarse en el intento requiere de la paciencia de un lector cómplice y avezado. La inmensa complejidad de las tramas, la profusión de subtramas y personajes cumplen con una interesante función inmersiva en un universo paralelo al del mundo real. En *Connerland*, tras la muerte de Voss Van Conner, sus admiradores deciden hacer un parque temático sobre su obra, llamado Connerland, que permitiría vivir en un simulacro de todos los planetas que había creado el escritor en sus libros. Se trataba de vivir hasta la perpetuidad en ese mundo paralelo creado por su admirado escritor. Pero, a su vez, esta historia funciona como excelente metáfora de nuestra experiencia lectora ante las excéntricas urdimbres creadas por Laura Fernández. Cuando leemos esta

novela, nos sumergimos en ese microcosmos o parte temático que es *Connerland*. Y de eso va la obra de Laura Fernández: de inmersión en planetas alternativos.

Uno de los *leit motiv* más característicos de las novelas de Laura Fernández es el de las cámaras, siempre atentas a grabar los acontecimientos más relevantes. Estas son a su vez generadoras de una realidad o dimensión alternativa que tiende a ser confundida por los personajes con la otra, la supuestamente real. Los personajes de *Bienvenidos a Welcome* sospecharán que los insólitos acontecimientos acaecidos en uno de los centros comerciales de la ciudad forman parte de un programa de televisión para incrementar los índices de audiencia, sospechas que no terminan de ser aclaradas en el transcurso de la novela. En *El show de Grossman* todo termina en un apoteósico final del esperado reencuentro entre la madre terrícola y el hijo rethrickiano, que es grabado en directo por las cámaras del programa de mayor audiencia. Un periodista que asiste al Baile de los monstruos, con el que termina *La chica zombie*, tiene la sensación de interpretar un papel en una película que se titulara *En el baile de los monstruos*, y no puede evitar posar constantemente para la cámara imaginaria que estaría rodando esa película. El reencuentro final en *Connerland*, entre Voss Van Conner y Miranda Sherikov, también se producirá ante las cámaras de la televisión.

Hay en la obra de esta autora un permanente y sagaz testimonio de la implosión mediática, de la espectacularización de la sociedad y de la mitomanía que esta acarrea irremediamente. Y lo cierto es que casi todos los personajes de sus novelas comparten una peculiaridad: ser fans de algo o de alguien. Y mayoritariamente de un escritor de novela popular. En claro guiño cervantino, Fernández puebla sus novelas de multitud de chiflados que, cual don quijotes, han enloquecido por un exceso de lectura y mitomanía. Rondy Rondy, personaje de *Bienvenidos a Welcome*, escritor de novelas *pulp*, cuenta con un club de fans de ascendencia religiosa llamado Los Visionarios, que creen que su admirado escritor es nada menos que Dios. Erin Facncher, la *chica zombie*, y Velma Ellis, la chiflada profesora sustituta de Lengua, que protagonizan la novela *La chica zombie*, son compulsivas lectoras de novelas de ciencia ficción en edición de bolsillo. Más concretamente, de la autora Robbie Stamp y de novelas como *Paraiso 23*, en cuya portada «una siniestra nebulosa verde abrazaba a una pareja de extraterrestres azules demasiado atractivos para ser extraterrestres» (2013a: 163).

Eran las suyas aquellas novelas sobre «extraterrestres de tres cabezas y planetas zapato» (2013a: 177) y disparatadas aventuras galácticas. El amigo de la chica *zombie*, Servant, el tipo más raro y friki del instituto, era un declarado fan de otro autor de ciencia ficción, Voss Van Conner (el protagonista de *Connerland*) y, en especial, de su novela *Excursión a Delmak-O*. Esta está protagonizada por un astronauta que, en su día libre, decide llevar a su familia a un agradable planeta que, después de todo, no resultaba ser tan agradable. El planeta se llamaba Delmak-O y estaba dominado por una extraña raza rebelde de edificios deshabitados. Otra de las exitosas novelas de Voss Van Conner es *La mañana siguiente*, cuyo protagonista era un hombre azul con serios problemas de comunicación, que no podía nunca dejar de leer; lo hacía siempre a todas horas y de manera enfermiza, por lo que su novia lo dejó y él se volvió azul. Otro de los estafalarios protagonistas de *La chica zombie*, Rigan Sanders, el gordo director del instituto, leía de manera compulsiva al escritor Keith Whitehead, un «escritor gordo que solo escribía novelas sobre tipos gordos» (2013a: 170), y autor de obras como *La chica equivocada* o *Gordo Smith en Planeta Flaco*. La anterior directora del instituto era una siniestra lectora de John Sladek y responsable del famoso «Baile de los monstruos» que cada año celebraba el instituto. También en *El show de Grossman* hay dos personajes que se declaran fans de Robbie Stamp, una escritora de ciencia ficción que vive en el anonimato terrestre, mientras en Rethrick sus libros son auténticos *best sellers*. Pero, en este caso, el fenómeno fans va aún más lejos, ya que se nos cuenta una historia protagonizada por los habitantes de Rethrick, el planeta fan de la Tierra. Por supuesto, los habitantes de este planeta solo conocen a su admirada Tierra a través de lo que ven en la televisión y todos los grandes almacenes de Rethrick tienen una sección de *merchandising* dedicada a la Tierra. Mientras, los terrícolas ni siquiera sabían que Rethrick existía. Asimismo, como en las anteriores novelas de Laura Fernández, los frikis personajes que transitan por *Connerland* son declarados fans de autores de ciencia ficción. Jubb Renton, uno de los mejores vendedores puerta a puerta de «Juguetes Para Todos los Tiempos Harrington», era, sin él saberlo, «el hombre que más ejemplares poseía en el mundo de la, a ratos simplemente hilarante, a ratos descaradamente ridícula, tercera novela de Voss Van Conner, *Excursión a Delmak-O*» (2017: 18), admirada a su vez por Servant, uno de los personajes de *La chica zombie*. Renton poseía nada menos que 231 ejemplares de ella. Otra de las novelas que

fascina a los personajes de *Connerland* es *Si no existiera Perky Part*. Y, entre tanta mitomanía, es posible descubrir algunos guiños intertextuales, pues lo cierto es que las dos obras mencionadas admiradas por los personajes de Laura Fernández hacen referencia a relatos reales de Philip K. Dick: *Excursión a Delmak-O* a *A Maze of Deat* (1970); la segunda al cuento *Los días de Perky Part* (1963). Otros de los implícitos intertextos son Douglas Adams o Kurt Vonnegurt, cuya novela *Timequake* (1997) da nombre a las Aerolíneas de *Connerland*. Aunque, por supuesto, las deudas no acaban en el imaginario popular de los clásicos de la ciencia ficción. Asimismo, el imaginario pop del cine de los 80 y 90 sobre el más allá es uno de sus referentes. La propia autora ha declarado como influencia una película tan taquillera como *Ghost* (1990), que aquí parece estar reescrita en clave paródica.

En definitiva, todos los chillados protagonistas de sus novelas son enfermizos lectores de novelas de ciencia ficción y, como al mismísimo don Quijote, esas lecturas los han hecho enloquecer: «Aquel recuerdo, el recuerdo de lo leído, había sustituido el recuerdo de lo real, porque así era como funcionaban las cosas a veces», leemos en *Connerland* (2017: 297). Y más adelante: «¿Era su libro favorito un recuerdo repetido? ¿Era algo así posible? ¿Podría el escritor de su libro favorito haber pasado por exactamente lo mismo que había pasado él? ¿Era aquello, aquella sensación de *cosa vivida*, de pedazo de uno mismo atrapado en un libro, lo que había llenado su pequeño apartamento de ejemplares del aquel mismo libro?» (2017: 322). Los intextos sobre los que se construye el mundo de ficción de Laura Fernández hacen de ella una escritura ‘extraña’ en el contexto de la novela española actual. En un momento de *Bienvenidos a Welcome* se anuncia la posibilidad de que la nave que se estrella contra el centro comercial estuviera pilotada por Hinkston Lusting, un escritor de novelas *best seller* de ciencia ficción venido de un Welcome futuro en el que los escritores pueden viajar en el tiempo, y convertirse así en lo que en la novela se denomina un «Escritor Atémpro» (2008: 200). Esa misma extraña atemporalidad es la que mejor califica la originalísima estética de Laura Fernández.

Otros dos autores con propuestas interesantes en relación con la reescritura del *pulp* son Óscar Gual y Robert Juan-Cantavella, ambos nacidos en Almazora en 1976. En este caso, las sutiles o más explícitas colaboraciones entre ellos —escribieron conjuntamente *En el corazón de Julia* (2011)— nos hacen recordar un tipo de literatura en la que

la autoría era no pocas veces encubierta, en la que el papel del autor quedaba reducido al del mero escritor a sueldo.

Óscar Gual incorpora en varias de sus novelas contenidos extraídos del imaginario *pulp*, pero el procedimiento para su incorporación es diferente al empleado por Laura Fernández. En este caso se trata de una 'apropiación' literal y real de dichos ingredientes. Así, por ejemplo, en *Fabulosos monos marinos* (2010) el relato titulado «La loca historia de cómo el Círculo Nihilista de Dresde es refundado y disuelto de nuevo en la Ciudad de Los Ángeles, California», escrito en forma de desordenado diario, se interrumpe continuamente con textos en cursiva, respecto a los que se advierte: «El siguiente fragmento de la historia no puede ser reproducido debido a un problema de violación de derechos intelectuales. Más en [...]». Dicha advertencia va seguida de enlaces a una página web donde podemos visualizar *trailers* de películas como *El gran Lebowski* (1998), *Rescate en L.A.* (1996) o *Terminator* (1984).

Asimismo, *Fabulosos monos marinos* termina con el más estafalario y delirante relato posapocalíptico de los vistos hasta ahora. Desde que llegó el fin, el llamado «día de la Inversión», todo fue adquiriendo una nueva y extraña textura. Aquel día, la fuerza de la gravedad desapareció de la Tierra y los humanos se elevaron por los aires convirtiéndose en basura cósmica: «el peor final de todos los finales posibles. Las máquinas no declararon la guerra y tampoco aterrizaron extraterrestres con malas intenciones. El hombre no se atrevió a pulsar el botón rojo y cargarse el planeta. No, este es un final de pura ruina. Se acabó el pegamento» (2010: 231). Los supervivientes al día de la Inversión están condenados de por vida a usar ventosas o a permanecer atados a una guía para no despegar por los aires. El mundo ha quedado como volteado del revés y los supervivientes viven hacinados y atados a la tierra en el parque de refugiados de la moderna ópera de la antigua Presadía. Last, uno de esos supervivientes, a veces tiene tentaciones de soltarse para así quizás ver cosas maravillosas antes de perecer:

Vería la antigua Presadía cenitalmente, convertida en mapa. Ascendería y a sus pies se extendería la ciudad cambiando de escala, mudando en constantes permutas fractales. Vería un mundo autosimilar, mundos enteros dentro de otros mundos. Vería el plano general convertirse en detalle una y otra vez. Vería serpientes dentro del estómago de otras serpientes dentro del estómago de otras serpientes (Gual, 2010: 235-236).

En la novela de Óscar Gual se barajan varias causas respecto al fin de la humanidad. Una de ellas pudiera ser la irrupción de un misterioso Asesino Cósmico. Y, precisamente, un año después de que apareciera la novela de Gual, Juan-Cantavella publica una novela titulada *Asesino Cósmico* (2011), retomando en ella curiosamente el escenario de la novela de aquel, la ciudad de Sierpe. De alguna forma, si *Fabulosos monos marinos* termina con la destrucción de la ciudad de Sierpe, Robert Juan-Cantavella continúa la historia donde la dejó Gual. Esta novela nos cuenta lo que ocurrió en Isla Meteca en 2035, donde se encuentra la ciudad de Sierpe, muchos años después de que esta fuera prácticamente destruida y abandonada por la mayoría de los supervivientes en 1996. Hechos que son aludidos en la novela de Juan-Cantavella pero detalladamente narrados en la de Gual.

De *Asesino Cósmico* ha dicho Javier Calvo que «es un intento fabuloso de crear una obra que abarque todos los géneros del bolsilibro en feliz y caótica colisión: terror, ci-fi, fantasía y lo que haga falta» (2013). La acción se desarrolla en el año 2035 en la Isla Meteca (con mapa incluido al principio). Y, dentro de la isla, en diferentes enclaves: la ciudad de Sierpe (espacio de la novela de Óscar Gual), la Ciudad Nueva, el Bosque de Cárdao, el Desfiladero, el Acelerador de Partículas, etc. Los habitantes de Sierpe tuvieron que abandonar esta ciudad cuando algo no nombrado sucedió allí y fundaron Ciudad Nueva, donde se instalaron. A lo largo de la novela se alude de forma enigmática a algo horrible que ocurrió en la ciudad de Sierpe:

lo que parece incuestionable es que en 1996 ocurrió algo que nadie acierta a olvidar, Sierpe fue arrasada casi por completo, ya sabéis: sucedió todo aquello. Al principio esa expresión me desconcertaba, todos se referían a Cuando Sucedió Todo Aquello como quien habla de la Creación, o más bien de la Destrucción, del Apocalipsis. Tardé varias semanas en reunir todos los datos, y aún no sé si conozco la historia completa (Juan-Cantavella, 2011: 127).

Pero lo que de verdad sucediera allí poco importa para el desarrollo narrativo de *Asesino cósmico*, pues nada falta en el microcosmos de Isla Meteca: vampiros, extraterrestres, seres inmortales, muertos vivientes, un enano asesino, un monstruoso dragón, un gigante y voraz tiburón, invasores que llegan del espacio exterior en su nave espacial, explosiones

atómicas, un desmagnetizador de gravedad, monos marinos (suponemos que los mismos que dan título a la novela de Óscar Gual), asesinos cósmicos, seres camaleónicos con poderes especiales que les permiten adoptar la forma humana y alimentarse de sangre y de vísceras, etc. También, como en el relato de Óscar Gual, algunos personajes se elevan por los aires y salen de Isla Meteca con la intención de no volver jamás. Y todo ello, por supuesto, mezclado sin orden ni concierto, pues como hemos visto en la obra de Laura Fernández, también aquí la trama principal de continuo se interrumpe por múltiples relatos secundarios, *flashbacks*, historias paralelas y relatos independientes. Como bien ha demostrado Cristina Mondragón, pocos relatos bíblicos han tenido más descendencia en la productividad cultural histórica que el Apocalipsis de Juan, con todo su bestiario y aparato sobrenatural (Mondragón, 2020: 166). Y lo cierto es que en todo ese caos y desfile de extrañas criaturas que transitan por la novela de Juan-Cantavella podrían vislumbrarse reminiscencias irónicas del texto bíblico, como asimismo ya estaban presentes en la novela *Fragmentos del apocalipsis* (1977), de Gonzalo Torrente Ballester, obra que bien podría ser considerada como precedente de las que ahora comentamos.

Por otro lado, ni uno solo de los ingredientes de lo *pulp* faltan en la creación de Juan-Cantavella. Y, como en el caso de Laura Fernández y Óscar Gual, las fuentes no se ocultan, sino que se exhiben con desparpajo en el texto. También aquí estará presente el motivo de la mitomanía o el fenómeno fan. El enano Vladimiro es dueño de un videoclub donde alquila películas 'cutres' en el que es sin duda uno de los capítulos más divertidos de la novela. Otro de los personajes investiga sobre la saga de ficción *Tiburón*.

Pero si Juan-Cantavella continuó la narración de la apocalíptica ciudad de Sierpe donde Gual la dejó, curiosamente este vuelve a retomarla en su siguiente novela, *Los últimos días de Roger Lobus* (2015). Y si la ciudad de Sierpe vuelve a ser el escenario escogido, algunos de los personajes de las novelas anteriores reaparecerán también en esta; asimismo, los «Fabulosos Monos Marinos», el título de su anterior novela, serán mencionados en *Los últimos días de Roger Lobus* haciendo referencia a un grupo de música. En esta novela se cuenta la historia de Junior, expolitoxicómano e hijo del exalcalde de la ciudad de Sierpe, Roger Lobus. Este es ahora un enfermo terminal y la novela narra los últimos días de padre e hijo en su habitación del

hospital. Las vivencias de Junior en aquella habitación se intercalan y confunden con lo que parecen ser sus alucinados sueños o viajes astrales, aunque, ya desde el inicio, nos advierte el narrador que no estamos ante una de esas historias donde al final el protagonista se despierta: «Esta historia no trata del mundo de los sueños y todo cuanto acontece en ella lo hace en el mundo real» (2015: 32). Junior abandonó la adicción a las drogas y la reemplazó por otras adicciones, como son la de los videojuegos, las novelas de ciencia ficción, la pornografía o el kárate por fascículos. Asimismo, menciona que llevó al hospital para acompañar a su padre en el lecho de muerte varias novelas de ciencia ficción: *The Demolished Man* de Alfred Bester, *Fiasko* de Stanisław Lem y una de Isaac Asimov. Las extrañas vivencias que acontecen en la mente o en la realidad de Sierpe son de nuevo experiencias de inmersión en todos esos mundos a los que Junior era un completo adicto.

Pero el joven protagonista de *Los últimos días de Roger Lobus* albergaba también una vieja obsesión por la cuestión de la muerte, de ahí que la extraña puerta sin número de la que ya he hablado en otro capítulo se le antoje como un auténtico «portal a lo ignoto» (2015: 147), que necesariamente debería de franquear. Dentro de esa habitación ocurren cosas increíbles: inmensas dosis de sangre, vísceras y violencia desmesurada protagonizarán las vivencias experimentadas tras la puerta de esa habitación, que nos hace recordar la mítica habitación 237 de la película *El resplandor* (1980) de Kubrick. Pero Junior también presenciara allí dentro un sobrecogedor espectáculo de «fenómenos fractales», similar al mencionado en *Fabulosos monos marinos*, que le hará comprender el sentido de la vida y del universo y sus mecanismos internos, al convertirle en testigo directo de reiterados orígenes y finales. La conexión entre las vivencias fuera y dentro de la habitación resulta difusa. Se trata, como se dice en la novela, de círculos dentro de otros círculos, dentro de otros círculos... (2015: 244) o narraciones huérfanas en un agujero negro (2015: 232). En ese imaginario de bucles fractales (asunto sobre el que me detendré en el próximo capítulo), el narrador hará referencia a la propia novela que estamos leyendo y al devenir de su aluciado argumento, confesando ser Junior «una proyección más o menos distorsionada de sí mismo» (2015: 247). El libro es así calificado de «engendro» y el resultado, después de haber desestimado algunas posibles tramas o subtramas, es una acumulación de «capas

arqueológicas superpuestas sobre la ruina de la realidad» (2015: 248), «una caja agrietada y revestida de diversas capas de pintura, cada capa aplicada sobre la anterior» (2015: 250). Al final de la novela el narrador, refiriéndose al final de la vida de su padre, argumenta que la muerte con morfina es un final que queda «fuera de campo»: «Al volver a entrar en el plano ya lo hace como cadáver, en una elipsis que salta sobre lo evidente haciendo más digerible la historia, más apta para todos los públicos» (2015: 249). Lo que parece proponerse esta extraña novela de Gual es ahondar en lo que realmente ocurre en ese plano fuera de campo, emprender un viaje por los alrededores de la existencia.

Pero ¿cuáles son las argucias ficcionales que posibilitan ese viaje? A lo largo de la obra se nos advierte con insistencia de que nada de lo narrado ha sido soñado por Junior; la experiencia estaría más cerca de un viaje psicodélico. De nuevo se nos presenta una suerte de experiencia inmersiva (de hecho, en el transcurso de la novela, la historia será interrumpida por momentos de inmersión en un videojuego), a través de toda una serie de referentes ficcionales del *pulp*.

ENTRE EL HOMENAJE LITERARIO Y LA EXPERIENCIA INMERSIVA

Bienvenidos a Welcome está concebida por su autora, según confiesa en una nota aclaratoria a la reedición de la novela en Mondadori, como un homenaje a «la gran y *kitsch*, a la *queer*, *Duluth* de Gore Vidal» (Fernández, 2019: 9). Ha confesado asimismo que la novela *Connerland* se concibe como un homenaje a todos los escritores que la han hecho muy feliz y que para ella «son eternos, aunque su vida haya sido corta, tormentosa e incluso triste, como le pasa al protagonista Voss Van Conner, autores como Philip K. Dick, Douglas Adams, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon o David Foster Wallace» (Oliva, 2017). Y, efectivamente, por detrás del personaje Voss Van Conner, podría reconocerse fácilmente a escritores hoy en día de culto, como el mismo Philip K. Dick (del que dice Laura Fernández en las solapas de sus novelas poseer un montón de libros), pero que, al igual que Van Conner, fueron también desconocidos en vida y marginados como autores de literatura popular:

Porque ¿acaso podría haberse hecho tremendamente famoso sin estar *muerto*? A veces ocurría, pero casi nunca. Y menos en su caso. ¿Un tipo que ha escrito *cientos* de novelas y al que jamás nadie ha prestado atención se hace, de la noche a la mañana, tremendamente *famoso*? ¿Por qué, si puede saberse? ¿Acaso ha escrito algo distinto? ¿Algo que el mundo *entero* va a querer leer? [...] ¿Estamos dispuestos a aceptar que los genios están entre nosotros? ¿Que *no* somos nosotros? ¿Que podríamos haberlo sido pero *no* lo somos? Oh, el Capitán Presente es un francotirador. Es el Capitán Futuro a quien le corresponde la misión de *palmear* la espalda del genio, una vez este ha *desaparecido* (Fernández, 2017: 427).

Robbie Stamp, vieja amiga de Voss Van Conner en la ficción de *Connerland*, le reprocha a él, o mejor dicho a su fantasma, que se preste a convertirse en un autor al que todos lean. La vieja y manida polémica entre la cultura de masas y el *underground* es tratada así con suma ironía por Laura Fernández en su novela.

Todavía no he hecho mención a una cuestión crucial de la novela *Asesino cósmico* en relación con el fenómeno *fandom*. Encontramos en ella una «Nota» final que nos informa a los lectores de que *Asesino cósmico* incluye un capítulo (el IX), titulado «La verdadera historia del temible Ukk», que en realidad ha sido escrito por Curtis Garland, uno de los verdaderos héroes de la novela popular española, pseudónimo del escritor Juan Gallardo (Barcelona, 1929-2013), quien en 2009 aceptó escribir esta colaboración para la novela de Juan-Cantavella a partir de un guion de cuatro líneas. Asimismo, el título de la novela se lo ‘robó’ a una de las suyas: *Asesino cósmico* (Bolsilibros Bruguera, 1973; con portada de Antonio Bernal). Y tanto esta novela como *Hijo de las tinieblas* (Bolsilibros, Bruguera, 1978; con portada de Salvador Fabá) son parafraseadas y malversadas (con consentimiento de Curtis Garland) en el *Asesino cósmico* de Juan-Cantavella. Esas apropiaciones contribuyen de forma muy eficaz a la atmósfera retrofuturista recreada en la novela de este y a esa búsqueda abolición del tiempo a la que me refería en otro capítulo.

En 2009, Juan-Cantavella publicó en la revista *Quimera* un artículo titulado «Curtis Garland: una leyenda de la novela popular», en el que le rinde homenaje al que escribiera más de 2000 novelas de todo género (policiaco, negro, bélico, del Oeste, ciencia ficción,

terror, aventuras, artes marciales, erótico...), bajo una larga lista de seudónimos³⁷. En la misma Nota mencionada más arriba, Juan-Cantavella califica su obra de «novelita fantástica» con la que, al igual que su admirado Curtis Garland, tan solo pretende hacer pasar un buen rato al lector.

Pero que se rinda homenaje a los clásicos de la ciencia ficción, a los que confiesa Laura Fernández considerar los escritores más puros de todos, no significa que esta autora sea uno de ellos, como tampoco lo es Juan-Cantavella. En una entrevista afirmaba Laura Fernández que, aun escribiendo cuentos de marcianos y jugando de continuo con los tópicos de la ciencia ficción, no creía que ella fuera exactamente una escritora de ciencia ficción. Señala asimismo que en realidad se siente muy cerca de los escritores posmodernos norteamericanos de los sesenta, que jugaban con géneros como la ciencia ficción o la novela negra, con la idea de la forma en realidad. Y, sobre todo, con la idea de mezclar la alta y la baja cultura (Díaz, 2017). Creo que en los casos analizados estamos ante una vuelta de tuerca de lo *pulp*. No son estas obras solamente un *remake* extemporáneo de sus ídolos literarios y cinematográficos. Más bien creo que lo que nos proponen, a través de la recuperación de esos autores, es un intento de legitimización de la fantasía desbordada e ilimitada, de la total experiencia inmersiva en mundos virtuales y paralelos. En *Connerland* leemos una apasionada defensa de la obra de Voss Van Conner que parece toda una declaración de intenciones estéticas por parte de la autora:

Novelas que habían sido maltratadas, todas ellas, por la crítica, que jamás, jamás, se había tomado en serio *nada* de lo que había escrito aquel escritor que prefería los marcianos a los tipos *corrientes*, que prefería a los dinosaurios a esos mismos tipos corrientes porque creía que la ficción no era la vida, porque no podía serlo, porque la vida estaba ahí fuera, *ocurría*, de todas formas, y la ficción estaba *aquí* dentro, y no

³⁷ El reconocimiento a este autor (o mejor a este tipo de autores) no es un caso aislado por parte de Juan-Cantavella. De hecho, como él mismo nos informa en su artículo, en el año 2007 la editorial Morsa decidió rescatar una de las novelas publicadas en su momento como 'bolsilibro', *La noche de América agonizante*, confiriéndole dignidad al texto. La misma editorial le propuso a Gallardo escribir su autobiografía, que se publicó con el título de *Yo, Curtis Garland* (2012).

ocurría si no había alguien construyéndola, y que no veía qué sentido podía tener *construir* algo que ya existía, en parte, porque él, Voss Van Conner, aborrecía soberanamente *competir*, y creía que todos aquellos escritores que pretendían *reflejar* la vida, *espejar* la realidad, no hacían otra cosa que tratar de competir con ella, darle, evidentemente, un sentido, pero, también hacerla *mejor*, y no había forma de que la realidad pudiera ser *mejor*, porque *real*, algo que sus relatos, sus novelas, igual que las de todos aquellos que creían *reflejar* la realidad, *espejar* la vida, jamás serían (Fernández, 2017: 424).

Con todos los ingredientes del género *pulp*, Laura Fernández logra construir una, a ratos, hilarante y, a ratos, sumamente compleja obra, en la que los personajes, que en ocasiones creen estar siendo «teledirigidos» por el mismo Dios, hablan y se relacionan entre sí como si estuvieran ubicados en planetas distintos, en dimensiones paralelas que se cruzan tan solo de manera puntual y azarosa (2017: 267). Así, por ejemplo, le sucederá a Vivian Van Conner, la madre del protagonista de *Connerland*, en medio de una conversación con Robbie Stamp (vieja amiga de su hijo):

poco a poco, como quien escapa de un sueño dentro mismo de ese sueño, como quien cree estar abriendo los ojos y despertando, una y otra vez, en ese mismo sueño, sin llegar a abrirlos nunca. Vivian Van Conner fue *reincorporándose* al mundo real, al tiempo y al espacio que su cuerpo, pero no su mente, ocupaba en aquel momento (2017: 341-342).

Siempre encontramos en sus novelas la confrontación de diversos mundos paralelos, frecuentes sensaciones de extrañamiento ante la dimensión ficticia o real del universo habitado. La novela se vuelve así metaficcional para hablarnos de la relación entre dos planetas o dos mundos simultáneos (el de la realidad y el de la ficción), cuyos deslindes quedan puestos en entredicho.

Otro buen ejemplo de ficción construida a partir de la experiencia inmersiva en los mundos virtuales alternativos lo encontramos en la novela *Hierático* (2010), de Francisco Javier Pérez. La historia transcurre en una posapocalíptica Barcelona anegada por las aguas tras un desastre ecológico ocasionado por un gigantesco tsunami. Barcelona

se ha convertido en una inmensa charca tras el deshielo de los polos y la consiguiente subida del nivel del Mediterráneo. La playa de Barcelona se ha retrotraído hasta la Sagrada Familia. Pero ese escenario, en el que ya solo habitan «traficantes de vacunas contra el SIDA, estraperlistas de cirugía estética, sibaritas de la suspensión tribal en público, gurús octogenarios de la psiconáutica, adivinos steampunk, chapuzas en busca de la máquina-carne definitiva» (Pérez, 2010: 45), convive con «un universo paralelo de ese vasto programa social hijo pródigo y un tanto bastardo del primitivo SecondLife» (2010: 12). En los tránsitos entre esos dos universos: «Ruido blanco, la imagen fundida y la pantalla escupiéndome fuera del programa y de vuelta al despacho» (2010: 14); «puntitos luminiscentes» que hieren «las córneas después del brusco paso de la realidad virtual a la realidad real» (2010: 15). Los personajes se sumergen en una apasionante historia de ciencia ficción y son conscientes de ello. Sus avatares se confunden con ellos. Los momentos de inmersión en la realidad virtual y la experiencia real llegan a confundir sus perfiles. La novela de Pérez nos sumerge así en un «enorme videojuego a escala vital» (2010: 50), una «matriz de realidad simulada» (2010: 63). El hundimiento progresivo en esa realidad paralela es comparado con el hundimiento real en el lodazal en el que se ha convertido la ciudad de Barcelona tras el desastre. En definitiva, el narrador sufre la experiencia de haber caído en una segunda simulación dentro de una simulación.

La emoción y el interés de *Hierático* va incrementándose a medida que más nos sumergimos en la RV y, más aún, cuando da un giro metaficcional en el momento en el que el protagonista y narrador de la novela toma conciencia de que el creador de toda esa realidad paralela también había creado su arquetipo como narrador en primera persona de sus propias aventuras. En un juego de espejos, la realidad y su doble virtual se convierten en imagen de la realidad del texto y sus afueras, ese otro plano de realidad que el propio texto de la novela simula. El autor queda así ficcionalizado y enfrentado a su criatura, el detective tipo duro: tal y como reconoce el propio creador dentro de la novela, al fin y al cabo, un tópico. Los dos mundos paralelos adquieren así la naturaleza de dos «metacontextos» (2010: 108). El protagonista asiste a un teatro futurista, exhibición de sexo duro y violencia, y los testigos espectadores «lanzan la escena de abuso a la superautopista de la información mediante prosa automática» (2010: 39). Dichos personajes son vistos por el narrador como monos pegados a sus máquinas de escribir,

«blogueros del limbo» (2010: 40), que han perdido todo resquicio de humanidad. Por momentos, la aventura incrementa su espectacularidad psicodélica y alucinada, llegando a límites increíbles. En esa otra realidad paralela los edificios de Barcelona se han transmutado en gigantescos genitales femeninos: «las entradas en raja vertical a aquellos bloques de pisos vivificados eran coños; las circulares, anos» (2010: 75). Sobre la pared se proyectan imágenes: «fotogramas sueltos, desordenados, de un millar de películas de ciencia ficción y cine negro» (2010: 95). A continuación, se reproducirán diálogos inconexos de *Blade Runner*. Al igual que ocurre en la obra de Laura Fernández, un personaje, Nommo, el creador de esa realidad paralela, corrige al narrador. El tránsito de un mundo a otro se realiza por la Barcelona real, o por lo que queda de ella tras la inundación, como la cúpula de la Plaza Cataluña. Y, por momentos, el héroe se siente necesitado de recuperar la base ontológica que se había ido deshaciendo bajo sus pies.

Ahora bien, esta suerte de experiencias de inmersión total en una dimensión paralela a la nuestra, que es la de la ficción total, adquiere en nuestros días una dimensión posttecnológica y posapocalíptica. Narradas en pleno siglo XXI, estas ficciones nos generan un efecto muy diferente al que aquellas populares ficciones que fabulaban con mundos tecnológicos, todavía inexistentes, pero aún posibles, debían de producir en sus entusiastas lectores. Más que a un posible futuro, las novelas comentadas nos trasladan a un universo retrofuturista. Como el protagonista de *El show de Grossman*, Laura Fernández viaja al pasado para habitar en ese imaginario futuro que se esperaba con anhelo en los 60 pero que, pasado ya medio siglo desde entonces, hoy sabemos, más descreídos e irónicos que nunca, que ya jamás llegará. Solo la ficción nos permite vivirlo y disfrutarlo. Las trepidantes aventuras resumidas en este capítulo nos trasladan, por tanto, a una ficción dentro de la ficción, son de índole metaficcional. El escritor de ciencia ficción venido de un futuro Welcome a la presente ciudad de Welcome se ríe con una risa atronadora «que hacía pensar en el fin del mundo» (Fernández, 2008: 182). Es la suya una posapocalíptica contemplación de un mundo de ficción ya agonizante. Asimismo, en *Hierático*, de Francisco Javier Pérez, el protagonista, un detective privado de lo más decadente, toma conciencia de que habla y se comporta como todos los detectives de todas las películas y todas las novelas y cómics que ha leído (2010: 42), es decir, de su propia irrealidad.

A excepción de fugaces menciones a «computadoras» (y a excepción también del capítulo IX, plagado de pantallas, hologramas, naves espaciales y viajes intergalácticos), nada denota en la ambientación que la historia de *Asesino cósmico* se sitúe en el futuro año 2035. Más bien todo lo contrario: estamos de nuevo ante un retrofuturismo de lo más arcaico y rural. En el último capítulo de esta novela, titulado «Al Bosque», el narrador, que hasta el momento se mostraba como un innominado narrador omnisciente, nos revela su identidad: WS (Walt Sheridan), el mismísimo Asesino Cósmico, enemigo mortal de la humanidad, que se lamenta de la imposibilidad de narrar el apocalipsis.

Estos escritores crean universos diégeticos en los que se superponen versiones de los hechos que se muestran constantemente como fabulosas y literarias, que se niegan a sí mismas, de tal forma que el final del mundo relatado viene a corresponderse con el fin y el agotamiento del viejo relato (Mondragón, 2020: 332). Aunque lo cierto es que deberíamos preguntarnos si verdaderamente el *pulp* ha muerto del todo o si, por el contrario, en un bucle que se repite a perpetuidad renace incesantemente de sus propias cenizas.

¡POR TODOS LOS DIOSES GALÁCTICOS!
¿TODAVÍA A VUELTAS CON EL GÉNERO *PULP*?

A la pregunta del epígrafe creo que deberíamos responder afirmativamente. Y la exclamación que tomo prestada de tantos divertidos personajes de Laura Fernández no pretende sino expresar mi asombro ante la perdurabilidad de un fenómeno que sigue funcionando de manera extraordinaria desde hace por lo menos ya tres décadas. El fenómeno de la reescritura culta del *pulp* no puede ser considerado como una sorpresa absoluta si tenemos en cuenta que, después de Borges, que también partió de cierto *pulp* de su época (la gauchesca, el western, la novela policial), autores como Alan Moore o Quentin Tarantino han trabajado de manera sistemática con ese gran archivo que es la tradición popular, creando obras capaces de generar muy distintos niveles de significación.

En una reseña de Fernando Ángel Moreno de *Asesino cósmico* se argumentaba que autores de la generación de Robert Juan-Cantavella se sienten identificados con la tradición *pulp* y utilizan sus ingredientes

con total naturalidad, y sin sentirse forzados a justificar esa utilización: «A su generación, por el contrario, —asegura el reseñista— ni se le pasaba por la cabeza el defender estas formas culturales; ya tienen asumido su igualdad cualitativa respecto a las demás obras artísticas» (Moreno, 2011). Asimismo, para Jorge Carrión, en las obras de autores como Óscar Gual y Robert Juan-Cantavella, no se trata de utilizar la literatura popular «como un trampolín para saltar al Sistema Solar o a la Teoría del Caos, sino como si se tratara de un túnel que te permite penetrar en el núcleo oscuro de la pulpa de papel» (Carrión, 2013). Pero no nos engañemos, creo que los lectores de Curtis Garland, aun salvando la distancia temporal, no son los mismos que los de Juan-Cantavella, los de Óscar Gual o los de Laura Fernández. Estamos ante otro tipo de literatura. El primero no pretendía hacer alta literatura (aunque a algunos lectores retrospectivamente sí se lo parezca); los segundos, aunque lo nieguen, sí. Sus novelas son más complejas de lo que pudiera parecer a simple vista. Estamos ante una estética *vintage*, que recupera el pasado con ironía, de contrastada calidad, con un discurso extraño a la par que reflexivo.

En el año 1994 Quentin Tarantino estrenó su exitosa *Pulp Fiction*. Trece años después, el mismo Robert Juan-Cantavella publicó un extraño libro de relatos bajo el título de *Proust Fiction* (2007). Y creo que si este autor escogió dicho popular referente para su experimento narrativo es porque era muy consciente de que Tarantino, que reutilizó de forma magistral lo *pulp* para convertirlo en *cool*, también acabó generando inevitablemente su propia versión *pulp*³⁸. Óscar Gual,

³⁸ Lo cierto es que los trasvases de lo uno (*pulp*) a lo otro (*cool*) en los fenómenos apropiacionistas de la cultura afterpop resultan ciertamente complejos y enrevesados. Ante la archiconocida escena del baile de Uma Thurman y un John Travolta visiblemente envejecido y con bastantes kilos de más, no podemos dejar de recordar las míticas escenas que este mismo actor protagonizó de joven en aquellos musicales tan populares de los setenta (y hoy tan *kitsch*), como fueron *Fiebre del sábado noche* (1977) o *Grease* (1978). Lo popular se convirtió entonces en culto y posmoderno en manos de Tarantino. Pero, al mismo tiempo, también conviene recordar la admiración de Tarantino por un director de culto como es Jean-Luc Godard y que su famosa escena del baile también se inspiraba en la magnífica y sumamente desconcertante escena de baile que a su vez irrumpe de manera inesperada en la película de aquel *Banda aparte* (1964). Como testimonio de dicha admiración el autor de *Pulp Fiction* llamó a su productora *A band apart*, en homenaje al clásico del director francés. En este caso, lo culto se convirtió en popular de la mano de Tarantino.

como ya hemos visto, colaborador de Robert Juan-Cantavella en algún que otro proyecto literario, en *Fabulosos monos marinos* (2010) describe una divertida escena que tiene lugar en mitad de un concurso de la televisión:

Mientras Antonio Garrido [el presentador del concurso] se preocupaba por su futuro profesional, Soraya ha arrastrado a Willy al centro del plató para escenificar el baile de John Travolta y Uma Thurman en el Jack Rabbit Slim. [...] Antonio Garrido comenta «No sé qué tiene ese baile, pero todos creen bordarlo. Es sonar esa musiquita en cualquier garito y ves a unos cuantos con los dedos en tijera rozando sus frentes y mirando a su pareja como el del anuncio de Martini». Su comentario hace subir el share un dos por ciento. El público se descojona de risa (Gual, 2010: 124).

En fin, qué más se podría añadir al sagaz comentario de Gual: quien lo probó lo sabe.

Sobre la imposibilidad cognitiva del fin o hacia un metapocalipsis

Al principio era el Verbo. Solo después vino el Silencio.
El mismo final ha desaparecido...

JEAN BAUDRILLARD, *¿Por qué no ha desaparecido todo aún?* (2007).

Hablando de la pulsión apocalíptica de nuestros tiempos, Fernández Mallo asegura que «volver para contar es nuestra verdadera identidad» (2018b: 40 y ss.). Considera que ha sido en la Modernidad donde se ha fraguado la idea de la existencia de un espacio que se sitúa más allá del Apocalipsis, al que podemos viajar para explorar y después regresar para narrar lo observado. La ficción posapocalíptica tendría que ver con ese viaje de ida y vuelta. Por regla general las ficciones analizadas en este ensayo no se escriben desde el Apocalipsis, sino desde un mundo situado más allá del final.

No obstante, a partir de ahí surge una contradicción y una duda: «¿Cómo es posible que exista lo que acostumbramos a llamar *narración postapocalíptica*? ¿Cómo es posible que exista algo *post*, algo más allá de lo apocalíptico, lo cual, ya de por sí es un límite, un final por definición no cruzable?» (Fernández Mallo, 2018b: 138). 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 hecho del todo. Al inevitable falseamiento que subyace en nuestras expectativas acerca del fin se refería seguramente Frank Kermode cuando aseguraba en su ensayo *El sentido de un final* que no es posible falsear 'permanentemente' la imagen del fin (2000: 27).

Por su parte, Díez y Moreno en la introducción a su antología de la ciencia ficción española ya nos advertían de que «Literatura postapocalíptica» es, por lo pronto, un término poco adecuado: «En puridad no debería de existir ningún postapocalipsis, pues el fin del mundo es el fin de todo y como tal debería contemplarse. Siendo precisos, un libro sobre el apocalipsis debería de llevar todas sus páginas en blanco» (2014: 44)³⁹. Esta reflexión nos reconduce la cuestión de la estética posapocalíptica y la literatura prospectiva al terreno de la metarreferencialidad. Si pensamos en la llamada «literatura de la crisis» (entendida esta en un sentido muy amplio), cabría preguntarse qué existe primero el derrumbe de la civilización o la narración de ese derrumbe. Tendemos a pensar que el primero es anterior, pero lo cierto es que nuestra toma de conciencia de la caída del sistema solo será posible a partir de su visualización en la pantalla. La reciente crisis del COVID-19, con su consiguiente hiperretransmisión en las pantallas de la televisión y de nuestros teléfonos móviles resulta buen ejemplo de ello.

Lo cierto es que muchas novelas 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. En la mencionada novela *La anomalía*, de Hervé Le Tellier, todo acaba con la destrucción del mundo y el apocalipsis se representa a nivel discursivo con una literal disolución y desintegración del lenguaje sobre la página: un triángulo invertido que se cierra con la palabra «fin» (2021: 362).

Y es quizás este autocuestionamiento ontológico del propio género posapocalíptico el que diferencia en mayor medida las novelas del siglo XXI de la vieja tradición distópica. Decía en la introducción a este ensayo que si algo caracteriza y distingue a la crisis que acaba con la civilización tal y como la conocíamos en las ficciones de nuestro siglo es que dicha crisis no es consecuencia solamente de un acontecimiento más en el contexto de la historia de esa determinada civilización, sino que adquiere la dimensión del acontecimiento que pone fin a su «historia» o, incluso más radicalmente, «el momento que pone en cuestión el fin

³⁹ Si volvemos la vista al *Apocalipsis* bíblico, debemos reconocer que el sentido que popularmente damos al término 'apocalipsis' tiene un origen metonímico, en la medida en que hemos tomado el título por el argumento. En realidad, el *Apocalipsis* de San Juan contiene una revelación, el relato profético de un final que aún no se ha producido.

y el sentido de la historia misma, si entendemos por ello una estructura teleológica de la mera cronología temporal» (Mecke, 2017: 217). Es decir, no se trata solo de que se termine una época de la historia, sino que se viene abajo toda la estructura teleológica de la Historia misma. Recordemos que en *Los huérfanos* (2014), Carrión plantea el caso del peor de los apocalipsis imaginables, aquel en el que ha desaparecido toda huella de la Historia universal, con la desaparición total de libros y archivos digitales que pudieran dar cuenta de dicha desaparición: «En junio de 2035, cayó la Red. De modo que el lugar donde hubiéramos buscado la respuesta a la razón de su propia caída, de pronto dejó de tener respuestas, porque impidió la posibilidad de la búsqueda» (2014: 121). Evidentemente, el planteamiento de Carrión cuenta con célebres precedentes: la absoluta eliminación de la cultura en *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, como la más eficaz manera de controlar a la humanidad; la *neolengua* (versión sumamente simplificada del inglés) que vendría a reemplazar a la *viejalengua* en *1984* (1949), de George Orwell, serían algunos de los más conocidos. Asimismo, una de las más populares distopías de todos los tiempos, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, nos describía un futuro atroz en el que un poder tiránico impone una indiscriminada quema de libros, prohíbe la lectura y priva, en consecuencia, a la humanidad de una de sus más preciadas posesiones: la del recuerdo y la memoria. Pero el viejo motivo del apocalipsis relacionado con la manipulación del lenguaje o la substracción de palabras del diccionario, en un intento de controlar y lavar los cerebros de la humanidad siguió siendo muy recurrente en el género de la distopía en décadas posteriores. Así, por ejemplo, en la película de Jean-Luc Godard *Alphaville* (1965), el héroe, un agente secreto de los Países exteriores, intentará salvar a los habitantes de la ciudad que da título al *film*, donde un minoría tiránica controla por completo a la sociedad, habiéndola convertido en un rebaño de autómatas, a través de un Siniestro Instituto de Semántica, controlado a su vez por un poderoso cerebro artificial que se retroalimenta a sí mismo y que se propone manipular y controlar los cerebros humanos, reemplazando progresivamente las palabras por algoritmos. La consecuencia de estos actos es la de una distópica comunidad cuyos habitantes se comportan como los autómatas o replicantes de Philip K. Dick y cuya comunicación se ve permanentemente afectada por lo que podríamos llamar unos extraños 'cortocircuitos del lenguaje', que los sumen en un estado

de aterrador aislamiento y alienación. El objetivo último de ese cerebro artificial, prelude de los actuales ordenadores, es abolir el Pasado y el Futuro, convirtiendo la vida en un Presente perpetuo, que anula toda capacidad de conciencia y, por ende, de vida.

Pero en los tiempos de la autorreferencialidad y la metaficción propios de la posmodernidad, una nueva toma de conciencia entra en escena en los imaginarios de la ficción apocalíptica: el «Fin de la Historia», aquel mismo que pronosticaba Francis Fukuyama (1992), solo será posible a costa de la historia que lo narre. A partir de esta obviedad, para algunos pensadores, como por ejemplo Paul Virilio, hay algo inútilmente apocalíptico en el popular pronóstico de Fukuyama (Virilio, 2016: 36). Hoy por hoy, la historia sigue su curso y las ficciones no han dejado de narrarla; aunque bien es cierto que es precisamente ese supuesto ‘fin de la historia’ el que ha pasado a convertirse en una de las cuestiones más recurrentes e interesantes de la ficción de nuestros tiempos. Ciro, el protagonista de la distopía de Ismael Martínez Biurrun *Un minuto antes de la oscuridad* (2014), es profesor en la Facultad de Historia Moderna y, ante el devenir funesto de los acontecimientos y el derrumbe irreversible de la sociedad que él ha conocido, se pregunta: «¿cabe imaginar una especialidad más inútil?» (2014: 127). Más optimista que Ciro se mostrará Destral, el líder de la comunidad de supervivientes en la distopía de Emilio Bueso *Cenital: una vez que ha asumido el mando para fundar una nueva humanidad, ya solo sueña con «los libros de historia que se escribirán cuando se vuelva a escribir historia. Aspira a dejar huellas»* (2012: 270). En definitiva, en posible guiño intertextual, sueña con ser el Robert Neville de los nuevos tiempos, «sueña con ser leyenda» (2012: 270).

DE CÓMO ASUMIR QUE SE HA LLEGADO AL LÍMITE DE LO DECIBLE Y, SIN EMBARGO, SEGUIR DICIENDO

Partiendo del hecho obvio de que el cierre de una novela implica nuestra salida de la ficción como lectores, Marco Kunz (2010) ha llamado la atención sobre la función metaficcional que adquiere el motivo apocalíptico en numerosas novelas contemporáneas, de tal forma que pasa a ser una alegoría de la desaparición del universo imaginario cuando termina el texto que lo evoca y construye. Especialmente interesante

resulta el análisis que hace de la novela *El sueño de Santa María de las Piedras* (1997), del mexicano Miguel Méndez, en la que el personaje protagonista sale del mundo en el que habita para contemplarlo desde fuera, a una escala minúscula, de tal forma que el globo terráqueo adquiere la misma dimensión que el punto final que cierra el texto, disolviéndose a partir de ahí en la misma página en blanco (2010: 85). Asimismo, Cristina Mondragón afirma que la metaficción se ha convertido en una herramienta fundamental para la ficción apocalíptica contemporánea, al mostrar la deconstrucción del mundo como artificio lingüístico (2019). Concretamente, centra su análisis en una novela del también mexicano Ignacio Padilla, titulada *Si volviesen sus majestades* (1996), que se publicó vinculada al *Manifiesto del crack* (1996), firmado por los escritores Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou y el mismo Padilla. Se trata de una novela apocalíptica que no lo es en el sentido convencional, ya que ni tematiza el ‘Fin del Mundo’, ni anuncia los signos que preceden a una catástrofe cósmica. El fin del mundo aquí ya no es entonces exactamente el del mundo representado en el relato, sino el del propio relato entendido como mundo autónomo. En la novela *Si volviesen sus majestades* la destrucción del mundo relatado coincide con la destrucción de los manuscritos:

En esta novela asistimos al acto de escritura inconclusa y a su destrucción, lo que puede acercarla temáticamente a la ficción apocalíptica. Sin embargo, este mecanismo se continúa en la diégesis principal hasta la figura del «autor representado» —el hipotético «narrador extradiegético» que insinúa toda narración— cuya irrupción en la historia precipita la catástrofe y, con ella, el fin del mundo diegético como creación lingüística (Mondragón, 2019: 263).

Se trata de que el lenguaje, asumiendo por completo su carácter performativo, nos haga conscientes de que los hechos narrados están teniendo lugar en el mismo momento en el que se enuncian, de tal forma que una vez enunciados se produce el desvanecimiento del universo diegético. Lo que se tematiza en la novela es 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, puesta en escena, del fin del mundo.

EL NARRADOR NARRADO

Ya en *La tierra permanece* (1949) de George R. Stewart, el texto de la narración (en letra redonda) de las peripecias del protagonista Isherwood Williams, tras el fin de la civilización, se alterna a lo largo de toda la novela con otros fragmentos escritos en letra cursiva, en los que se da cuenta de forma más ensayística que narrativa de las consecuencias del desastre. Es decir, la novela recoge simultáneamente dos versiones de los hechos: aquella que atañe a la experiencia personal de uno de los pocos supervivientes al cataclismo y otra que observa y relata el acontecimiento a mayor escala y desde una óptica más amplia y abarcadora de la propia trascendencia de lo sucedido. Hay un relato y un metarrelato de los hechos acaecidos. Asimismo, en algunos de esos fragmentos en cursiva se alude a la posibilidad de que quizás llegará el día en que ya no quede nadie para escribir el relato del apocalipsis (2016: 48).

En no pocas novelas recientes de temática apocalíptica se nos propone un juego metarreferencial interesante que afecta al desdoblamiento especular de la propia voz narradora. El tema de la huida hacia la nada, hacia la desaparición total, se alía con el viejo asunto de la inevitable y pavorosa narración abismal y eterna de esa misma desaparición. A este respecto, resulta significativo que el protagonista de la distopía *El Sistema* (2016), de Menéndez Salmón, se llame precisamente «El Narrador» y su misión sea precisamente la de narrar la destrucción del mundo que, en un giro metaficcional, contiene la novela que leemos. Este personaje denominado explícitamente como «El Narrador» se pregunta entonces:

¿Y si hubiera ya no un narrador en cada isla, sino un doble del narrador de cada isla? ¿Y si ese doble inesperado fuera algo más que acaso, no un azar terrible pero por ello mismo irreplicable, sino una norma oculta en el corazón del Sistema, la duplicación fáustica del hombre que es Ajeno y Propio a la vez, censor y perseguido a la vez, burlador y burlado a la vez, y cuyos papeles, mezclados en una retorta diabólica, se intercambian en la tragicomedia? (2016: 62).

Más recientemente, en *Membrana* (2021), de Jorge Carrión, la humanidad y el mundo tal y como los conocemos han desaparecido, pues han sido totalmente absorbidos por la red, siendo esta misma la

que ahora asume el papel de voz narradora⁴⁰. A su vez, esta se ha convertido en un Museo especializado en los relatos que explican el siglo XXI. En realidad, este terminó en el año 2100, cuando tuvo lugar de forma definitiva la toma de posesión humana y el adiós a la quimera del cuerpo. Pero ya antes de que se produjera ese fin o adiós verdadero, en el año 2050, todo lenguaje alfabético fue automáticamente traducido a lenguaje alfanumérico: las palabras se reemplazaron por biocódigos, las ideas por algoritmos, todo se metamorfoseó en tejido cuántico. En definitiva, el sistema algorítmico engulló al propio lenguaje y con este acto quedó abolida para el ser humano toda posibilidad de erigirse en narrador del propio relato de su fin. Pero, es más, ese relato es imposible en la medida en que el fin de la humanidad se ha producido en el momento en que ha sido absolutamente reemplazada por su copia: «Si los humanos y sus sistemas algorítmicos ya podían editar absolutamente la imagen, el sonido y el lenguaje, si ya era imposible distinguir el cuerpo de su representación, la voz del eco, la palabra del pictograma, la frase del fotograma o la viñeta, un sistema complejo de otro equivalente, si todo eso era ya posible, solamente faltaba dar el paso de la unidad al conjunto y editar lo real propiamente» (2021: 101). De esta manera, la red paralela terminó por convertirse en la Realidad. Casi al final de la novela, la voz narradora se preguntará si una vez apagado el mundo tiene algún sentido la sucesión de nuevos siglos, si después del después tiene sentido el tiempo.

APOSTILLAS AL FIN DEL MUNDO⁴¹

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,

⁴⁰ También en la mencionada película *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard, era el cerebro artificial quien estaba tras la voz en *off* que narra la historia.

⁴¹ Piénsese al leer este epígrafe en la función que las famosas *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985), de Umberto Eco, cumplían en relación con la obra que apostillaban.

del inhóspito descampado que rodea a la urbe, que ya describí en el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre», adquiere así su correlato discursivo en forma de estos falsos ‘umbrales’ del relato del fin.

Ya en un clásico de las distopías juveniles, como es el *Mecanoscrito del segundo origen* (1974), de Manuel de Pedrolo, el falso paratexto en forma de «Epílogo» que lo cerraba adquirirá una función relevante a nivel metarreferencial. Igualmente, un clásico de la ficción distópica norteamericana, popularizado hoy en día gracias a la serie de televisión *El cuento de la criada* (1985), de Margaret Atwood, terminaba con unas «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*», fechadas en el año 2195, que hacían las veces de falso paratexto, y en el que se recurre a la vieja argucia del manuscrito encontrado, aunque en este caso en versión de ‘casete encontrado’.

En el ámbito de la novela española reciente, los falsos paratextos que cierran la ficción apocalíptica *Los muertos* (2010), de Jorge Carrión, podrían ser buen ejemplo de esa estética autorreferencial que pone en entredicho el propio relato del fin (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 267-271). Otro ejemplo interesante a este respecto lo encontramos en la novela *Cuatro por cuatro* (2012), de Sara Mesa. Esta se cierra con un «Epílogo» en el que se reproducen los papeles de alguien desaparecido que vivió en el *colich* que sirve de escenario a la trama. Allí se desvela el misterio de aquel siniestro lugar, donde se encerraba a niñas en pequeños cubículos o búnkeres con el objeto de ser utilizadas para satisfacer los deseos sexuales de sus dirigentes. En las anotaciones que contiene «El epílogo» de *Cuatro por cuatro* se nos informa de que aquella misteriosa institución era algo así como una ciudad fortificada rodeada íntegramente por un muro de piedra de tres metros de altura. En el lado exterior de dicho muro había unas pintadas escritas en un idioma desconocido que, por ambos motivos (su ininteligibilidad y su inaccesibilidad), nunca pudieron ser leídas por nadie. Asimismo, tras el «Epílogo», encontraremos un nuevo texto que contiene la transcripción de un poema en francés y su traducción, en uno de cuyos versos podremos leer: «Un silencio perfecto reina ya en esta historia...» (2012: 268). Al mismo tiempo, el protagonista de *Cuatro por cuatro* escribe un diario que constituye la segunda parte de la novela, titulada «Diario de un sustituto», y en el que algunas de sus anotaciones van encaminadas

en ese mismo sentido de negación o imposibilidad del propio relato del que estamos hablando: «En cuanto a lo que no sé, no escribiré nada: mejor dejaré un hueco» (2012: 242). Y unos días después: «Al final, todo será girar sobre lo mismo: la imposibilidad de reflejar el tiempo en que no se escribe, aquello que no se recogió y no quedará, aquello que se sintió y ya se olvidó» (Mesa, 2012: 243).

También la obra de Óscar Gual *Fabulosos monos marinos* (2010) se cierra con un último texto (o paratexto) titulado significativamente «Postdata», es decir aquello que se añade a un texto ya concluido y firmado. En él se nos narra una historia apocalíptica que pone el foco en un superviviente a la catástrofe llamado Last. Desde que llegó el fin, el día de la Inversión, «todo ha ido adquiriendo una textura pesadillesca, aunque Last no tiene ninguna sensación de soñar sino de ser soñado» (2010: 227). Y es que, efectivamente, el relato de Gual da un giro inesperado cuando plantea la pregunta de quién presenciara y narraría ese fin, la disolución definitiva de Last en el agujero negro: «A ojos de un *supuesto observador externo* el cuerpo errante de Last se detiene frente al agujero. Incluso la luz queda congelada allí, fotograma fijo» (2010: 236). La obra termina con una escalofriante expresión del anhelo de un final absoluto y real que incluya también el de la propia narración de ese mismo final:

El único alivio para el resistente orgullo humano que aún gotea en el corazón de Last es su certeza de que nadie narrará esta historia, nadie cantará tan estúpido y nihilista desenlace. Nadie se burlará de su ridícula raza. No, no habrá lírica del Fin. [...] Voces en off atrapadas en una cámara de ecos. Se terminó la función, así de simple. Porque esta no es una de esas historias que avanzan. Porque esta no es una de esas historias que avanzan o retroceden. Es una historia que ha terminado antes de empezar, pues sucede después del fin. Ruido de estática tras la última transmisión. [...] Quizás un día despierte a solas con Dios y ante su inminente pregunta por el sentido de todo esto, Dios le responda que «simplemente, uno de vosotros se atrevió a concebir algo inconcebible como es el Fin, en un acto tan inhumano que me sorprendió hasta mí. Pero es que yo estoy a vuestro servicio». [...] Porque esta es la crónica de cuando todo termina. Este fin es el Fin de todas las cosas conocidas. Por un narrador mudo. En la postdata de una carta que nunca llegó (2010: 238-239).

Ya hemos hablado de los juegos intertextuales que se establecen entre las obras de Gual y Juan-Cantavella. Y precisamente la novela ya comentada de este último, *Asesino cósmico* (2011), termina con un capítulo en el que el narrador cuestiona de nuevo la imposibilidad de narrar el fin de todo, retomando el mismo motivo de la carta sin lector: «esta última carta, triste y desellada, ya no hay nadie en la estafeta de correos que pueda enviarla. Quizá se pierda para siempre. Seguramente yo mismo me desvanezca borrado por el tiempo y tras de mí la isla entera, ya sin nadie que la cuente» (2011: 263). Este último capítulo es el único que no lleva fecha y todo parece indicar que esa carta no enviada sea la misma carta que nunca llegó, a la que se alude al final de la novela de Gual. En este caso, el juego metaficcional, ese irreprimible deseo de añadir unas apostillas al fin del mundo, se complica desde el momento en el que cada una de las dos novelas funciona como paratexto de la otra.

Resulta notable el intento de ambos autores 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). Baudrillard hablaba en uno de sus últimos ensayos (2019) de un deseo, nada negativo, de ya no estar: el deseo de ver a qué se parece el mundo en nuestra ausencia, en definitiva, de ver el mundo tal cual es y no el mundo 'real', que nunca es otra cosa que el de nuestra representación. 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 el «fin». Y, en este sentido, deseo volver a traer a colación las reflexiones de Kermode sobre el propio concepto de fin en los argumentos de muchas ficciones contemporáneas, en las que este ha perdido su vieja acepción de fin temporal o inminente, para pasar a ser considerado más en su sentido inmanente, tal como lo hacen los teólogos en el caso del Apocalipsis (2000: 37). En cualquier caso, en estas ficciones la catástrofe supone un final absoluto, el paso a un futuro que, como lo Real lacaniano, es imposible de simbolizar (Sierra, 2016: 101-102) y de enunciar.

Es entonces cuando, para resolver la aporía, el escritor se ve obligado a recurrir a esa vieja artimaña en la que un posttexto sigue al propio texto, de la misma manera que el posapocalipsis sigue al apocalipsis. Y es que, tal y como afirma Fernández Mallo: «apocalipsis y postapocalipsis, y al contrario de lo que indica el modo de pensar

dialéctico, incluso enfrentados no se refutan, sino que se retroalimentan siguiendo los flujos del pensamiento en clave de *complejidad*» (2018b: 138-139). La obra queda así potencialmente abierta pues, naturalmente, ese nuevo texto que apostilla al texto central será siempre susceptible de ser complementado por otro nuevo texto. Es precisamente en el intersticio en el que se ubican el texto y el paratexto, la narración y su posnarración donde se crea el espacio de posibilidad, para dar cuenta de ese futuro no nombrado, de ese espacio sin nosotros. Pues, de nuevo en palabras de Fernández Mallo: «Todo es narrativo y posnarrativo simultáneamente, todo es apocalíptico y postapocalíptico al mismo tiempo, el punto en el cual todos somos nómadas, legítimos rehacedores de los residuos de una cultura» (2018b: 142).

'PREFERIRÍA NO HACERLO'

Asegura Sergio del Molino que es de suponer que quien decide retirarse al campo para siempre debe de ser que ya no quiere salir más en la foto: no quiere ser contado por otro, pero tampoco querría contarse él mismo. Es decir, «si la vida en los márgenes es una cuestión de voluntad, [...] también lo es que su relato quede en los márgenes» (2016: 100). También en la novela *Los asquerosos* (2018), de Santiago Lorenzo, cuyo protagonista, tal y como ya hemos visto, quiso retirarse al campo para 'no salir más en la foto', encontraremos ese repliegue metaficcional tan característico del relato apocalíptico de nuestros días. La huida sin retorno de Manuel revela el ansia posmoderna (y muy vilamatiana, por cierto) por la propia desaparición: «Todo número multiplicado por cero da cero. Un asqueroso por cero receptores, igual a cero. Igual al cero que Manuel quiere ser, un cero a la izquierda en una escala que, por adimensional, no tiene ni izquierda ni derecha» (2018: 218). Pero para que esa desaparición se consume no debería haber siquiera un narrador que la constata. Vemos así cómo, una vez más, la desaparición del individuo (o del mundo en el que habite) solo se hace posible con la desaparición total del relato. En este caso, el narrador de la historia no es Manuel, sino su tío, que ha actuado como cómplice de su huida. Al final de la novela el tío admite que, para ser fiel a los deseos de su sobrino, ya no puede seguir narrando esa fuga sin fin. Y esa idea abismal de la desaparición total resulta tan atrayente

como aterradora. El narrador confiesa al final del libro el miedo que le produce este deseo de desaparición absoluta de Manuel: «Todo el tiempo pienso en Manuel. Lo veo metido en una campana de vacío de la que hasta yo quedo fuera» (2018: 220). Y, más adelante: «Manuel, seguirá siendo un ermitaño sin testigos que den fe de sus obras, un eremita con tantas ganas de estar solo que no admite en su ámbito ni la presencia de Dios» (2018: 221).

Comenzaba este capítulo refiriéndome a esa reflexión de Fernández Mallo que nos recuerda que la ficción posapocalíptica de nuestros tiempos tiene que ver con un viaje de ida y vuelta. Pero no hay duda de que abunda también cierta pulsión por el viaje sin regreso, el anhelo de llegar al punto de no retorno, el de los más auténticos «exploradores del abismo» (Vila Matas, 2007), los que asumen el riesgo de no volver para contarlo, los que deciden dejar de escribir. Y en este punto hemos de recordar una vez más toda la obra de Enrique Vila-Matas, levantada en torno a esa vieja pulsión por el arte de la propia desaparición —desde *El viaje vertical* (1999) hasta *Esa bruma insensata* (2019)—, por la figura del Bartleby —*Bartleby y compañía* (2000)—, por la toma de conciencia de la propia imposibilidad de la escritura o de la falacia de la originalidad: *Mac y su contratiempo* (2017).

Precisamente esa vieja dialéctica entre la narración del fin y el fin de la narración, que vertebra este ensayo y a la que dedico especialmente este capítulo, ha sido tratada con profunda ironía en la última novela del autor: *Esa bruma insensata* (Vila-Matas, 2019: 40-41, 51). Como esa carretera sin fin, recorrida por el narrador y su acompañante, de la que hablé en el capítulo «Escrituras en bucle: repetición, *remake* y GIF», y de la que parecía que ambos nunca iban a poder salir, tampoco parece que la narrativa contemporánea consiga poder escapar de este bucle infinito que repite en ecos el lamento de su propia imposibilidad. Y no cabe duda de que quizás la manera más inteligente de tomarse el asunto sea con el humor de un cínico Bartleby que, ante la petición de su respuesta a la ya vieja cuestión de la extenuación de la novela, tan solo contestara: 'preferiría no hacerlo'.

Lo cierto es que nada más alejado del tradicional tono apocalíptico que las últimas novelas de Vila-Matas. Desde luego tampoco el escenario y la atmósfera en la que se desarrollan sus argumentos nos remiten en ningún caso a los tópicos del género. En la mencionada *Una bruma insensata*, las continuas referencias a los disturbios callejeros

por la supuesta proclamación de la independencia de Cataluña que aparecen como paisaje de fondo de la trama son más motivo de caricatura social que otra cosa. Como ya vienen señalando algunos reseñistas de su obra, un tono jovial y alejado de todo dramatismo caracteriza a las últimas novelas de este autor. Su manera de tratar el tan traído y llevado motivo escatológico es el de quien sabe que hay algo muy convencional en el ánimo predominante en nuestros días de crisis y de apocalipsis. «El Apocalipsis —decía Kermode— es una parte del Absurdo actual» (2000: 121). Es insensato, nos diría hoy Vila-Matas.

En un artículo titulado «La literatura del fin», Germán Sierra revindica una estética preocupada más por la idea del límite en sí misma «que por la topografía pasajera de los límites impuestos por las estructuras conceptuales de su tiempo» (2016: 100). En no pocas de las novelas que he ido comentando en este ensayo afortunadamente no encontraremos esa topografía pasajera y redundante del fin de la civilización. En cambio, creo que efectivamente esa idea del fin como concepto sí que late en muchas de ellas, probablemente en las mejores. 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 (y ahí sí que podríamos ubicar algunas de las obras mencionadas a lo largo de este ensayo, como *Cenital* de Emilio Bueso, o *Un minuto antes de la oscuridad* de Martínez Biurrum, por poner un par de ejemplos), 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.

En sus lecciones sobre teoría de la ficción decía Kermode que «Los apocalípticos ingenuamente predictivos implicaban la estricta concordancia entre principio, medio y final. [...] Tal concordancia es aún hoy un objeto profundamente deseado, pero es difícil alcanzarlo cuando el principio se pierde en los remotos y oscuros abismos del tiempo y se sabe que el fin es imprevisible» (2000: 37-38). De entre todas las tramas apocalípticas que se han ido analizando en este ensayo, me atrevería a decir que son aquellas que no han rehuído la complejidad

que conlleva prescindir de un final las que precisamente me resultan más convincentes. El hipérbaton al que recurre Isaac Rosa en las palabras del título de su novela *Feliz final* (2018), así como la inversión del orden tradicional en la narración del ‘final’ de la historia, que en este caso pasa a ser el punto de partida, quizás apunte en esa misma dirección.

EPÍLOGO CONTRA EL APOCALIPSIS

Y al igual que hace Isaac Rosa en la novela mencionada, me parece oportuno terminar este capítulo por el principio y, más concretamente, recordando un interesante precedente en el uso de unas determinadas estrategias discursivas de las ficciones apocalípticas de nuestro siglo. En el Prólogo que Gonzalo Torrente Ballester escribió en 1982 para su novela *Fragmentos del apocalipsis* (1977), afirmaba que esta no puede ser considerada como una obra terminada y redonda, sino que recoge deliberadamente el propio proceso de su invención. La finalidad era clara: poner en cuestionamiento la entidad de la novela en sí, el propio género novelesco, intentando dejar al descubierto muchas de las convenciones que permiten mantener su continuidad (1994: XVI). En consecuencia, se ofrece en la novela un mero puñado de: «fragmentos de un edificio inconcluso, arcos, columnas, bóvedas, paredes, que también pueden ser unas ruinas. El *diario de trabajo* de un poeta manipula inevitablemente la materia poética, de la cual algo queda, briznas, residuos... Yo acometía la redacción de una novela que no conseguí organizar, cuyos restos, no obstante, figuran en mi diario» (1994: XX). Véase la propia terminología que Torrente Ballester utiliza: «ruinas», «residuos», «restos»... son ahora los materiales con los que se construye su novela. Una vez que esta ha comenzado, se usará un símil muy elocuente para describir la forma de proceder: «Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban, con retazos, mantas multicolores que llaman farrapeiras, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos, es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma» (1994: 6). A lo largo de la novela sobre el apocalipsis de Torrente Ballester el motivo de los universos o mundos reiterados reaparecerá una y otra vez, con mención explícita a la mítica película de Alain Resnais *El año pasado en Mariemba*

(1994: 33) y, por supuesto, al propio Borges y su jardín de senderos bifurcados (1994: 288). La novela termina con el apocalipsis que viene anunciándose insistentemente a lo largo de toda ella:

De la catedral, a la tercera campanada, quedaron algunos arcos, que se desmoronaron tres campanadas después; y, una vez en el suelo, los perpiñones reventaban hasta quedar hechos polvo. A la salida del sol, Villasanta era un montón humeante de ruinas: el polvillo, en el día claro, se levantaba hasta cubrir el cielo, y, a cada nueva campana, se movía en remolinos espesos de tendencia ascensional. Siguió tocando la campana durante todo el día. Al crepúsculo, el sol rojizo alumbró una montaña deleznable. Lo había dicho el bonzo: «En el lugar de Villasanta no había más que polvo y viento, y barro cuando llovía». No lo había aquella tarde, por ventura, y cuando terminaron las campanadas el aire se tranquilizó, el polvo fue sosegado, y algo así como un crepúsculo apacible quedó flotando sobre la desolación. Iba a marcharme ya, cuando advertí que cerca de donde me encontraba, algo se remejía. No era verosímil que nadie sobreviviese (yo, si estaba allí, a mi condición verbal se debía [...]) «¿Y usted?», me preguntó. «Eso digo yo. ¿Y usted?» «No se muere más que una vez.» «Tampoco cuando se está hecho de palabras, mientras las palabras subsistan» (1994: 384-385).

Esa aporía que subyace en la intención de narrar el fin «mientras las palabras persistan» es el motivo que lleva al autor, en 1977, a renunciar a un relato tradicional del apocalipsis, para ser este reemplazado por la muestra de los restos, los residuos que siempre quedan después de ese ‘falso’ fin. Y, como cabría esperar, la novela no termina con esta inaudita conversación entre los dos supervivientes a la destrucción. Tras el fin va un «Apéndice». En este se incide en el verdadero apocalipsis sobre el que trata la novela: el del propio lenguaje. Así, sabemos que mientras se producían las atronadoras campanadas de la torre que anunciaban la destrucción del pueblo de Villasanta, el propio lenguaje entraba también en irremediable descomposición:

Tardó un minuto la segunda [campanada], y, a esa misma distancia, las demás: era un sonido profundo, que removía el aire como un tornado; y más alto que cualquiera imaginable, cuyo número de vibraciones no soportaban los sintagmas, menos aún los periodos, ni por supuesto los

sustantivos y los adverbios, que se descomponían: en partes de la oración, en sílabas, en monemas, fonemas y semantemas, de manera que todo mi edificio de significaciones quedaba como arrasado, Coventry del lenguaje, y donde yo había escrito «torre», se desvaneció la torre, y si había dicho «magnolio», el magnolio se descompuso en tronco, en ramas, en hojas en flores, que, a su vez, se quebrantaron y dejaron volar los elementos constitutivos, así los sonoros como los gráficos, pero de tal manera descoyuntados que por un lado iba el sonido y por otro el signo escrito, de suerte que el A no se correspondía con el A, definitivamente separados (1994: 387).

Todo terminó en una gran montaña de «chatarra lingüística» (1004: 388), la del libro: «el verbo había sido aniquilado» y «en el Fin no era nada». Pero Torrente Ballester sabía que terminar aquí mismo su novela la haría caer en profundo contrasentido, desde el mismo momento en que esas sentenciosas palabras habían sido realmente escritas. La artimaña entonces consiste en recurrir a la repetición con variantes, de tal forma que, a partir de aquí y hasta el final del Apéndice (1994: 388-390), leeremos prácticamente las mismas palabras con las que se cerraba el último capítulo de la novela. En definitiva, 40 años antes de que lo hicieran los novelistas analizados en este capítulo, Torrente Ballester, en sus *Fragmentos del apocalipsis*, recurría ya a ese bucle potencialmente infinito que repite en ecos de naturaleza fractal la angustiosa imposibilidad de la narración del fin.

Pantallas parpadeantes en habitaciones vacías

En una de las primeras novelas de Stanisław Lem, *Astronautas* (1951), el capítulo titulado «El astro muerto» comienza con la observación de un descubrimiento con la que me gustaría abrir este capítulo:

La Tierra fue creciendo durante todo el día. Cuanto más nos alejábamos de ella, mayor era la parte de la esfera que se veía. Cuando llevábamos diecisiete horas de vuelo alcanzó su mayor diámetro. Daba miedo observar aquella enorme y terrible masa que despedía un pesado brillo blanco. Después sucedió algo que ya había comentado Soltyk y que resulta imposible comprender si uno no lo ve con sus propios ojos: la división del mundo en cielo y tierra desapareció, pues la tierra empezó a formar parte del cielo, se convirtió en uno más de sus astros. Primero, como una esfera gigantesca que ocupaba tres cuartas partes del horizonte, pero luego su curvatura pareció aplanarse, el fulgor se volvió mate, y por último, a las siete de la mañana, toda ella, un disco blanquecino con las manchas más oscuras de los océanos, cabía ya en la pantalla del televisor (Lem, 2016: 157).

Cuando, a comienzos de la década de los cincuenta, Lem escribía esta novela, lo relatado era pura ciencia ficción. Luego llegaron los viajes espaciales tripulados (el viaje de Yuri Gagarin al espacio se realizó en 1961), la Tierra pudo ser realmente vista desde fuera por el ser humano y pudo así tomar conciencia de su inmensa insignificancia en el universo. Décadas más tarde nos acostumbramos a que la Tierra toda, efectivamente, entrara en la pantalla, con lo que empezó a resultarnos innecesario mirarla fuera de esta.

Una vez más debemos recordar los apocalípticos augurios de Paul Virilio: «Tras haber desintegrado la materia con la bomba atómica, la exterminamos con la aceleración, con la bomba especular de las pantallas, esos espejos del tiempo que anulan el horizonte» (2009: 84). Uno de los temores más extendidos y que perturba a la humanidad desde hace unas décadas podría formularse de la siguiente manera: el fin definitivo y absoluto de la materia, del mundo, no se producirá exactamente por una catástrofe natural, una invasión extraterrestre o una guerra atómica, sino por la suplantación de esa misma materia por su imagen proyectada en una pantalla. El algoritmo engullendo a la humanidad toda es el último pronóstico apocalíptico de Jorge Carrión en *Membrana* (2021). Pero desde su primera novela, *Los muertos*, Carrión recurrió al perturbador motivo de una pantalla encendida en una habitación vacía, convertida así en el último testigo y narrador del fin de la humanidad (2010: 144-165). Una pantalla que suplanta, por tanto, al ‘último hombre’, responsable de la narración del fin, del que hablara Mary Shelley (1826) o, muchos años más tarde, Richard Matheson en *Soy leyenda* (1954).

Es evidente que desde el siglo pasado la imagen del espanto y el cataclismo se ha colado en nuestros salones para que la contemplemos a diario, en cualquier momento del día, en directo o en diferido. Mucho se nos ha alarmado acerca de los estragos que ha ocasionado a la humanidad esa masiva e incesante circulación de imágenes del horror. Han sido las pantallas las que nos han convertido en habituales y complacientes espectadores de catástrofes de toda índole; imágenes que se proyectan superpuestas ante nuestros ojos a una velocidad tan pasmosa que las convierte en opacas e ininteligibles. Como ya estudié en otro trabajo (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 129-133), ello ha sido tematizado hasta la saciedad en la última novela. Y, como ya comenté en el capítulo «Escrituras en bucle: repetición, *remake* y *GIF*», resulta imposible hacer aquí un recuento de todas aquellas que desde el 2001 han aludido, no ya a la caída de las Torres Gemelas de Nueva York, sino a la visión por parte de los personajes de esa caída en la pantalla del televisor.

Pero ¿qué relación guarda la toma de conciencia de esta morbosa atracción por la imagen audiovisual con esa epidemia del miedo cósmico que nos hace temer el apocalipsis a cada paso? No se trata solamente de que las imágenes consumidas —tanto en su versión ficcional

como real—, sean en un alto porcentaje de temática catastrofista (guerras, atentados, violencia descontrolada, epidemias, desastres naturales...), se trata más bien de nuestra certeza de que son ‘imágenes’ y, como tal, suplantadoras de una realidad matérica o corpórea que nos ha sido sustraída. La visualización por parte de todo el planeta de la caída de las torres produjo «en los telespectadores un miedo doble, una ESTÉREO-ANSIEDAD: al temor por la inseguridad pública se sumó el miedo a las imágenes de la inseguridad ‘audiovisual’, que lleva a cabo una súbita puesta de relieve del terror doméstico, destinada a incrementar la angustia colectiva» (Virilio, 2009: 40). Me interesa reflexionar en este capítulo acerca de esa supuesta «inseguridad audiovisual» a la que se refiere Virilio, así como rastrear su presencia en la narrativa contemporánea. Pero antes de hacerlo, quiero poner de relieve que esa toma de conciencia cuenta con, al menos, medio siglo de antigüedad.

BREVE EXCURSO SOBRE METACINE Y LA ‘ALEGRE’ ESPERA DE LA LLEGADA DEL FIN DEL MUNDO

En el año 1963 se rodó una extraña película titulada *Ro.Go.Pa.G.* Se trataba de un *film* colectivo que agrupaba cuatro relatos dirigidos, respectivamente, por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti. Aunque la crítica no ha sido excesivamente magnánima con esta película, exceptuando quizás la pieza de Pasolini, considerada para algunos expertos la mejor del conjunto, creo ver en ella un temprano e interesantísimo precedente de muchas de las cuestiones que serán tratadas en este capítulo. El proyecto consistía en que cada uno de los cuatro directores ofreciera su visión apocalíptica de una sociedad al borde de la autodestrucción. Tal y como un narrador en *off* afirma al comienzo de la cinta, cada uno de ellos debía «limitarse a contar los alegres comienzos del fin del mundo». Aunque las cuatro películas terminan trágicamente, lo cierto es que, si exceptuamos la de Godard —la que más se ajusta al género clásico de la ciencia ficción posapocalíptica, pudiendo ser considerada como un claro precedente de la ya mencionada *Alphaville* (1965)—, las firmadas por los tres cineastas italianos no están exentas de cierto tono humorístico o tragicómico. En las tres observamos esa manera de tomarse con humor el tan traído, llevado y esperado fin de la humanidad, que ya

observamos en Enrique Vila-Matas en otro capítulo. Alejadas de pronósticos excesivamente catastrofistas, esos «alegres» comienzos del fin del mundo son acentuados por la banda sonora de Carlo Rustichelli que acompaña a las tres piezas. Pero lo que más me interesa destacar aquí es que los relatos narrados por Rossellini, Pasolini y Gregoretti tienen en común su dimensión metacinematográfica, a través de la insistente utilización del motivo de las cámaras y las pantallas dentro de la propia película. El relato de Rossellini, titulado «Castidad», y considerado como una obra poco relevante en su filmografía, está protagonizado por una azafata de vuelo. Algún crítico ha dicho que la más que dudosa calidad de la cinta se asemeja a la de un anuncio publicitario de la compañía aérea Alitalia (Mercadal, 2010). Y, siendo eso cierto, encuentro en ese aire frío y artificioso de cinta publicitaria de la película precisamente su mayor virtud. La protagonista pide a una compañera que la grabe con su cámara de vídeo y ante tal deseo se justifica: «grabó todo lo que veo, lo que hago, con quién estoy». Como una *instagramer* de nuestros días, esa joven sentía ya la necesidad de grabarlo todo y de contemplar diariamente imágenes de su novio que, a su vez, también se grababa para que ella pudiera verlo cuando estaban uno lejos del otro. También la veremos en pantalla en una extraña actitud en la que ella graba al antagonista de la trama (un empresario norteamericano que la acosa sexualmente) que, a su vez, está grabando unos monumentos históricos. El motivo de grabar a quien a su vez está grabando resulta inquietante por injustificado. La conclusión a la que nos conduce la trama es la de un mundo suplantado por su réplica en imágenes, en las que estas se han convertido en tan deseadas como inaprehensibles (la escena final del corto es muy ilustrativa al respecto). En la película de Pasolini, titulada «La ricotta», asistimos a la grabación de una película sobre la pasión de Cristo que está teniendo lugar en un prado a las afueras de una ciudad en pleno proceso de desarrollismo. Los modernos edificios que pueden contemplarse al fondo crean un impactante contraste estético entre las escenas grabadas y el entorno en el que se graban. El director de cine (interpretado por Orson Welles) será interrumpido y entrevistado por un periodista; al final irrumpirán en escena una multitud de reporteros que sacarán fotografías del propio rodaje. La película de Ugo Gregoretti será la más explícita en su voluntad testimonial y crítica respecto a la nueva sociedad de consumo. Las imágenes de un conferenciante que trata el asunto del perfil

del nuevo consumidor se alternan con un relato protagonizado por una familia presa de aquella ansia consumista (la necesidad de poseer un televisor último modelo, un coche último modelo, una segunda vivienda para el veraneo...) que caracterizó a la emergente clase media de la época. El relato comienza con el padre pagando un televisor que acaba de comprar en una tienda cuyas paredes están atiborradas de arriba abajo con los mejores y últimos modelos. Una vez en casa, la familia se reúne ante el nuevo aparato para ver 'la publicidad' antes de acostarse. El padre se siente eufórico y orgulloso por poder llevar a su hogar una televisión tan moderna que reemplace la vieja antigualla de la que acaban de desprenderse. Casualmente, el anuncio proyectado en la pantalla está dedicado a un nuevo modelo de televisor y está protagonizado por el popular muñeco Topogigio. Aparece este encerrado en una televisión igual a aquella en la que lo están mirando (la televisión dentro de la televisión). Pero llora porque quiere salir de allí, quiere una segunda vivienda, más pequeña y acogedora; se siente encerrado, rompe el cristal de la pantalla y la familia contempla extasiada un extraño fenómeno de trampantojo al estilo del famoso cuadro de Pere Borrel del Caso «*Huyendo de la crítica (Una cosa que no puede ser o Muchacho huyendo de un cuadro)*» (1874). Topogigio intenta colarse en el interior de otra televisión: un modelo más pequeño y sofisticado que aquel que la familia protagonista acaba de comprar. Entonces, dentro del anuncio publicitario, una señorita lo saca de allí a la fuerza porque no la ha comprado todavía y debe volver a su viejo y mediocre aparato de televisión. Mientras el muñeco sigue lamentándose y llorando desconsoladamente, los dos hijos del matrimonio lloran con él, apenados por su desgracia. La cara del padre de familia se descompone en una mueca de angustia que preludia su insaciable y autodestructor deseo de consumir más y más cosas. La tiranía y alienación de la sociedad de consumo que devora a los personajes no impide que encontremos de nuevo el mismo ambiente festivo y autoparódico que ya hemos visto en las otras películas, con ciertos guiños incluso a la de Pasolini. La voz en *off* que presenta cada una de las cuatro piezas menciona al comienzo de la película lo que parece ser su subtítulo: «Lavado de cerebro». Todas ellas insisten en esa desrealización del mundo a la que nos aboca la inflación de imágenes fílmicas, agravada además con la intromisión de la televisión en nuestros hogares. Un nuevo estado de cosas que ha incrementado,

dice también la voz en *off*, el sentimiento de angustia y terror en las sociedades modernas.

Naturalmente, el mismo asunto fue tratado de manera magistral y en reiteradas ocasiones por Federico Fellini, aficionado a introducir la reflexión metacinematográfica en varias de sus películas. Desde la magistral *La dolce vita* (1960), el motivo del fotógrafo que irrumpe en escena para dejar constancia con su cámara de las imágenes que a su vez nosotros vemos proyectadas en la pantalla va a ser muy recurrente en su filmografía. Asimismo, la utilización de la grabación de una película como motivo o argumento. En *Ocho y medio* (1963) se narra la historia de un director de cine, interpretado por Marcello Mastroianni, que proyecta grabar una película de ciencia ficción. Esta debería de comenzar con una secuencia del planeta Tierra completamente destruido por una guerra nuclear y el lanzamiento de una nave espacial, cuyos pasajeros intentarían sobrevivir a la plaga atómica buscando refugio en otro planeta. Todo está preparado para la grabación: el elenco de actores, el equipo de producción, de rodaje y, sobre todo, el costoso escenario, en el que vemos una gigantesca plataforma de lanzamiento, extraña construcción de aspecto fantasmagórico levantada en medio de la nada, que alguno de los personajes compara o confunde con un parque de atracciones. Pero el director se encuentra bloqueado y paralizado por una crisis creativa y emocional que no hace más que aplazar y detener el rodaje. La película de Fellini nos transmite esa misma claustrofóbica sensación, ya comentada en otro capítulo de este ensayo, de acontecimiento permanentemente interrumpido (en este caso, precisamente el de la grabación del fin del mundo), de esa inexplicable obstaculización que impide que el decisivo momento (el del fin) llegue ya y de una vez por todas. Como en tantas películas de Fellini, son infinidad los personajes que irrumpen en escena, abrumador el ruido de sus voces, que gritan, se interrumpen y se confunden sin cesar. Entre tanto alboroto, oímos que alguien comenta: «Nos ahogan las palabras, las imágenes, los sonidos que vienen del vacío y al vacío regresan...». A su vez, un crítico de cine alude al viejo motivo de la página en blanco, al del silencio como el verdadero acto creativo: «Es mejor destruir que crear cuando no hay nada más que crear [...] La nada es la verdadera perfección». La película aborda ese drama de la creación que comenté en el capítulo anterior: la renuncia a seguir escribiendo no anula la necesidad de narrar esa misma renuncia; el fin del

mundo no anula la inapelable necesidad de narrarlo, imposibilitando por tanto esa ansiada perfección que solamente podría ser alcanzada con el silencio y la nada. ¿Cómo escapar de ese callejón sin salida? El protagonista de Fellini lo resuelve del único modo posible: grabando por fin la película y susurrándole al oído a su mujer: «la vida es una fiesta. Vivámosla juntos»

Una década después, el mismo Fellini grabó la película *Roma* (1972), a medio camino entre el documental y la ficción, donde también irrumpe el equipo de grabación en las imágenes de la pantalla con el propio Fellini a la cabeza (interpretándose a sí mismo), grabando el espectáculo de la caída y decadencia de Roma, en aquellos tiempos de entrada en la modernidad y la nueva sociedad del hiperconsumo. Una escena de la película nos muestra a ese mismo equipo de grabación intentando entrar en la moderna y colapsada ciudad de Roma por una autopista atascada por un tráfico infernal, con multitud de coches, camiones, furgonetas, excavadoras... que, una vez más, les impide avanzar. Todo ello tiene lugar bajo una lluvia torrencial y con los suburbios y polígonos industriales de las afueras de la gran ciudad como paisaje de fondo. La escena no podría estar más en consonancia con esa estética apocalíptica de nuestro siglo a la que he dedicado el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre».

Ya casi al final de su carrera, en 1987, todavía graba Fellini la película *Entrevista*, con muchos elementos en común con las obras comentadas. En este caso, los escenarios de rodaje de toda su filmografía, los míticos estudios de Cinecittà, hoy convertidos en parque temático, son ahora el escenario real de la grabación de este nuevo falso documental que, lejos de ocultar su naturaleza de trampantojo, se propone visualizarla. Fellini, que de nuevo se interpreta a sí mismo, está intentando grabar una película que sea una especie de adaptación de la *América* de Kafka (su mítica novela 'inconclusa'). Un grupo de periodistas japoneses llega a Cinecittà para entrevistarle en ese momento que suponemos ya en el 'fin' de su carrera. A lo largo de toda la película, se intercalan las escenas en las que Fellini responde sobre su trayectoria y filmografía ante las cámaras de este grupo de periodistas, con otras escenas que suponemos que son las que él mismo está grabando para la película (inexistente en la filmografía de Fellini) que quiere sacar adelante. Pero, en este caso, el grado de complejidad metaficcional es mucho mayor que el que encontrábamos en sus películas anteriores.

La metalepsis irrumpe a cada paso y el pacto de ficción se rompe con tanta frecuencia que el espectador dudará de continuo acerca del nivel diegético al que se enfrenta. Las interrupciones permanentes vuelven a transmitirnos esa asfixiante sensación de imposibilidad de avance. *Entrevista* se cierra con la imagen de la clásica claqueta utilizada en los rodajes, en la que se alude a la grabación de «Entrevista, toma 1». Toda la película supone una magistral puesta en abismo de la realidad y su versión filmada, creando a partir de la superposición de ambos 'mundos posibles' una complejísima arquitectura fractal potencialmente ilimitada. La película que narraría el final de la carrera del gran maestro italiano nos sugiere que ese mismo final quedará siempre abolido o que, en última instancia, solo sucederá en una escena que quede fuera de plano.

En la ya comentada novela de Javier Avilés *Constatación brutal del presente* (2011), se nos recuerda que también la argucia metacinematográfica aúna a las populares películas *Apocalypse now* (1979) y *La chaqueta metálica* (1987), más allá de que ambas sean consideradas las dos grandes obras maestras sobre la guerra de Vietnam y coincidan en su temática apocalíptica. Ambos directores decidieron introducir un elemento insólito en sus respectivas películas: la aparición de un equipo de rodaje filmando desde el mismo frente de la acción bélica que recrean las dos obras. Efectivamente, en *Apocalypse Now* (1979), en un momento inesperado de la trama, vemos al mismo Ford Coppola dirigiendo una grabación tras el desembarco de las tropas de Kilgore. Coppola, actuando en la película de sí mismo, como ya hiciera Fellini, apela a los desconcertados soldados que acaban de desembarcar en un pueblo que está siendo bombardeado para que sigan adelante con lo suyo (es decir, con la guerra) y que no se detengan a mirar a las cámaras: «No mires a la cámara. Solo sigue. Es para la televisión. Solo pasa como si estuvieras luchando». Se trata de una grabación para mostrar la guerra a los espectadores de la televisión, se dice en la película, pero si el soldado se detiene a mirar a la cámara evidentemente esas escenas carecerían de todo valor mediático y propagandístico. Solo podrá mantenerse la ficción de realidad mientras el personaje no mire directamente a la cámara que le está grabando. Asimismo, en la película de Kubrick los mismos personajes son entrevistados ante las cámaras que los filman. En un momento dado aparece un equipo de rodaje que está filmando la misma línea de fuego. Tal y como leemos

en la novela de Avilés, en ambos casos se trata de «filmar a quien está filmando, un recurso cinematográfico que avisa de la irrealidad de lo que vemos» (2011: 103).

Pero si el cine de temática apocalíptica ha echado mano en célebres ocasiones del motivo metaficcional de la cámara o la pantalla dentro de la pantalla, me interesa comprobar ahora en qué medida la omnipresencia de cámaras y pantallas en la narrativa de nuestro siglo aparece en infinidad de ocasiones asociada también a esa misma temática.

LA ATERRADORA MIRADA A CÁMARA

Son muchos los relatos contemporáneos que coinciden en llamar-nos la atención sobre la presencia de las cámaras y las pantallas como intermediarios en nuestra actual relación con el mundo. Ficciones que muestran al ser humano ante la pantalla, como espectador de las imágenes proyectadas en el televisor, como actor ante la cámara que lo está filmando o como responsable tras la cámara de esas imágenes grabadas. A diferencia de lo que ocurrió en otras épocas, la pantalla del televisor es motivo mucho más recurrente que la del cine en la narrativa actual. Y quizás esa preferencia como motivo de especulación se deba a que, a diferencia del cine, que siempre ha reproducido el mundo en diferido, gran parte de los programas de la televisión lo muestran en tiempo real, en directo, convirtiendo la mirada a cámara, directa a los ojos del espectador, en su propia esencia (recordemos que el Coppola que actúa como personaje en su película *Apocalypse now* dice estar grabando imágenes para la televisión y no para el cine).

El relato de Juan Bonilla «La ruleta rusa» (1996) nos habla de una *hipertelevisión* que se propone llegar cada vez más lejos, en una fuga hacia adelante, que ya no se conforma con convertir la vida en imágenes y opta por hacer lo mismo con la muerte. El texto nos traslada así a una época en la que la lógica del espectáculo ha sobrepasado los límites de la representación, llegando a explotar incluso la experiencia extrema del riesgo hacia el propio cuerpo. En el relato de Bonilla se describe un concurso de televisión en el que los participantes arriesgan su vida en directo jugando a la ruleta rusa, pero lo cierto es que el autor no fabulaba acerca de un hipotético futuro del espectáculo televisivo si recordamos que, ya en 1964, Serge Oldenbourg (Serge III) arriesgó la

vida jugando a la ruleta rusa en el escenario (*Solo por la mort*) durante un concierto Fluxus. En la actualidad, cada poco tiempo los informativos se hacen eco de sucesos que tienen que ver con la moda de los selfies mortales, con ese afán de grabar con el móvil justo el instante del suceso traumático, aunque este sea el de la propia muerte.

Ahora bien, si la «estética de límite sobrepasado» (Ardenne, 2006) se ha convertido en espectáculo permanente de la pequeña pantalla, nosotros los espectadores, como el narrador en el relato de Bonilla, seremos los primeros cómplices de esa espectacularización. Junto a este relato, publicado por primera vez en 1996, otros tantos de las dos últimas décadas han tenido como referente a la televisión: «Risas enlatadas», de Javier Calvo (2001); «La imagen central», de Juan Francisco Ferré (2015) (publicado previamente con el título de «El concursante», 2006); «VHS», de Alberto Olmos (2016); «Papá es de goma», de Sara Mesa (2016), serían solo algunos ejemplos. Todos ellos coinciden en poner de manifiesto su inmenso poder alienante e hipnótico y en denunciar la espectacularización de la vida y de la muerte tras la pequeña pantalla.

Así, por ejemplo, en «Risas enlatadas», de Javier Calvo (2001), aparece la televisión, ya no como relatora de realidad, sino como máquina creadora de esa misma realidad y generadora de alienación y automatismo. Con la televisión millones de personas pueden ver el mismo acontecimiento a la vez. Las risas enlatadas de la televisión son la señal que activa el botón de nuestra hilaridad, porque para el protagonista de este relato la vida real es como un programa de televisión. También la vida real queda reemplazada o confundida con lo contemplado en la pantalla en los relatos de Sara Mesa y Alberto Olmos. En ambos casos se trata el motivo de la imagen televisada desde la percepción del niño, más vulnerable y susceptible de confundir lo visto en la pantalla con lo real. A través de la mirada infantil, tanto en «Papá es de goma» como en «VHS», vemos cómo la ficción no sustituye ya a la realidad, sino que esta misma parece ficcionalizarse a través de un dispositivo escénico. Se consigue así una incertidumbre respecto de una realidad envuelta en hiperrealidad mediática: «No ya la ficción de la ficción, sino una realidad que juega a sobrerrepresentarse, con toda la ambigüedad, toda la proyección y todo lo imaginario que pueda comportar esto» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 231). El niño que narra en «VHS» contempla extasiado su imagen en el reflejo del televisor apagado.

Y actúa para esa pantalla como el asesino de Pedralbes, tantas veces visto por él en la película *El asesino de Pedralbes* (1978) en el vídeo de su casa. Para el niño lo contemplado en la pantalla es un enigma no mayor que lo contemplado fuera de ella. Una realidad y otra llegan a confundirse. Su comportamiento violento y brutal es consecuencia de tantas horas en soledad ante el televisor. La misma soledad e incompreensión padecen los tres pequeños hermanos que protagonizan el sobrecogedor relato de Sara Mesa. Un «papá de goma» reemplaza con naturalidad al verdadero padre que intuimos los lectores ha fallecido hace días, de la misma manera que los dibujos animados contemplados durante horas en la pantalla del televisor son ahora su única conexión con el mundo real.

En la novela *Constatación brutal del presente* (2011), de Javier Avilés, se simula reproducir el contenido de un documental titulado *Sigma Fake*, del director Allen Smithy. Este trata sobre el poder de la imagen para inventar la realidad y de cómo el montaje de imágenes y la mentira que subyacen en este hecho han sustituido completamente a la verdad, de tal forma que aquello que seguimos creyendo realidad no es más que una ficción sobrepuesta a los propios hechos realmente acaecidos. Dicho documental pretende poner en evidencia que el fin de la civilización es un entramado audiovisual:

Los proyectores holográficos funcionaban día y noche; los generadores zumbaban sin descanso; teníamos problemas para dormir, hubo casos de trastornos mentales, agotamiento, depresiones... y demasiados casos de leucemia para que una justificación estadística bastase para explicarlos. Pero nadie protestaba, nadie alzaba la voz... Éramos garantes de la ficción, guardianes del artificio; no nos dábamos cuenta de que en realidad éramos sus rehenes (2011: 53).

En el documental se revisan acontecimientos históricos pervertidos por la cámara y que acaban siendo más ciertos que los reales. Una teoría conspiratoria parece estar por detrás de lo denunciado: el *entertainment business* crea la ficción de un edificio víctima de un acto artístico-terrorista que acaba con él, convirtiéndolo en ruina humeante. La retransmisión fraudulenta en directo a todo el planeta hace creer a todos que ese hecho ha ocurrido en la realidad (2011: 54). Pero la existencia de ese edificio solo adquiriría sentido para que ese acto tuviese lugar:

«con lo que la acrobacia terrorista constituye la prueba irrefutable de la existencia del edificio» (2011: 55).

En el capítulo XXIII de la apocalíptica novela de Marina Perezagua, *Don Quijote de Manhattan. Testamento yankee*, Sancho llora porque cree muerto a su amo, lo abraza y lo mece como a un niño.

Y estando en este balanceo vio que una de las gigantes pantallas del estadio reproducía cada uno de sus movimientos, acciones, palabras y lágrimas. Allí estaban los dos amplificadas, muy al vivo y en directo, como si fueran dos famosos jugadores de béisbol. Sancho apartó el pelo mojado del rostro de su amo, y ese gesto, que vio asimismo magnificado en la pantalla, parecía el trazo con que un pintor los estuviera creando en ese preciso instante, tal vez perdonándolos, dándoles consistencia y vida a cambio del encierro opresivo de las dos dimensiones. Don Quijote y Sancho supervivientes, vivos, sí, pero planos, atrapados en el plasma de una pantalla que ya no miraba ni miraría nadie.

Sancho tomó la cabeza lacia de su amo —que, como el cáliz de una flor, parecía tronchado del tallo—, la levantó, la sujetó bien fuerte y la dirigió a la pantalla, tratando de que con sus ojos ya entrecerrados pudiera verse a sí mismo, aún vivo, pero sobre todo: abrazado (Perezagua, 2016: 215-216).

Esta escena es no solo bellísima sino sumamente interesante, pues metaforiza a la perfección el motivo de la creación de realidad y en última instancia de la supervivencia, a través de la duplicación, la repetición o la copia.

En 1942 Jon Ford grabó el cortometraje *The Battle of Midway*, donde se mostraban imágenes reales del ataque japonés a Midway sucedido en junio de ese mismo año. Aquel mítico documental solo sería el inicio de una lúcida toma de conciencia sobre la dimensión ontológica de lo real una vez que ha sido capturado por las cámaras. En el contexto de espectacularización que padece la cultura mediática, la televisión ya no es vista como mera reproductora de la realidad objetiva; más bien ha pasado a convertirse en «aparato para la producción de hechos» (Eco, 1996: 160). En definitiva, la televisión tendió progresivamente a dejar de mostrar acontecimientos, esto es, hechos que ocurrirían por sí mismos, con independencia de la televisión y que se producirían también si esta no existiese. Esto pretendía decirles Coppola a los soldados

que se paraban desconcertados ante las cámaras: ha de parecer que la guerra se está produciendo independientemente de que las cámaras estén ahí para dejar constancia de ella. Pero si Coppola ya sabía que eso no era así, muchos narradores del siglo XXI convertirán esa toma de conciencia en *leit motiv* de sus ficciones. Se trata de constatar que la vida o la realidad han quedado reducidas a aquello que contemplamos en la pantalla. Así, «La imagen central» de nuestra vida, para Francisco Ferré (2015), equivale a ese vacío y esa intrascendencia de la imagen congelada de nuestro rostro descompuesto en la pantalla del televisor; pues solo esa imagen (omnipresente e instantánea), se nos dirá en este relato que recrea también un concurso de la televisión, es real. La pantalla del televisor se convierte así en espacio para la propia proyección, en espejo del sujeto.

En el relato «Wekids» de Laura Gallego (recogido en Ruiz Garzón, 2014: 17-59) se narra un drama que nos resulta demasiado conocido: el de una generación de internautas que vive en y para las redes sociales y sus sofisticadas aplicaciones, desde el mismo momento en el que vienen al mundo. La historia termina de una manera muy efectista, con el suicido en directo de uno de los mayores gurús de esas redes virtuales, contemplado por sus millones de seguidores en todo el planeta. Esa hazaña logró que se multiplicara exponencialmente la visualización de ese vídeo por la red a una velocidad de vértigo (ver comentario de Orejudo Utrilla, 2020: 76). La caída en 'lo real' queda así convertida en el más eficaz de los espectáculos. La tan ansiada caída de *La sociedad del espectáculo*, que describió Debord (1967), se ha convertido en el mayor de los espectáculos. Y el simulacro permanece intacto.

En *Radicante*, precisamente Bourriaud reflexionó acerca de la conversión de la pantalla en espejo del sujeto. Nos recuerda que, para Benjamin, la experiencia de contemplarse en la pantalla se parecería en principio a la que experimenta cualquier hombre ante su contemplación en el espejo. Pero hay una diferencia notable entre ambas experiencias: porque desde el momento en el que irrumpe la posibilidad de nuestra reproducción tecnológica, la vieja imagen en el espejo se separa de nosotros para hacerse transportable. A partir de esta idea, asegura Bourriaud que «el destino del sujeto en el mundo de la reproducción ilimitada es el de un exiliado perpetuo» (2009: 46). El terreno en el que hemos de construir nuestra identidad se ha vuelto inestable; quedamos convertidos en hombres sin 'aura':

Con la reproducción técnica de imágenes, sostiene Benjamin, es esta misma noción de autenticidad la que se ve trastocada, y no solamente en la esfera del arte: los nuevos modos de producción de la imagen implican a la vez nuevas relaciones de trabajo y una redefinición del sujeto. Tomando el cine como paradigma de estas nuevas relaciones, explica que cada uno de nosotros, en la muchedumbre de las grandes ciudades, se encuentra ya bajo la mirada de la cámara (Bourriaud, 2009: 44-45).

Es la encarnación perfecta de lo que Paula Sibilia ha denominado «el show del yo» (2008: 33), la construcción de uno mismo orientada exclusivamente hacia la mirada ajena y hacia la contemplación de nuestra propia imagen que nos devuelve esa mirada a través de la pantalla. Ese doble acto de posar para la cámara y mirar lo proyectado en la pantalla (que ya intuyó Rossellini en aquel denostado por la crítica cortometraje de 1962) es significativo y revelador. Y es que los protagonistas de los relatos mencionados suelen detener la mirada en la pantalla o en la cámara, tomando así conciencia de su condición de espectador o actor. Así, por ejemplo, en «La ruleta rusa», de Juan Bonilla, uno de los concursantes mira fijamente a la cámara como si en ella buscara el centro del universo. También en «Risitas enlatadas», de Javier Calvo, los espectadores quedarán hipnotizados mirando a la pantalla, pero aquí, a su vez, las imágenes en ella proyectadas les devuelven la mirada a esos mismos espectadores. Lo cierto es que un motivo muy recurrente es la proyección de ida y vuelta: espectador y personaje se miran a los ojos a través de la pantalla. Y, en esos extraños momentos, un agujero de gusano atraviesa la pantalla para conectar esos dos planos de realidad.

Pero, además de la mirada a cámara, veremos cómo otras argucias de índole discursiva servirán a su vez para romper el pacto de ficción y para que el espectador tome conciencia de la falsedad de lo real. Aludiendo precisamente a la espectacularización del yo actual, sostiene Paula Sibilia:

Ahora es posible rebobinar la película de la propia vida, operar *flash-backs* o cortes abruptos en ciertas secuencias, enfocar o aplicar *zoom* sobre un detalle, evocar una escena en cámara lenta o realizar un montaje cuidadoso, audaz, clásico o vertiginoso. Revelar o velar un recuerdo, verlo empañado o fuera de foco. Obturar, sobreexponer,

aplicar filtros. Hacer un rápido *travelling* en un paisaje o en un acontecimiento, efectuar un *close-up* sobre un rostro o un objeto, repasar una escena entera del pasado de manera lineal y pormenorizada, priorizar la banda sonora de un determinado episodio o editar diversos eventos con la estética y los compases de un videoclip (2008: 138).

En «La ruleta rusa», de Bonilla, la bala que atraviesa el cráneo de los perdedores del concurso es vista por los telespectadores a cámara lenta⁴². La experiencia tecnológica posibilita el manejo, la distorsión, la repetición, la aceleración o la detención de unas determinadas imágenes, lo que por supuesto también pondrá en evidencia su condición simulacral. Esa posibilidad será bien aprovechada a nivel discursivo en algunos textos literarios. La sintaxis a modo de torrente verbal, apabullante, desbordada y arrolladora (sin puntos, ni pausas), que utiliza Germán Sierra en su relato «Por culpa de la televisión» (2004), refleja a la perfección la mente enferma, paranoide y obsesiva, mal de las sociedades modernas, fruto de ver a todas horas, sin pausas ni interrupciones, la televisión. En «VHS», de Olmos, el lenguaje entrecortado del texto reproduce las interferencias de la conciencia de la mente infantil. La brevedad de las frases y su acelerada y machacona repetición nos remite a un bombardeo visual, a un brusco efecto de flashes impactantes.

SOBRE LA DESESPERADA BÚSQUEDA DE UN 'ÁNGULO MUERTO'

Pronosticó también Paul Virilio (1998) que vivimos inmersos en una «estética de la desaparición» en la que el mundo ha quedado descorporeizado, borrando su propia dimensión carnal, hedonista y sensualista, en un proceso de acelerada virtualidad ya imparable. Frente a esa visión catastrofista, Lipovetsky y Serroy sostienen que, a pesar de que pasemos una parte muy considerable de nuestras vidas delante de las pantallas, o quizás como consecuencia de ello, se ha despertado una necesidad de contrapeso y ha surgido una nueva valoración de la dimensión sensorial

⁴² De hecho, esta técnica se conoce como «bullet time». Y, aunque la popularizó *Matrix* (1999), ya antes era asiduamente utilizada en el cine.

o sensible: «Tal es la ironía de la época: cuanto más se desmaterializa y virtualiza nuestro mundo, más vemos difundirse una cultura que valora la sensualización, la erotización, la hedonización de la existencia» (2015: 341). En definitiva, como ya vimos más arriba, el exceso de virtualidad habría traído consigo una vuelta a lo real. Una novela como *La habitación oscura* (2013), de Isaac Rosa, nos habla de un apagón, una temporal salida del foco de la cámara, tan temida como ansiada por todos nosotros. Las escenas de los jóvenes voluntariamente refugiados en una habitación oscura y su modo de relacionarse allí dentro, con primitivas maneras de animalización precivilizatoria, se intercalan con otras que dan cuenta de nuestra superposición mediática ante las pantallas. El apagón así se convierte en un refugio: metaforiza la desesperada búsqueda del ángulo muerto que quede fuera de cámara.

Como ya vimos en los capítulos «La España vacía o la mirada apocalíptica sobre un territorio devastado» y «Sangre, sudor y vísceras para una novela posttecnológica», el imaginario social de 'lo auténtico' lo impregna todo y está en todas partes, a veces aparejado a la búsqueda de las raíces y la vuelta a lo rural, otras a la materialidad del cuerpo. Aunque es cierto que esa recuperación del cuerpo, lo primitivo o primigenio, está bien constatada en una determinada corriente de nuestra novela actual (las ya comentadas *Intemperie* de Jesús Carrasco, *Por si se va la luz* de Lara Moreno, *El niño que robó el caballo de Atila* de Iván Repila o *Las efímeras* de Pilar Adón podrían ser buenos ejemplos de ello), son también numerosas las ficciones que nos obligan a preguntarnos si es ya posible que esa neocorporalización de la existencia pueda quedar en un ángulo muerto, fuera del alcance de las cámaras, o si, por el contrario, esta forma parte de la misma espectacularización del mundo de la que también han hablado Lipovetsky y Serroy (2015). Precisamente el programa de televisión sobre el que gira el argumento de «Risitas enlatadas», de Javier Calvo, se titula *Franceses de colores* y se propone indagar en la diversidad racial del país, tratando de ahondar en las auténticas 'raíces' de las distintas culturas que lo habitan, pero sin prescindir ni un ápice de todo ese artificioso oropel decorativo propio de los mediáticos *reality shows*.

Un cuento de temática posapocalíptica de Marina Perezagua, titulado «Homo coitus ocularis» (2013), nos traslada por su parte a una civilización futura en la que solo quedan dos supervivientes: un hombre y una mujer. Ambos representan el final de una especie que decidió

colectivamente, por el bien de las demás, la extinción voluntaria. Infringiendo las normas de esa extinta civilización, que impuso la contracepción en todas sus formas, la abstención, el *coitus interruptus*, ese último hombre y esa última mujer realizan un coito ante una cámara que los filma y vigila. Es ella quien narra con todo detalle el acto sexual, al tiempo que describe, irónica y sonriendo a cámara, mientras anhela íntimamente concebir a un nuevo ser humano en sus entrañas, esa absurda civilización que abogó y se esforzó por su propia extinción para frenar, al menos, las demás. La escena protagonizada por ese hombre y esa mujer ante la cámara no es ya una escena real, es hiperreal. Ya no vale interpretar un papel ante la cámara: se trata de hipersexo, de hipercine. Su condición de realidad se ha elevado al cuadrado por el hecho de estar sucediendo precisamente porque está siendo grabada. Con la mirada a cámara de la protagonista de «Homo coitus ocularis» se está poniendo de manifiesto que hasta el primigenio acto de la procreación se ha convertido en un acontecimiento prefabricado por y para la cámara⁴³.

Uno de los textos que comprende el libro de Óscar Gual *Fabulosos monos marinos* (2010), titulado «M.I.A.», nos cuenta la historia de un reconocido antropólogo que realiza un documental inmerso en el seno de la primitiva y pintoresca tribu de los Tuyoca mientras registra su experiencia por escrito en su libreta. Se trata de un trabajo de campo, una «aventura real», el «legado de un rebelde» en plena era virtual. Pero tras esa inmersión en los ancestros, el contacto con esos entes puros, esas criaturas originales, las cosas se tuercen y algo empieza a ir mal en la mente del protagonista. Tras los primeros síntomas de pérdida del sentido de la realidad, se apresura a escapar a toda prisa de esa alucinada experiencia en 'el corazón de las tinieblas'. Pero todo es ya inútil, da vueltas en círculo, una y otra vez pierde el sentido. En el momento de su muerte, quinientos doce monos fosforescentes lo miran burlones tras sus cámaras digitales. Quien pretendía comercializar con 'lo auténtico' para convertirlo en espectáculo en la pantalla pasa a convertirse en presa de otra cámara que también a él lo enfoca. La sobrecogedora

⁴³ La hipersexualidad de la que da cuenta este relato nos trae a la memoria la característica estética ballardiana. En la adaptación al cine de *Crash* (1996), por parte de David Cronenberg, las escenas eróticas son gélidas, mientras que los planos de prótesis o de coches accidentados están cargados de erotismo.

historia narrada por Gual constata la angustiosa imposibilidad de salirse del campo de visión de la cámara omnipresente. Lo 'auténtico' no es lo que queda fuera de la espectacularización mediática de la hipermodernidad; tan solo es una de sus caras. Y es que, como dirían Lipovetsky y Serroy, la era del vacío posmoderno ha dado paso a una nueva era de la saturación (2009: 73).

PERO, ¿QUIÉN ESTÁ AL OTRO LADO?

La toma de conciencia especular a la que nos someten los relatos comentados resultará aún más apocalíptica y aterradora cuando no sabemos quién está al otro lado de la cámara que nos filma. El tema es tratado humorísticamente en el divertido relato de Laura Fernández titulado «Cafeteras de otro mundo Vanderbilt», recogido en la antología *Última temporada. Nuevos narradores españoles 1980-1989*, preparada por Alberto Olmos (2013: 383-415), protagonizado por alienígenas de color verde, antenas y tres ojos. La cámara ahora se oculta en el mecanismo de una sofisticada cafetera que incesantemente bombardea con anuncios publicitarios a sus apreciados clientes, porque, como anuncia uno de los personajes del cuento, ¡La televisión ya es historia! Al igual que ocurría en el relato de Marina Perezagua, también aquí se rompen las normas establecidas por el sistema y un romance no previsto irrumpe en escena. En este caso, la alienígena Rhonda Caramel se enamora inesperadamente de su cafetera y se afana por descubrir quién se esconde tras la cámara oculta para mirarlo directamente a los ojos. Quien se oculta en este caso tras la cámara, un humilde trabajador de la multinacional Cafeteras de Otro Mundo Vanderbilt, le sigue el juego a su clienta, aunque teme también estar siendo vigilado por un vigilante de la empresa, que seguro a su vez será vigilado por otro vigilante. Y es que, como de alguna manera ya intuyó Walter Benjamin en su famoso ensayo de 1936, gracias a la reproducción técnica de las imágenes, la diferencia entre el autor y el público cada vez tiene menos relevancia, pues siempre puede variar a partir de un cambio de circunstancias (1989).

Para el tantas veces mencionado Paul Virilio, quien a su vez parece hacerse eco de la popular teoría del panóptico de Foucault, nos acercamos rápidamente hacia un mundo en el que pronto se alcanzará la

óptica o visibilidad total, «equivalente al ojo de Dios». Las cámaras de vigilancia en las ciudades, los satélites, el espionaje endoscópico que permite mirar dentro de los edificios, las omnipresentes pantallas en la sociedad actual, representan un fenómeno de pulsión de la mirada: «un fenómeno generalizado de sobrexposición de los individuos y del mundo» (Virilio y Baj, 2010: 20), en el que, por supuesto, también el horizonte queda dentro del campo de visión del ojo inquisidor. En «M.I.A.», de Óscar Gual, se nos plantea el misterio de quién es el ojo de la cámara. Pero todo hace pensar que el antiguo acto de vigilancia, que en tiempos de Orwell emanaba del sistema, fuera ya un acto colectivo y anónimo, encarnado aquí por esos cientos de monos provistos de cámaras digitales que irrumpen de pronto al final del relato. Este inesperado final nos lleva a recordar que, al fin y al cabo, somos nosotros mismos los que lo filmamos todo y todo el tiempo, subimos esas imágenes a Internet y las intercambiamos a través de las redes sociales. Asimismo, ese mundo de la visibilidad absoluta profetizado por Virilio es el mismo que Ray Loriga ha representado en su novela *Rendición* (2017), a través de la alegoría de la ciudad transparente, nueva versión de la distopía orwelliana. Encontramos aquí la tecnópolis digital controlada por una élite que somete a la masa a una tecnocracia totalitaria, de la que solo algunos pocos héroes siguen queriendo escapar. Pero la transparencia del material con el que está construida esa ciudad del futuro posibilita que sean todos y a todas horas los que ejerzan la labor de vigilancia. Centenares de miles de películas e imágenes grabadas y tomadas por toda la humanidad son las que construyen hoy esa «mediateca planetaria en movimiento y crecimiento incesantes» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 344). En definitiva, somos nosotros mismos los que estamos ya al otro lado de la cámara. Reconozcámoslo: somos un batallón de gente que pasea por la calle fotografiando objetos encontrados, empuñando las cámaras de nuestros teléfonos móviles sin permitir que ya nada quede fuera del cuadro de visión. En fin, como ya pronosticó hace años un acérrimo y confeso apocalíptico ante la invasión tecnológica, «el exceso de bombardeo nos lleva a la atonía, a la anonimia, al rechazo de la indigestión; y de este modo, todo termina, en concreto, en una nimiedad» (Sartori, 1998: 135).

Pero, a ¿qué se debe esa pulsión por la fotografía? La facilidad técnica para fotografiarlo o grabarlo todo, para la captación mimética de cada instante de nuestra vida, nos permite vernos viviendo.

Y así lo intuyó ya hace muchos años Federico Fellini cuando en su mencionada película *Entrevista* (1987) nos presenta a un Marcello Mastroianni y a una Anita Ekberg, visiblemente envejecidos y con bastantes kilos de más, que ven conmovidos en la pantalla sus propias imágenes en *La Dolce Vita*, grabadas casi tres décadas antes. Como en los manidos experimentos que consisten en hacer una polaroid diaria, se trata de construir así una equivalencia entre vivir y fotografiar para poder salvarnos por la imagen. Cuando las fotografías registran ciertos acontecimientos de la vida cotidiana y los congelan para siempre en una imagen fija, esa imagen termina tragándose al referente y adquiere para nosotros mayor realidad que aquello que en el algún momento sucedió. Y de ahí hay un paso para considerar real solo aquello que vemos proyectado en una pantalla. Aquello de lo que no podemos ver una imagen en la pantalla simplemente no existe: «La parafernalia técnica de la visibilidad es capaz de concederle su aura a cualquier cosa y, en ese gesto, de algún modo la realiza» (Sibilia, 2008: 274).

EL MUNDO EN UN PLATÓ

La omnipresencia de las pantallas en nuestra vida, tan corrientes que ya no llaman nuestra atención, propician que percibamos precisamente nuestra propia vida como envuelta en una atmósfera cinematográfica. En «Risas enlatadas» el protagonista percibe de pronto que «la atmósfera se ha convertido en ese plasma granulado y denso de que están hechas las imágenes televisivas [...] la atmósfera está bañada de escarcha. Interferencias. Nuevas líneas de tensión» (Calvo, 2001: 179). Como han señalado Lipovetsky y Serroy, el cine «se vuelve telón de fondo, *background* de la cotidianidad hipermoderna» (2009: 298). En la apocalíptica *Un incendio invisible*, de Sara Mesa, «el aire se había cargado de electricidad; la atmósfera irradiaba un fulgor extrañamente bello, respunteado por el débil resplandor de las farolas. Las calles vacías y un apabullante silencio; eso era todo. Y sin embargo, había algo distinto. Esa luz, esas irradiaciones de color sangre que rodeaban la ciudad como si se tratase de un cielo artificial» (2017: 181). En la siguiente novela de Sara Mesa, *Cuatro por cuatro*, se alude asimismo a esa sensación de percepción de la realidad como en *déjà vu*, pero asociada a la experiencia de la visualización de la vida tras el filtro de una pantalla: «Todo se vuelve

de pronto demasiado cinematográfico. Está claro que ahí sucede algo» (2012: 159), escribe el narrador en su diario; y unos días después: «Todo es cotidiano y tranquilo. Persiste en mí una constante sensación de proyección, de *déjà vu* borroso» (2012: 168).

Uno de los textos que Agustín Fernández Mallo publicó en su libro *El hacedor (de Borges). Remake*, titulado «Las uñas», nos retrotrae a *El show de Thruman* (1998), con aquella inquietante puertecita que al final de la película se abría en la pared del horizonte. El recorrido de la protagonista en el relato de Fernández Mallo por un interminable plató cinematográfico, cuya capacidad de regeneración y crecimiento es similar a la de las uñas al cortarse, es nueva versión de esa vieja percepción. ¿El mundo real que habita Kate contiene en su interior un plató cinematográfico o es quizás dentro de este donde se ubica su pequeña porción de realidad? Lo tantas veces contemplado en la pantalla nos dota de una determinada percepción del mundo. No se trata solamente de que el arte y en concreto el cine nos hagan ver lo que no podemos ver en la realidad sin su ayuda, sino de ver la realidad a través de un filtro cinematográfico. Lo que Lipovetsky y Serroy han llamado «cinevisión» (2009: 320-321). En definitiva, todo lo que antes se vivía de forma directa tiende ahora a ser percibido como una representación. El viejo juego de espejos se ha complicado en exceso. Ya no se trataría solamente de reconocer nuestra vida proyectada en la ficción de la pantalla, sino de valorar nuestra propia vida y experiencia en función de su parecido con las narrativas cinematográficas o audiovisuales (Gabler, 1999: 221).

Precisamente una de las experiencias más supuestamente gratificante y emocionante de nuestra época es la del viaje, la búsqueda y exploración de otros lugares, otros pueblos, otras culturas, siempre garante de fuertes experiencias estéticas y vitales. En este sentido, ya vimos cómo terminó la aventura protagonizada por el personaje de «M.I.A.» de Óscar Gual. Otro libro en el que se relata un viaje en el que me gustaría detenerme en relación con este asunto es la ya comentada *América* (2017), de Manuel Vilas. En el capítulo «Una cartografía de escenarios para el desastre» ya traté la tópica consideración de los Estados Unidos como un país especialmente percibido como cinematográfico por parte del viajero, principalmente a causa de sus dos grandes y privilegiados decorados: «la inmensidad de sus espacios, que se dirían salidos de un *western* o de una *road movie*, y la verticalidad de

sus ciudades» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 324). Dicha consideración parece ser el punto de partida a partir del cual el español Manuel Vilas se enfrenta a América, siempre parece que atento a descubrir lo que se oculta tras ese decorado americano de cartón piedra. Cuando Manuel Vilas recorre América sigue teniendo muy presente su condición de ser el espectador de una representación apocalíptica. Más aún, concluye su particular periplo por los EE. UU. deseando tener una buena nevera y una buena televisión en su habitación de hotel para poder contemplar cómodamente esa gran ceremonia del fin de la civilización:

Tener una buena televisión de plasma de cincuenta pulgadas, y ver la televisión desde la cama. Un buen mando a distancia, porque lo real es televisable, y lo televisable es real, y porque lo racional es televisable, y lo televisable es racional. Y que la ventana dé al aparcamiento, y contemplar el movimiento diario de los coches. El envejecimiento de los coches. La oxidación de la vida. El paso de los años sobre las naciones. El paso del capitán del tiempo sobre los imperios (2017: 206).

Tras nuestra experiencia como espectadores de un apocalipsis pandémico de dimensiones globales, no deja de resultar escalofriante ese premonitorio deseo expresado por Manuel Vilas en el año 2017: el de contemplar cómodamente el espectáculo apocalíptico desde la pantalla de la televisión o la ventana de la habitación.

En uno de los capítulos del libro, el titulado «Mississippi», el autor relata su paso por este estado en el transcurso de su viaje por América. La mitad del relato se dedica a comentar lo contemplado en las calles y el paisaje, en el mundo exterior. Pero enseguida sobreviene la decepción porque en este en realidad no hay nada: en Mississippi no hay nadie en la calle, porque la calle no existe. La otra mitad a comentar lo contemplado desde la televisión de su habitación de hotel (un motivo este, como ya hemos visto, muy recurrente en los textos de Vilas) y aquí sí que hay mucho que ver y que vivir. El mando a distancia se convierte entonces en el centro del universo; frente a la cama una gigantesca pantalla de plasma que lo abarca todo; en la televisión un programa sobre *Los Simpson*, que lleva al narrador a una extensa disquisición sobre el significado de la famosa serie americana. De la tele pasa a Internet, donde busca información sobre *Los Simpson* y acaba leyendo información sobre David Foster Wallace y su suicidio. Más material para vivir,

para experimentar, para reflexionar. No puede dormir. Confiesa ahora que *Los Simpson* nunca le gustaron, porque son «risa enlatada», «una idea preconcebida y aceptable de la risa» (2017: 51-52). Sale al exterior de nuevo. Llega hasta las aguas del Mississippi. En el texto se confronta lo visto en la televisión dentro de la habitación del hotel en el que se hospeda el narrador con la realidad de fuera del hotel. Pero la de fuera sigue siendo inasible porque en realidad sale a una calle que no existe. Y lo visto en la televisión, que hace un momento parecía tan real y consistente, pronto será irremediablemente humo, «recuerdos audiovisuales de una época inexpresiva» (2017: 52). El texto termina con la expresión de un deseo apocalíptico y de destrucción y, por fin, con el anhelo de fundirse con las aguas del Mississippi, algo que no se morirá o, al menos, a diferencia de la civilización de la que forma parte, no se morirá del todo.

‘YA ESTÁN AQUÍ’

Nadie que hoy tenga más de 50 años habrá podido olvidar aquella terrorífica imagen de la niña de *Poltergeist* (1982) que se extasiaba ante una pantalla de televisión que emitía en estática tras el cierre de emisión, y ante la que pronunciara su perturbadora y famosa premonición que utilizó a modo de epígrafe. Cuatro años después de que se estrenara la famosa película de Tobe Hooper, en su libro sobre *América* (1986), Jean Baudrillard hablaba de la obsesión norteamericana porque las luces, los aparatos, los electrodomésticos, permanecieran permanentemente encendidos. Encontró el pensador francés en aquella sociedad algo así como un inconfesable terror al apagón.

Por no hablar de la televisión programada veinticuatro horas al día, y que a menudo funciona de manera alucinante en las habitaciones vacías de la casa o en los cuartos desocupados de los hoteles —como en el hotel de Porteville, donde las cortinas estaban desgarradas, el agua cortada y las puertas desencajadas, pero en la pantalla fluorescente de cada habitación el locutor describía el despegue de la nave espacial—. No hay nada tan misterioso como una tele funcionando en una habitación vacía, es mucho más extraño que un hombre hablando a las olas o una mujer soñando delante de unas cacerolas. Se diría que te habla otro planeta. De repente la tele se revela como lo que es: un

vídeo de otro mundo que en el fondo no se dirige a nadie y ofrece indiferentemente sus imágenes, indiferente incluso a sus propios mensajes (no cuesta trabajo imaginársela funcionando después de la desaparición del hombre) (1987: 72).

En el año 1985 Don DeLillo se refería en su famosa novela *Ruido de fondo* (*White noise* en el original) a ese espectro de ondas sonoras que hace el ruido de un televisor sin sintonizar, cuando solo se ve nieve en la pantalla y se escucha un murmullo constante de fondo. Antonio Muñoz Molina en *Tus pasos en la escalera* hará alusión a ese tipo de ruido silencioso: «Fue como el silencio que se nota de golpe cuando se detiene el motor del frigorífico: Es silencio y es la sensación de no oír un ruido constante que te afecta aunque tú no fueras consciente» (2019: 84).

Lo cierto es que hay una escena que resulta bastante recurrente en las ficciones más apocalípticas: habitaciones oscuras y solitarias sumergidas en penumbras fluctuantes por el brillo fantasmal que refleja la pantalla de un televisor permanentemente encendido. Frente a la película vista en el cine, de duración limitada, y circunscrita a la oscuridad de la sala, la televisión es ilimitada en el tiempo. El aparato de televisión puede producir en el hogar silencioso y solitario un grifo incesante de imágenes (Lipovetsky y Serroy, 2009: 220). Son imágenes no necesariamente miradas por nadie; constitutivas simplemente de un fondo visual (como la música de fondo que no tenemos por qué escuchar), pero garantes de la dimensión mediática de la realidad.

Así, el motivo de esa pantalla del televisor siempre encendida, como ruido e imagen de fondo, la veremos en varios de los relatos mencionados. Obsérvese, por ejemplo, el salón donde los niños contemplan ininterrumpidamente la televisión en «Papá es de goma», de Sara Mesa (2016), o en el que el niño narrador de «VHS», de Alberto Olmos (2016), ve una y otra vez las mismas escenas de la misma película en un reproductor de vídeo. La escenografía de «Risitas enlatadas», de Javier Calvo (2001), con los zumbidos monocordes que irrumpen en el silencio de habitaciones vacías, resultará igualmente fantasmagórica. Esos reflejos parpadeantes que emite un televisor en la oscuridad otorgarán al espacio un aspecto irreal, como de interior de un acuario. Y, por ende, nuestra propia vida quedará sumergida en esa luz espectral.

Nuestro asumido doble papel de actores y espectadores del espectáculo del mundo y su caída parece latir en las páginas de numerosas

narraciones actuales. Entre los frecuentes *topoi* de la estética apocalíptica, me he querido detener en el que probablemente sea más recurrente y característico. En los desolados escenarios del desastre encontramos infinidad de pantallas y monitores parpadeantes que reflejan su luz artificial incansablemente encendida a través del tiempo y la oscuridad. Pantallas en habitaciones ya vacías y que nadie contempla, pero que nos recuerdan la absoluta y siniestra duplicación a la que, en los albores del siglo XXI, se sometió definitivamente al mundo a través de la tecnología.

Recordemos aquellas escenas en las que Agustín Fernández Mallo nos describe en *Nocilla Lab* (2009) a su personaje, hipnotizado ante una pantalla de televisión que aun sin volumen se mantiene permanentemente encendida. Aquellas imágenes mudas cumplían una función de paisaje: «de ventanilla de tren por la que miras y no miras, ese entretenimiento por el que van pasando las horas del viaje hasta que inesperadamente llega a su fin. Esperaba que, de esta manera, este viaje también terminara» (2009: 129). Pero, pasaban los días, y todo seguía en el mismo punto: se trata de nuevo de ese precipitarse hacia un anhelado fin que, por un extraño motivo, se atasca, al que ya me referí en otro capítulo.

El protagonista de *Los últimos días de Roger Lobus* (2015), de Óscar Gual, dejó el mundo de las drogas tras ser hallado inconsciente en una habitación de motel cuya única iluminación procedía de un televisor conectado a un reproductor Philips del sistema de Vídeo 2000, que había estado reproduciendo en bucle, durante setenta y dos horas ininterrumpidas, la cinta de Bruce Lee *Juego con la muerte* (1973). Más adelante se nos informa de que esta película se terminó cuatro años después de que Bruce Lee hubiera fallecido, ya que los productores decidieron aprovechar las escenas grabadas, contrataron dobles y utilizaron secuencias de otras películas del mítico actor. Según afirma el narrador de la novela, el resultado es un *film* involuntariamente vanguardista o experimental, una suerte de *collage* conformado a partir de distintas películas y en el que el protagonista está interpretado por diferentes actores⁴⁴. En definitiva, la película que se proyectaba incesantemente en

⁴⁴ Cabe también recordar que en la película de François Truffaut *La noche americana* (1973), donde se narra la historia del rodaje de una película (la película dentro de la película, la película del *making-of* de la película... una vez más), uno de los protagonistas de la película que se está grabando muere accidentalmente y la productora

bucle mientras el personaje de Gual, ajeno a dicha proyección, estuvo al borde de perder la vida, está formada por «una grotesca maraña de guiones rectificadas y protagonistas difusos que abarca varios planos de realidad girando sobre un mismo eje y genera de este modo una experiencia expansiva que confiere [...] el magnetismo causante del catastrófico estado en el que hallaron a Junior en aquel motel» (2015: 205). Acertada alegoría la creada por Gual para hablarnos una vez más de ese poder alienante y destructivo de nuestra exposición a la todopantalla.

Quisiera mencionar, por último, que el motivo de la televisión permanentemente encendida y ya sin nadie que la observe aparece también en otra novela que juega con el motivo temático del apocalipsis y de la que ya he hablado también en otro capítulo: *Esa bruma insensata* (2019), de Enrique Vila-Matas: «Me fijé en algo que en realidad ya me conocía de memoria: de noche, por la propia energía de ausencia de Padre, aquella sala podía dar miedo a cualquier extraño, salvo a mí, que era el extraño que no se extrañaba de nada allí entre aquellas cuatro paredes con dos ventanas, una que daba al abismo, y la otra al horror que de forma tan certera y puntual reflejaba siempre la ventana del televisor» (2019: 137).

Numerosas instalaciones artísticas contemporáneas utilizan una pantalla de televisión o de ordenador emitiendo imágenes en bucle y de forma ininterrumpida. La experiencia de entrar a solas a la sala de un museo en la que se ha instalado alguna de estas obras artísticas en forma de proyección de imágenes nos suele producir cierta sensación de incomodidad o extrañeza. No pocas veces nos encontramos de pronto solos en medio de una habitación totalmente a oscuras, en la que nos cuesta distinguir sus límites o paredes, contemplando unas imágenes que generalmente no logramos llegar a entender del todo. Cuando decidimos abandonar la sala, la inquietud se incrementa ante la certeza de que esas inexplicables imágenes seguirán allí, proyectándose ya sin nosotros.

Se atribuye a Adolfo Bioy Casares una cita que dice que «la sala de un cinematógrafo es el lugar donde elegiría esperar el fin del mundo» (Mancini, 2014: 15). La confesión no solo denota su conocida

debe recurrir a un doble para terminar el rodaje. Y añadido un dato más, ciertamente sobrecogedor: cuando el hijo de Bruce Lee, el actor Brandon Lee, estaba rodando la película *El cuervo* (1994), dirigida por Alex Proyas, una bala lo mató accidentalmente y hubo que recurrir de nuevo a un doble para terminarla.

fascinación por el cine, creo que también la asunción de su inherente capacidad para reproducir la vida (con o sin nosotros) a perpetuidad.

DE 'LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO' A LA 'TODOPANTALLA'

Cabría preguntarse si esa percepción de los narradores del siglo XXI de la realidad en modo imágenes de la pequeña pantalla, difiere algo de cómo la percibían los cineastas o escritores de los años 60 o 70, tan fascinados por la gran pantalla como embebidos de las teorías situacionistas, y siempre dispuestos a relatar lo que veían o lo que vivían a través del filtro de lo cinematográfico.

La visión del mundo a través de la pantalla, con la consiguiente espectacularización de la vida de todos nosotros, lleva ya muchos años haciendo saltar las alarmas de los apocalípticos. La sociedad del espectáculo que allá por los sesenta atacaron los situacionistas, con Guy Debord (1967) a la cabeza, coincidió con el nacimiento y triunfo de la televisión. Medio siglo después seguimos hablando en términos alarmistas de esa espectacularización del mundo y de la vida, llevada a extremos inauditos gracias a la proliferación de las pantallas de toda índole en nuestras vidas cotidianas. Pero también han surgido voces que señalan una diferencia esencial respecto a la «sociedad del espectáculo» que diagnosticara Debord. Es cierto que ya para este el espectáculo no era solamente un conjunto de imágenes, sino también nuestro modo de vida y de relacionarnos y nuestra manera de ver el mundo. No obstante, hay quien hoy en día nos advierte de que vivimos en la actualidad un «nivel de espectacularización cotidiana» que ni el mismo Debord osó imaginar (Sibilia, 2008: 58). En opinión de Lipovestky y Serroy, de aquella sociedad del espectáculo hemos pasado en la era de la superabundancia mediática a la sociedad del hiperespectáculo y la todopantalla (2015: 221). En este sentido, el mundo recreado por Víctor Balcells Matas en su relato «Aprenderé a rezar para lograrlo» (2017) nos resultará tan apocalíptico como familiar. El niño que protagoniza el texto no tiene ya oportunidad de ver su vida desde fuera proyectada en la pantalla, pues todas sus experiencias vitales se corresponden a lo que podríamos considerar una tecnología de inmersión total, la cual conduce a una negrura absoluta, desprovista ya de

imágenes, a una suerte de levitación en la nada. La Tierra toda, como anunció Stanisław Lem, cabe ya dentro del tamaño de la pantalla.

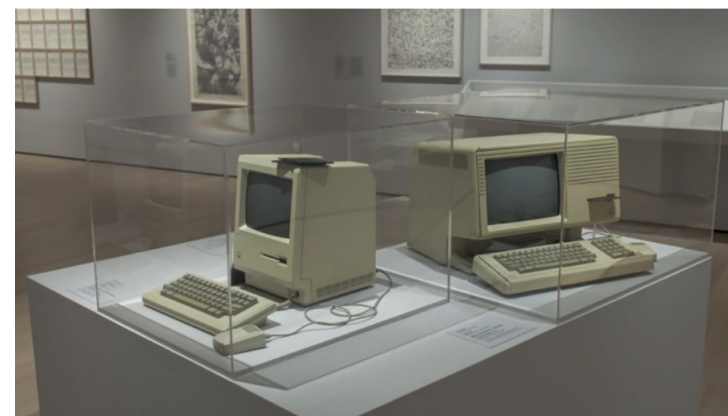
Las ficciones comentadas en este capítulo me llevan a preguntarme si sus autores pretenden advertirnos y alertarnos del poder hipnótico y alienante de la pantalla y la catástrofe que ello acarrea para la supervivencia humana o, más bien, (como en aquellas películas italianas filmadas en plena época del desarrollismo) muestran una 'alegre' celebración y fascinación ante el espectáculo. Un escritor como Antonio Muñoz Molina parece inclinarse por la primera opción cuando nos describe una extraña escena en la que el narrador descubre en el interior de un laboratorio un montón de monos enjaulados que miran al vacío o a una televisión que no se apaga nunca (2019: 171, 199). Es evidente que los relatos comentados dan cuenta de un mundo mucho más consciente, de lo que lo fuera antaño, de su propio desdoblamiento. La omnipresencia de las pantallas en la narrativa del siglo XXI no es ajena a la pulsión autorreferencial de nuestra época. Dice Vilas en «Mississippi» que *Los Simpson* no se propusieron destruir el sueño americano, sino otorgarle «el prestigio europeo de la parodia» (2017: 43). Lo mismo hará Vilas con América y su realidad de plasma, y lo mismo creo que hacen el resto de los escritores mencionados en este capítulo en relación con la sociedad de la todopantalla. Es evidente que, en la sociedad del hiperespectáculo, los individuos se muestran en función de la imagen que de ellos mismos quieren ver proyectada. Se muestran en términos de imagen y de continuo escenifican su yo, haya o no cámaras delante. Pero, en opinión de Lipovetsky y Serroy, que se alejan radicalmente de visiones catastrofistas, la «cibervida» o la «cinevisión» de la que formamos parte no son sinónimos de inmersión total en el mundo de las imágenes. Al tiempo que ha crecido la presencia y la influencia de estas, ha crecido también la capacidad individual de distanciarse irónicamente y —como demuestran estos relatos— mirar desde fuera esas mismas imágenes que protagonizamos (2015: 327).

Ahora bien, creo que haríamos una lectura harto superficial de los textos comentados si solo advirtiéramos en ellos la denuncia de una cultura degradada, reducida al mero *show* comercial, vacía y falsa. Creo percibir también una suerte de deleite estético en la copia, en la réplica audiovisual del mundo, en esa vida desdoblada en imágenes. También, en ocasiones, la fascinación que provoca la magia de encontrar la verdad de la vida precisamente en el interior de esa proyección,

aunque la sepamos falsa y sin realidad concreta. En numerosas ficciones de nuestra época, en las que se relaciona el fin del mundo con su desdoblamiento y desmaterialización en imágenes audiovisuales, creo percibir todavía ciertas resonancias de aquel buen humor con el que los cineastas italianos representaban «los alegres comienzos del fin del mundo». La descripción que encontramos en las últimas páginas del relato comentado de Javier Calvo acerca de la creación de ese nuevo cosmos que genera la tecnología se basta por sí sola:

El cosmos se desordena. Los vectores enloquecen. Cientos de millones de líneas de fuerza salen despedidas en todas direcciones. Los rayos de luz se filtran por la rendija de la puerta. La rendija empieza a crecer y los millones de fotones enloquecidos inundan la sala. Una luz cegadora se extiende por todas partes. Nada se escapa al estallido. Todos los objetos de la sala son alcanzados. Un rugido que destruye los tímpanos. La rendija sigue creciendo a cámara lenta. La explosión de luz lo arrasa todo. Los vectores se enredan, se retuercen, construyen intrincadas arquitecturas fractales cada una de las cuales contienen universos enteros naciendo y extinguiéndose. Ya se empieza a entrever lo que hay detrás del estallido (2001: 180).

En fin, para qué negar que también las pantallas, y todos los efectos nocivos que a la humanidad hayan podido acarrear, han sido ya también convertidas en piezas de museo.



Obra de la exposición *Thinking Machines: Art and Design in the Computer Age, 1959-1989* (MOMA, Nueva York, 2017).

Epílogo: Apocalipsis ya, un espectáculo fascinante

Llegados al final de este ensayo deberíamos preguntarnos si esa espectacularización de la ruina, la destrucción y el horror de la que vengo hablando vendría a invalidar el supuesto 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 la «distopía» (fuera apocalíptica o no) de la «antiutopía». Lo cierto es que no sabría dar una respuesta contundente a dicho interrogante ante el panorama tan amplio y heterogéneo de novelas comentadas. Por ello me conformaré 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 probablemente subyace un inconfesable deseo de reseteo del mundo.

En *Roma* (1972), de Federico Fellini, película que ha sido ya mencionada en el capítulo anterior, una integrante del equipo de rodaje que está grabando un documental sobre la capital italiana le pregunta a Gore Vidal, el popular escritor norteamericano, al que encuentran una noche en un restaurante del Trastevere, por qué ha decidido quedarse a vivir en Roma. Este responde que Roma, una auténtica fábrica de sueños, es el mejor sitio para vivir: «El mundo muere por superpoblación [...] El último sueño está cerca. ¿Qué mejor lugar que esta ciudad, que ha muerto tantas veces y que ha resucitado tantas veces, para ver el final debido a la contaminación y la superpoblación? Me parece el

lugar ideal para ver si el fin está próximo». Tras el 'cínico' discurso del aclamado escritor, todos sus acompañantes a la mesa levantan sus copas para brindar «por el fin». Esperar con alegría y una mueca, entre escéptica y divertida, el tan anunciado fin del mundo suponía por aquel entonces una pose cargada de sofisticación⁴⁵.

Pero, ¿qué supone para nosotros, ciudadanos del siglo XXI, espectadores de un perpetuo y repetitivo anuncio del fin de la civilización? Llegados al final de este ensayo, deberíamos concluir que esa maniática pulsión apocalíptica cuya sombra cubre el comienzo del milenio presente tiene algo de insensata. Al tiempo que no ha cesado de pronosticar el apocalipsis inminente, Paul Virilio también se escandalizaba sagazmente por lo que llamó «un mundo paralizado en el monopolio de su finitud» (2006: 104). A lo largo de este trabajo he analizado la recurrencia de unos mismos motivos y escenarios que el imaginario colectivo identifica automáticamente con el apocalipsis. Existe en la actualidad toda una mitología muy reconocible sobre la llegada del fin que tiene visos de convertirse, si no lo ha hecho ya, en un manido estereotipo.

En su estudio sobre las *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Cristina Mondragón pone el foco de atención en el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico, en ese proceso de desacralización que ha sufrido el Apocalipsis bíblico, de tal suerte que ya no se asume como relato verdadero, cambiando su centro de importancia a la función estética: «a narración como fin y no como medio» (2020: 39). No cabe duda de que, en pleno siglo XXI, gran parte de los relatos apocalípticos que generamos carecen de aquel conocimiento revelado, de aquella lucha del bien contra el mal que se encontraba en el origen del mito escatológico. Se trata ahora de la conversión del relato del fin de la humanidad en un espectáculo para ser contemplado y disfrutado antes que para ejercer ningún tipo de función admonitoria en el espectador. Y un espectáculo que, como más abajo veremos, nos sigue provocando una gran fascinación.

Pero obviamente no es 'fascinación' el término generalmente utilizado cuando la crítica valora el contenido de las ficciones apocalípticas.

⁴⁵ Lo cierto es que la asociación de Roma con el fin del mundo es un tópico clásico. Beda el Venerable en el siglo VIII escribió que cuando cayese el Coliseo caería Roma y que cuando cayese Roma, caería el mundo. El tópico fue frecuentemente reformulado en los siglos siguientes.

Estas suelen estar automáticamente relacionadas con planteamientos distópicos y, consecuentemente, con valoraciones críticas desde el punto de vista político, social o ético del mundo retratado. El crítico Ángel Moreno no duda en destacar una inquietud sociopolítica en la narrativa española de ciencia ficción del siglo XXI. Cita como ejemplo el retrato de la situación de los inmigrantes surafricanos en *La zona* (2011), de Javier Negrete y Juan Miguel Aguilera, la crítica anticapitalista de Eduardo Vaquerizo en *Nos mienten* (2015) o la visión apocalíptica de Ismael Martínez Biurrun acerca de un futuro Madrid en *Un minuto antes de la oscuridad* (2014) (2018: 177-194). Asimismo, este autor reconoce un componente crítico y comprometido en obras como las de Jorge Carrión u Óscar Gual, comparándolos con los autores que cultivaron la ciencia ficción en los años de la Transición, a través de las páginas de la revista *Zikkurath*, desde la que combatían contra una burguesía heredera del franquismo (Moreno, 2018: 180). Llega a afirmar Ángel Moreno incluso que «entre la mayoría de estos escritores, ni se acepta el conformismo sociopolítico de la sociedad más aburguesada que vota a políticos conservadores ni se aceptan sus formas ni sus géneros literarios» (2018: 181). Por último, destaca también el boom de la ciencia ficción escrita por mujeres en la España del siglo XXI, con mención a antologías como *Alucinadas* (2015), de Cristina Jurando y Leticia Lara, como una manifestación más ácida respecto a lo social, y visiones mucho más críticas que las de los hombres que las precedieron (2018: 182). Poco más adelante, en este mismo artículo, Moreno se detiene en dos novelas del escritor Guillermo López, *Challenger* (2015) y *La polilla en la casa del humo* (2016), considerando la primera más fragmentaria y experimental y más tradicional desde el punto de vista estructural la segunda, al tiempo que mucho más explícita en cuanto a la crítica sociopolítica (2018: 187-188). Es decir, establece implícitamente una correspondencia entre la estructura tradicional con la denuncia explícita. La conclusión a la que llega Ángel Moreno es que, si bien es cierto que la ciencia ficción en España se ha convertido en el género que va a dar acogida a las mayores audacias experimentales, no por ello los autores dejarán de manifestar a las claras su compromiso con su tiempo sociopolítico (2018: 93-94). Asimismo, en el teatro de temática distópica del siglo XXI estudiado por López-Pellisa, advierte esta autora el predominio de cuestiones políticas de actualidad, como los casos de corrupción política del gobierno del Partido Popular, la

burbuja inmobiliaria, la crisis de las hipotecas y el cambio climático, lo que, al igual que a Ángel Moreno, la lleva a concluir que la ciencia ficción del siglo XXI está comprometida ideológicamente:

La ciencia ficción es un género con conciencia social, ya que nos permite reflexionar sobre el mundo que dejaremos a las generaciones futuras, sobre nuestra relación con las tecnologías emergentes, sobre cuestiones sociales relacionadas con la interacción hombre-máquina, y nos permite proyectarnos en sistemas políticos alternativos para subvertir y criticar a los Estados modernos y la democracia contemporánea (2018: 45).

En definitiva, historiadores del género de la ciencia ficción, como Moreno o López-Pellisa, dedican sus estudios a un rebrote del género en la España del siglo XXI, manifestado fundamentalmente en las fabulaciones apocalípticas y/o distópicas, que tienden automáticamente a identificar con aquellas viejas consignas asociadas a aquel, como son el compromiso ético y la crítica al sistema político y social contemporáneos.

En relación con las obras que citan, ceo que tales argumentaciones son irrefutables. Sin embargo, he de advertir que la intención de mi ensayo está muy lejos de querer incidir una vez más en este tipo de planteamientos. Y, desde luego, no por el hecho de estar intentado legitimar una estética basada en la pasiva aceptación de lo que hay. Ello resultaría tan insustancial como las letanías catastrofistas. Simplemente me inclino a pensar que lo mejor que ha dejado la estética apocalíptica de nuestra época poco tiene que ver en muchos casos (creo, sinceramente, que en los mejores) con el compromiso ideológico señalado por los críticos citados.

Si echamos un vistazo a la lista de novelas que he ido mencionando o analizando en estas páginas, encontraremos numerosos pasajes que dan cuenta de esa dimensión espectacular del propio apocalipsis relatado, de la conversión del relato del apocalipsis en un fin en sí mismo, antes que en un medio. Ya en *La tierra permanece*, una novela del año 1949, que he citado en varias ocasiones como precedente argumental de muchas otras que vinieron después, el protagonista será descrito en numerosos momentos de la obra como un observador, el espectador de un nuevo y deslumbrante espectáculo:

La situación era aterradora, pero despertaba en él la curiosidad propia de un espectador: le parecía estar presenciando el último acto de una gran obra de teatro. Tal vez fuera un rasgo característico de su personalidad: él era..., había sido..., era (en fin, daba igual) un estudiante, un académico en ciernes, y, como tal, se sentía más inclinado a observar los hechos que a participar en ellos (Stewart, 2016: 29).

Es más, en algunos momentos comenta incluso que le agrada esa nueva forma de vida totalmente solitaria (Stewart, 2016: 51). Tres décadas después, el francés Jean Baudrillard viajó a América y el espectáculo que se mostró ante sus ojos le resultó, como al protagonista de Stewart, igualmente apocalíptico e igualmente fascinante, describiéndolo con detalle en su libro *América* (1987: 142, 165). Y, más de cuatro décadas después, otro europeo, en este caso Manuel Vilas, viaja a América y una vez más describe allí un espectáculo igualmente apocalíptico e igualmente fascinante, del que deja constancia en un libro que también titula *América* (Vilas, 2017). En fin, ¿pero es que acaso existe algún otro final en la historia de la novela universal más fascinante, espectacular y apocalíptico que el de la ‘inconclusa’ *América* kafkiana, con su siniestro «Gran teatro integral de Oklahoma»? Recordemos ahora que esta es precisamente la novela que el director de cine que protagoniza *Entrevista* (1987), de Federico Fellini, se proponía adaptar en una película que tratara asimismo sobre la llegada de un final (en este caso el de su propia carrera cinematográfica) que nunca terminaba de llegar del todo. Película que, además, reemplaza cualquier atisbo de nostalgia por la gran celebración de aquello que podríamos considerar el ‘gran teatro del mundo’.

A lo largo de este ensayo he citado en muchas ocasiones los pesimistas pronósticos de un autor como Paul Virilio, presagios que parecen estar detrás de tantísimos argumentos de ficciones apocalípticas. Pero he de confesar que estoy en total acuerdo con Fernández Mallo cuando asegura que

autores, como Paul Virilio —especie de Mesías de la distopía—, han tratado la catástrofe con semejante vehemencia y obsesión que cualquiera diría que la deseasen o que, veladamente, en su imaginario lo catastrófico equivaliera a la mismísima reproducción biológica, al coito, a una cuestión de propagación de nuestra especie. La catástrofe

es nuestro motor, nos excita. Aunque el decoro o la corrección quiera presentarla como un agente generador de distopías, la catástrofe y el Apocalipsis son nuestra legítima utopía, la utopía occidental, aquello que secretamente buscamos a través de esa línea de muerte y del final del tiempo que nos inspira la visión de los *otros* (2018: 51).

Y me gustaría ahora profundizar más acerca de este deseo inconfesable de la catástrofe que creo percibir por detrás de tantísimas manifestaciones culturales y artísticas de nuestro tiempo. Antonio Orejudo Utrilla habla sobre las diferencias entre las 'eutopías' y las 'distopías' (todas ellas, en su opinión, pertenecientes al género de la «utopía»): «El valor deseable o indeseable de una organización social no descansa sobre unos principios morales que varían con el paso del tiempo; si los mundos de las distopías resultan horribles es porque están narrados desde la disidencia» (2021: 33). Esto nos llevaría a concluir que muchas de las supuestas distopías de nuestros días, en absoluto narradas desde la disidencia, sino más bien desde la seducción que provoca una realidad caótica y salvaje pero liberadora y catárquica, podrían ser consideradas como 'eutopías', es decir, 'utopías' al fin y al cabo, según la clasificación de Orejudo Utrilla.

Cuando se produjo el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York, algunas manifestaciones, no exentas de polémica, expresaron sin tapujos la belleza inherente al espectáculo resultante. Apenas unos días después del atentado contra el World Trade Center, no faltó quien asegurara que aquello «era *la obra de arte total*, lo más grande que jamás se haya visto» (Castro Flórez, 2015: 43). El mismo Castro Flórez habla de una colectiva sublimación de la catástrofe: «los sedimentos fotográficos de la Gran Demolición tienen una *rara belleza*, aunque decirlo tenga algo de sacrilegio. Nos *acuna* el videoclip de los aviones estrellándose contra los emblemas arquitectónicos del poder» (2015: 44). Por muy incorrectas que resultaran aquellas declaraciones en momento tan dramático para tantísimas víctimas, resultaría ingenuo y pacato obviar que en la teoría del arte moderno han sido muy frecuentes las alusiones a la conversión de la catástrofe en belleza estética, a la conversión de la destrucción en algo admirable. La misma idea romántica de lo sublime ya admitía la posibilidad de la emoción estética y la catarsis a través de imágenes del desastre y de las ruinas. Después llegaron las Vanguardias históricas y descubrieron en la misma guerra, la violencia

y el totalitarismo motivos de exaltación estética. Fue el mismo Le Corbusier quien escribió a su paso por Manhattan, a mediados de los años treinta: «Cien veces he pensado: Nueva York es una catástrofe, y cincuenta veces: Nueva York es una hermosa catástrofe» (Luiselli, 2014). Creo que no ha sido infrecuente el hecho de que aquellos mismos que nos hayan querido advertir del horror hayan caído, quizás a veces de forma inconsciente e involuntaria, en la misma tentación estética que dicho horror puede llegar a provocarnos. Conocido es que Alfred Hitchcock ayudó a Sidney Bernstein en el montaje de un documental sobre los campos de concentración del nazismo en el año 1945. Durante muchos años su difusión estuvo prohibida. Bien fuera por este motivo o porque las imágenes grabadas impresionaron mucho al director, este no solía hablar de ello. La obra, con el título de *Memory of the Camps*, se recuperó y difundió a partir del año 2015 y, a decir de algunos expertos en su filmografía, su participación en aquel trabajo con escenas reales del genocidio transformó desde entonces su manera de mirar y de filmar.

En *Sobre la historia natural de la destrucción*, W. G. Sebald hace un repaso de los escasos autores (Hermann Kasack, Hans Erich Nossack y Peter Mendelssohn) que, al acabar la Segunda Guerra Mundial, escribieron sobre el tema de la destrucción de las ciudades y la supervivencia en un país en ruinas, llegando a acusarlos de fabricar efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado, lo que en su opinión hace perder a la literatura toda su justificación (2003: 62). Llega a la conclusión de que la destrucción de las ciudades en los últimos años de la guerra no había encontrado lugar en la conciencia de la nación que se estaba formando (2003: 77). Pero creo que las pormenorizadas descripciones que hace el mismo Sebald en su libro de las ciudades y territorios alemanes devastados por los bombardeos, que acompaña además de numerosas fotografías, en absoluto están exentas de esa misma estetización del desastre contra la que arremete (véase al respecto Sebald, 2003: 35-37).

Pero son muchos más los ejemplos que podríamos recordar acerca de la inevitable estetización del horror. Fue el mismo Paul Virilio quien proyectó la creación de un Museo del Accidente, organizando una exposición con el título «Ce qui Arrive», presentada en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (entre el 29 de noviembre de 2002 y el 30 de marzo de 2003), que consistía en «una revisión de las grandes catástrofes

contemporáneas a través de sus huellas en el arte y la arquitectura». El propio Virilio declaró que su pretensión era que dicha exhibición tuviera un valor ético por encima del estético (Virilio y Baj, 2010: 51), pero dicha afirmación podría ser puesta en entredicho, cuando él mismo reconoce que estamos ante «una paradoja extraordinaria», ya que «la razón de su éxito [la de la velocidad] estriba, precisamente en los desastres que produce» (Virilio, 2016: 83). Precisamente, en ese mismo ensayo de fecha reciente, se ve obligado a reconocer que el miedo ha producido un arte que se sobrevivió a sí mismo, desconectándose ya totalmente de los impulsos que le dieron vida «hasta el punto de convertirse en un miedo en sí, en una angustia autónoma» (2016: 68).

Fueran cuales fueran las verdaderas intenciones de Virilio, de lo que no cabe duda es de que, a día de hoy, inmunizados ante el mayor de los destrozos imaginables, también el accidente y los desastres que produce disponen de su correspondiente vitrina en los museos. La ficción apocalíptica del siglo XXI ha cedido terreno en su inherente valor ético para sufrir un proceso de estetización. El significativo título de la última novela de Juan Francisco Ferré, *Revolución* (2019), no hace sino poner de manifiesto, una vez que nos adentramos en sus páginas, que la «revolución» ha agotado ya toda su fecundidad ideológica, y en ella solamente perdura «una sorda inquietud, la *expectativa de una catástrofe sin nombre*», que diría el mismo Virilio (2009: 76). Hablo de la conversión del derrumbe en pura belleza, en un espectáculo más deslumbrante que conmovedor. Hablo de ese extraño momento en el que la distopía se convirtió en utopía. Idea de la que se hacen eco muchas de las novelas comentadas, que una y otra vez ponen en boca de sus personajes ese deseo inconfesable del apocalipsis y la destrucción. Con innegables ecos de la popular estética ballardiana, el protagonista de *Homo Lubitz*, de Ricardo Menéndez Salmón, reconocerá que «un accidente [...] es por definición algo indeseable, que uno no querría sufrir. Pero a todo el mundo, lo confiese o no, le atraen los accidentes. Hay una paradoja ahí. El accidente —anunció mostrando las palmas de las manos, como un vencedor de gracia— es algo que anhelamos en secreto, la resolución de toda expectativa» (2018: 75). El narrador de *Constatación brutal del presente*, de Javier Avilés, también parece tenerlo claro cuando afirma: «El mundo estaba ardiendo, pero la belleza persistía porque yo estaba allí para contemplarla. Entre

el dolor y la destrucción. Todo debe de ser falso. Para que se pueda alcanzar la belleza, el escenario sobre el que se plasma debe ser falso» (2011: 16-17). Y, un poco más adelante: «Fingimos llorar la destrucción cuando en realidad lloramos la invención de la destrucción. Nos complace llorar. Nos complace que nos hagan llorar sobre supuestos espurios. Ansiamos el drama porque nos humaniza, nos despierta de nuestra trivialidad» (2011: 19). Asimismo, en una novela como *Hierático*, de Francisco Javier Pérez, el apocalipsis es consecuencia del cambio climático que, a su vez, trajo aparejado un gigantesco tsunami que anegó a la ciudad de Barcelona, hundiéndola bajo las aguas y el lodo. Pero nada más alejada de esta novela, auténtica muestra de un lúdico y deprejuiciado exhibicionismo ciberpunk, que cualquier preocupación de índole ecológica. Y es que el mismo acto de la destrucción tiene algo de exaltante novedad.

Tampoco faltan ejemplos que constaten que las mismas incertidumbre y amenaza se contagian de una dulzura inaugural: «Me he esforzado en disponerlo todo en esta casa para nuestra vida de aquí, para el regreso de Cecilia, para la espera lo más grata posible del fin del mundo que está más cerca cada día, incluso para nuestra posible supervivencia feliz después de la catástrofe» (Muñoz Molina: 2019, 291), dirá el protagonista de *Tus pasos en la escalera*. Asimismo, en *Días de euforia*, de Pilar Fraile, leemos: «Elucubraban que podía acercarse otra crisis gorda y el asunto, por su modo de reírse, parecía hacerles sentir bien. No estaba claro si lo que les motivaba era que pudiera haber otra crisis o que ellos pudieran vaticinarla, o, tal vez, lo que les excitaba era que el orden económico mundial estuviera fastidiado sin remedio» (2020: 104). Por su parte, la narradora de *Noche y océano*, de Raquel Taranilla, confesará: «Quise gozar viendo cómo se derrumban habitaciones enteras del edificio kitsch que había levantado dentro de mi cráneo de intelectual regional charloteadora. No iba a mover un dedo por salvarlo [...] Me decía: ¡alegrémonos ante la pérdida que nos hace humanos!» (2000: 247). Y, por acabar con este somero recuento de los declarados expectantes de la catástrofe con un ejemplo muy reciente, en la última novela de Isaac Rosa, *Lugar seguro*, los *prepas*, aquellos que, precavidos, llevan años preparándose para la llegada del fin de todo, no solo esperan la guerra, sino que «se diría que incluso desean la guerra» (2022: 112). A lo largo de toda esta obra, Rosa, quien ya había hecho numerosas incursiones en la estética del apocalipsis con

mayor hondura y preocupación (*El país del miedo, La mano invisible, La habitación oscura...*), se enfrenta ahora al archiconocido miedo a un inminente fin del mundo con una distancia irónica, que estaba ausente en sus novelas anteriores. El protagonista monta un fraudulento negocio de construcción de búnkeres con el que intenta forrarse ante tanta población atemorizada. El sentimiento colectivo de que algo terrible vaya a pasar es lo que lleva al granuja que protagoniza la novela a crear esta línea de negocio para la que ni siquiera es necesario hacer publicidad: «porque está en el espíritu de los tiempos, todo empuja a favor, mira las noticias de hoy mismo, de cualquier día, dime qué películas y series has visto en el último año, todo empuja a favor, es un producto [el de la construcción y venta de búnkeres] que cuenta con la mayor campaña publicitaria» (2022: 37). Varias veces se alude en la novela a la popular *Safe Place*, serie de televisión ficticia convertida en paradigma de tantas otras producciones en torno al atrayente mito del apocalipsis:

La serie trata del día después de un colapso total. No se explica bien qué es lo que ha pasado, algo que ver con la energía, pero da igual, llega el colapso y todo se viene abajo, nada funciona, no hay electricidad ni comunicaciones, la gente acapara provisiones y enseguida se produce el desabastecimiento. A partir de ahí es un sálvese quien pueda, todo el mundo buscando un lugar seguro donde meterse porque en la calle la gente se mata, literalmente se mata, por conseguir gasolina, agua o comida. Las escenas de saqueos son impresionantes en su realismo, imitan el formato de las noticias del telediario (2022: 93).

Adviértase ese «no se explica bien qué es lo que ha pasado, algo que ver con la energía, pero da igual», que una vez más nos convierte antes en espectadores divertidos por las consecuencias, que en moralistas preocupados por las causas. En otro momento, el narrador, entre irónico y ofuscado, asegurará: «Nos están levantando una distopía en nuestra cara, como si nada. Y encima se la estamos pagando» (2022: 130). En fin, *Lugar seguro* no contiene una ficción más sobre la llegada del apocalipsis inminente; más bien contiene una reflexión sobre la espectacularización del propio fenómeno. Y plantea además una pregunta difícil de resolver: ¿la ficción apocalíptica imita a los informativos o son estos los que imitan a la ficción?

Más allá de la ‘confesión’ de ese ‘inconfesable’ deseo del fin, tan recurrente en nuestra última novela, sorprende descubrir también la frecuencia con la que se alude a una puesta en escena, a una suerte de ‘representación’ del apocalipsis. Así, en *Un minuto antes de la oscuridad*: «En la pared del vestíbulo, un gran espejo horizontal les devolvía su imagen como en una película, quizás alguna de esas centroeuropeas donde el apocalipsis llega de un modo teatral y circunspecto» (Martínez Biurrun, 2014: 152). Y en una novela radicalmente distinta a esta, *Connerland*, ficción en la que Laura Fernández huye de cualquier atisbo de seriedad o trascendencia en el tratamiento del género, la madre del protagonista, Vivian Van Conner, que fantaseaba desde niña con la idea de ser la última habitante del planeta, luego, cuando creció se instaló en una casita junto al mar y «se dedicó a jugar al naufrago» (Fernández, 2017: 130) [en cursiva en el original]. Cuando más tarde tuvo a su hijo, también se lo llevaba con ella a la playa a jugar a los naufragos. Me interesa destacar esa idea de la supervivencia como ‘juego’. La sociedad descrita por Baudrillard en su citado ensayo *América* adolecía de un colectivo deseo de catástrofe. Pero añadía también el autor francés que no era necesario tomarse ese deseo demasiado en serio porque «existe también un juego de la catástrofe» (1987: 63). Toda esa ética estética de la supervivencia (la huida y el refugio en las ecoaldeas, el reciclaje de la basura, la salvación de las ballenas o de la especie humana...) tiende a probar que estamos absolutamente vivos. En las novelas analizadas no se habla exactamente del fin de la civilización, sino de las formas de vida y supervivencia (el ‘juego’ de la supervivencia), tras ese falso fin.

En su historia de la ciencia ficción española, Díez y Moreno aseguran que el interés por la destrucción absoluta del mundo, tan antiguo como la historia misma, crece y se intensifica a lo largo del siglo xx por nuestras ansias de ruptura con los simulacros, la falsedades e hipocresías de nuestra civilización: «Existe una enfermiza obsesión, especialmente en nuestro tiempo, por hacer caer una sociedad basada en tanta publicidad, en modelos de belleza inexistentes, en relaciones financieras basadas en la mera especulación, en objetivos sociales inalcanzables, en imposiciones competitivas sin meta fija... Esta situación lleva, según Jean Baudrillard, a un profundo deseo de ‘reseteo’ del mundo» (2014: 43). Y, efectivamente, las conocidas advertencias de Baudrillard acerca de la «precesión de los simulacros» parecen haberse convertido

en omnipresente lema de una generación obsesionada con el apocalipsis: «El horno de microondas —aseguró el filósofo francés—, el triturador de basura, la elasticidad orgásmica de la moqueta: toda esta forma de civilización, mullida y balnearia, evoca irresistiblemente el fin del mundo» (Baudrillard, 1987: 47).

Destacaba en la introducción que muchas de las ficciones que iban a ser analizadas son, de una manera inquietante, muy poco precisas respecto a las causas de la caída del mundo. Creo poder concluir ahora que, en las más sagaces ficciones, el cataclismo no se produce por un exceso de injusticia de la humanidad, sino más bien por ese exceso de 'normalidad' que nos lleva a anhelar el derrumbe. En *Por si se va la luz*, de Lara Moreno, se recuerda cómo era el mundo antes de su caída. Y en él todo funcionaba con la precisión de una compleja e infalible maquinaria: «ascensor, timbre, invitados, cena con amigos, polémicas, halagos, puñaladas, un menú por encargo, una digestión pesada, una mala elección de la música, bromas en el asunto de las drogas, las reuniones prefabricadas del bienestar: ¿no era eso la normalidad?» (2013: 17). Jordi Costa cita al británico David Pringle, autor del muy influyente libro divulgativo *Ciencia-ficción: las 100 mejores novelas* (1995), quien considera que el fenómeno de la distopía contemporánea deriva del hecho de estar viviendo en lo que, comparado con el resto de la historia, sería una utopía o el mejor de los tiempos posibles y, dada nuestra inclinación a lo perverso, «demasiada paz y tranquilidad nos hacen anhelar un poco de horror: la distopía» (Costa, 2014). Se trata de nuevo de ese inconfesable o inconsciente deseo oculto de que algo terrible y 'real' pase por fin. Así, en la novela de Pablo Gutiérrez, *Democracia* (2012), en la que sin lugar a dudas el sistema capitalista neoliberal está representado como el gran culpable de la caída, el derrumbe del sistema económico trae consigo la precariedad laboral del protagonista y, con ella, una suerte de estado apocalíptico emocional que se traduce en un ansia destructiva y autodestructiva y el proyecto de crear una ciudad nueva, gobernada por el caos y la anarquía más absolutos.

Llegados a este punto, deberíamos plantearnos una obvia pregunta: ¿puede ser seductor y bello el dolor de los demás? Tal y como ya reconoció Kant, la catarsis y admiración que produce la catástrofe solo es posible desde la distancia, desde la condición del espectador que observa esa caída desde un 'lugar seguro' (Hernández, 2011). Pero ha

sido sobre todo Susan Sontag, en su conocido ensayo *Ante el dolor de los demás*, quien puso el dedo en la llaga de nuestra natural pulsión hacia la morbosa y complaciente contemplación de la destrucción ajena: «Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad [...] Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar» (2003: 27). Sontag se horrorizó ante la conversión de la guerra de Vietnam en un programa de televisión diario que los americanos consumían plácidamente desde sus confortables sofás. Se escandalizó ante el hecho de que, en lo sucesivo, las guerras se retransmitieran en directo, en tiempo real, llegando a todos los rincones del mundo y convirtiéndose así en inagotable fuente de entretenimiento doméstico. La conversión del horror en telerrealidad, en verdadero *reality show*, encierra, en opinión de Sontag, una terrible perversión, lo que la lleva a afirmar con sagacidad: «Lo extraño no es que muchas fotos de noticias, iconos del pasado, entre ellas algunas de las más recordadas de la Segunda Guerra Mundial, al parecer hayan sido trucadas; sino que nos sorprenda saber que fueron un truco y que ello nos decepcione» (2003: 67). No hace mucho tiempo vi en la televisión una escena que me conmovió: un reportero que trabajaba jugándose la vida en un territorio en guerra no dudó un instante en soltar su cámara para socorrer a un niño a punto de morir por el estallido de una bomba. He de confesar la profunda decepción que sentí cuando caí en la cuenta: allí había otra cámara más que grabó el acto heroico y fue por ello por lo que pudimos contemplarla y aplaudirla desde nuestras casas. ¿Fue entonces todo ello una simulación para las cámaras? ¿Aquel niño no había corrido entonces ningún peligro? Esta posibilidad debería haberme aliviado, pero, lo confieso: me resultó decepcionante.

Nos recuerda Sontag que, cuando tuvo lugar el atentado contra el World Trade Center, inmediatamente se organizó una exposición con miles de fotografías que personas anónimas habían tomado de los restos de la catástrofe. Sin embargo, «no exceder los límites del buen gusto» (Sontag, 2003: 81) fue el requisito que se impuso para la selección del inmenso material acumulado. En los informativos de la televisión, ante cualquier noticia dramática, se nos advierte a diario de esa compasiva decisión de ahorrarle al espectador 'la exhibición de atrocidades', de imágenes excesivamente crudas o violentas y, cuando estas se muestran, no se deja nunca de alertar de su dureza, en un

supuesto afán de salvaguardar nuestra sensibilidad. Durante los peores momentos de la pandemia del COVID-19 es evidente que nunca llegamos a ver en las pantallas el lado más trágico de lo sucedido. En la cobertura informativa de la guerra de Ucrania las imágenes han recrudecido su dureza, pero sin llegar tampoco al límite de lo insostenible. Lo que vemos en la pantalla (sin duda una mínima parte de lo que allí está sucediendo) tiene mucho de apocalipsis estetizado. Como en los años del Vietnam, la guerra 'real' se ha colado en nuestros salones, convertida en una pequeña dosis de entretenimiento diario. Pero, es más, si el registro sublime o trágico de la belleza ha estado en infinidad de momentos asociado a las escenas bélicas en la historia de las artes, las imágenes 'reales' de las guerras 'reales' con capacidad 'real' para destruir nuestra civilización tampoco están exentas de esa misma asociación. Como bien advirtió Sontag, «el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje» (2003: 88).

De esa toma de conciencia se pasó rápidamente a considerar que la sociedad moderna lo había acabado de convertir absolutamente 'todo' en un espectáculo (Debord), que en la actualidad la realidad había sido definitivamente suplantada por sus imágenes (Baudrillard), que las guerras y las catástrofes son fundamentalmente mediáticas o guerras de información y propaganda. Recordemos a este propósito la reflexión que hizo Jean Baudrillard acerca de la guerra de Vietnam y la película más universal de cuantas han narrado este episodio y que justifica el título de este epílogo, *Apocalypse now*: «Vietnam por la tele es un pleonasma, puesto que fue una guerra televisada [...] Esto determinó que ambas partes ganaran la guerra: los vietnamitas en el terreno, los americanos en el espacio mental electrónico. Y si unos consiguieron una victoria ideológica y política, los otros sacaron de ella *Apocalypse now*, que dio la vuelta al mundo» (1987: 71). No es nada improbable que cuando Baudrillard afirmara esto conociera la letra de una canción de Atahualpa Yupanqui, de 1971, muy popular por cierto entre la *gauche divine*, que dice: «¿Quién ha ganado la guerra en los montes del Vietnam? / el guerrillero en su sierra y el yanqui en el cinemá». Efectivamente, bien asimilado está hace ya muchas décadas por la cultura popular que los americanos ganaron la franquicia de ese rentable espectáculo del apocalipsis. Es más, siguiendo a Lipovetsky y Serroy, deberíamos concluir que el mismo tema del apocalipsis ha devenido en un producto absolutamente *kitsch*, desde el momento en



Imágenes del desfile primavera-verano 2023 de la firma Balenciaga. Los modelos desfilaron por una pasarela cubierta de barro en un intento de recrear el más apocalíptico de los escenarios.

el que «el idílico rosa caramelo puede parecer sobre un fondo de caos, de catástrofe, de devastación» (2015: 263).

Ahora bien, autores como la mencionada Susan Sontag, desde un firme e inquebrantable posicionamiento ideológico, no podían por menos que arremeter duramente contra este tipo de extendidos diagnósticos:

La afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento [...] Ese estilo de ver [...] insinúa, de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento (2003: 128).

Qué duda cabe que en el mundo hay sufrimiento. Y no creo que autores como Debord o Baudrillard lo ignoraran. ¿Debemos divertirnos con el dolor de los demás? No, no deberíamos hacerlo. ¿Lo hacemos? A todas horas. Pero podríamos incluso ir más lejos en relación

con la pregunta planteada: ¿es perverso estetizar el drama haciéndolo pasar por arte social? No lo sé, quizás sea inevitable; pero creo que obras como *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales (de quien habría que recordar ahora aquella polémica declaración en la que expresaba sus apocalípticos deseos de ver arder Barcelona de una vez por todas), con su brutal ironía y su desgarrador sarcasmo, no hacen sino poner de manifiesto con increíble lucidez esa perversión: la que subyace en la conversión del drama en producto estético para hacerlo pasar por arte social. Es sin duda la de Cristina Morales, con toda la estética apocalíptica que rezuman sus páginas, una radical propuesta antisistema cuyo principal blanco es precisamente cualquier manifestación antisistema, en virtud de su inevitable institucionalización (2018: 160). Y recordemos a este respecto el también sarcasmo de Sara Mesa (no tan hiriente ni ‘incorrecto’, por supuesto) cuando en su novela más apocalíptica, *Un incendio invisible*, se nos informa de que hay en la ciudad de Vado instituciones encargadas de registrar y gestionar de manera correcta el mismo proceso de su autodestrucción (Mesa, 2011: 114 y 144): terrible constatación de que ni siquiera el apocalipsis es capaz de escapar del propio sistema al que supuestamente destruye. O la caída de ese apocalipsis queda por este registrada o no es. Se trata de poner en duda la crisis del sistema cuando, en realidad, vivimos en un sistema en perpetuo estado de crisis.

Aludíamos en otro capítulo a la estetización de la basura y ese desasossegante bucle infinito que convierte en tesoro a la basura para que, a su vez, aquel vuelva a convertirse en un desperdicio que volverá a dar inicio al mismo proceso de reciclaje una y otra vez. En un artículo titulado «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética», Jochen Mecke (2017) se pregunta si la crisis, como tema estrella de gran parte de la última novela española, «¿sirve solamente de decorado para una acción que hubiera podido prescindir de ella?, ¿o impregna la crisis la literatura de una manera más profunda hasta determinar la estética literaria misma?» (2017: 201). Su propósito es demostrar que las novelas llamadas de la crisis (Rafael Chirbes, Isaac Rosa, Alberto Olmos, Pablo Gutiérrez, Elvira Navarro, etc.) comparten algunos rasgos estéticos esenciales que permiten hablar de una base estética radicada en la crisis actual. Mecke deduce que todas estas novelas carecen de argumentos espectaculares, de densidad argumental y, lo que es más importante,

que subvierten la estructura maniquea que se puede esperar de una novela que supuestamente debería investigar y denunciar las causas de la crisis actual (Mecke, 2017: 211). Frente a las denuncias explícitas y marcadamente ideológicas de otras épocas, nos encontramos más bien con descripciones impasibles de los hechos. Estaríamos entonces ante una respuesta narrativa y principalmente estética de una determinada situación (Mecke, 2017:219).

Recordemos ahora las palabras de Bauman y Bordoni (2016), que reproducíamos en la introducción, acerca de aquella singularidad de la crisis contemporánea, respecto a otros momentos críticos de nuestro pasado: el esencial escepticismo en cuanto a la posibilidad de encontrar una solución. Un bloqueo generalizado parece estar por detrás de esa llamativa ausencia de compromiso, esa falta de críticas y propuestas concretas en las novelas apocalípticas del siglo XXI y, a la postre, también de la generalizada ausencia de posturas maniqueístas o excesivamente radicales. El provocador tono de novelas como *Lectura fácil* no debería llevarnos a engaño, pues tampoco lo encontraremos en sus páginas. La total puesta en cuestión de un determinado sistema de valores que engulle al propio escritor y a su propia novela, tal y como hemos visto al final del capítulo «El reciclaje de residuos como paradigma estético de creación», tiene un efecto paralizador que pone de manifiesto la incapacidad de construir nada más allá que un bello y sobrecogedor paisaje de ruina, levantado a partir de los restos y escombros de un mundo devastado.

Frente a esa tendencia actual, tan generalizada y popular como mediática, de percibir los estragos de la globalización, la revolución tecnológica y el hiperconsumo en términos absolutamente apocalípticos, suscribo de lleno las palabras de Lipovetsky y Serroy (2015: 338-339). Ni premoniciones apocalípticas, ni fútiles idealizaciones cuando ambos posicionamientos están ya irremediabilmente estetizados, filtrados por la omnipresente estética de las imágenes: «Ningún hundimiento de la cultura de la singularidad en el reino de la barbarie estética, pero tampoco ningún triunfo para lo que Valery llamaba ‘valor de espíritu’. Se acabó la película de catástrofes, se acabó el *happy end*» (2009: 327).

Dice Bauman que, en la época de la Modernidad, «el futuro era visto como un producto más de una sociedad de productores: algo que debía ser pensado meticulosamente, diseñado, y cuyo proceso de

producción debía ser seguido al detalle» (2013: 140). Por el contrario, en la época descrita por el filósofo polaco, la de la Modernidad líquida, son cada vez más quienes carecen de esa seguridad o ingenuidad para construir el futuro (ni siquiera con materiales de desecho y derribo). Más bien se propaga, cual pandemia, una oleada de paralizador escepticismo. El origen de ese virus nace precisamente de la toma de conciencia de que el futuro —más o menos halagüeño— ya no podría ser otra cosa que un ‘producto’, con fecha de caducidad, diseñado para su provechosa comercialización y rápido consumo, su posterior reciclaje en la trituradora... y vuelta a empezar del proceso. Pero, en mi natural propensión hacia el optimismo, creo al menos que de los infectados por ese virus han surgido precisamente las mejores novelas españolas en lo que ya llevamos del siglo XXI.

Bibliografía

- ADÓN, Pilar (2015). *Las efímeras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2021). *Eterno amor*. Madrid: Páginas de espuma.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2019). «Subject and Landscape. Encounters with nature in contemporary spanish narrative», en José Manuel Marrero Henríquez (ed.), *Hispanic Ecocriticism*. Berna: Peter Lang, pp. 113-133.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2015). *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- ARDENNE, Paul (2006). *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*. París: Flammarion.
- ARECO MORALES, Macarena Luz (2016). «Imaginarios de espacio en la narrativa de dos mil: figuraciones del desierto en relatos de la postdictadura», *Revista de Humanidades*, 33, pp. 39-56.
- ARENDT, Hannah (1968). *La crise de la culture*. París: Gallimard, 1968.
- AVILÉS, Javier (2011). *Constatación brutal del presente*. Barcelona: Libros del silencio.
- BALCELLS, Víctor (2017). *Empezaré a rezar para lograrlo*. Salamanca: Delirio.
- BALLARD, J. G. (2002). *La exhibición de atrocidades* [1970]. Barcelona: Minotauro.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (2020). «Introducción» a Mary Shelley, *El último hombre*. Madrid: Akal, pp. 5-48.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2007-2008). «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado», *Estudios románicos*, 16-17, pp. 249-260. En: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/viewFile/94721/91141>.
- BARBA, Andrés (2017). *República luminosa*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- (1987). *América* [1986]. Barcelona: Anagrama.
- (2019). *¿Por qué no ha desaparecido todo aún?* [2008]. Madrid: Enclave de libros.

- BAUMAN, Zygmunt (2013). *Modernidad líquida* [2000]. México: Fondo de Cultura Económica.
- y Carlo BORDONI (2014). *Estado de crisis*. Editor Digital: Titivillus. 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).
- BENJAMIN, Walter (1989). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936], en *Dicursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BIOY CASARES, Adolfo (2002). *La invención de Morel* [1940]. Madrid: Alianza.
- BOJÓRQUEZ VÉRTIZPONE, Daniela (2014). *Óptica sanguínea*. México: Tumbona.
- BOLAÑO, Roberto (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- (2004a). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2004b). *Los detectives salvajes* [1998]. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BONILLA, Juan (1996). *El arte del yo-yo*. Barcelona: Pre-Textos.
- BORGES, Jorge Luis (1996). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUESO, Emilio (2012). *Cenital*. Madrid: Salto de Página.
- CALABRESE, Omar (1984). «Los replicantes». *Anàlisi*, 9, pp. 71-90.
- CALLES HIDALGO, Jara (2014a). «Escritura en listas. O como el fragmento se presenta como categoría susceptible de revisión en la escritura española contemporánea», en Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.), *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua, pp. 117-136.
- (2014b). «Epílogo» en Jorge Carrión, *Crónica de viaje*. Badajoz: Aristas Martínez.
- CALVINO, Italo (2004). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CALVO, Javier (2001). *Risas enlatadas*. Barcelona: Mondadori.
- (2013). «Nueva narrativa extraña española: un mapa», *Jot Down*. En: <https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/>.
- CAMERON, Dan (1987). «Entrevista con Sherrie Levine», *Sur Express* (julio), pp. 46-48.
- CANDEIRA, Matías (2017). *Ya no estaremos aquí*. Madrid: Salto de Página.
- CAÑADAS, Jesús (2015). *Pronto será de noche*. Madrid: Valdemar.

- CARRASCO, Jesús (2013). *Intemperie*. Barcelona: Seix Barral.
- (2016). *La tierra que pisamos*. Barcelona: Seix Barral.
- CARRIÓN, Jorge (2010). *Los muertos*. Barcelona: Mondadori.
- (2013). «La obsesión pulp», *Micro-revista* (20/03). En: <http://asesino-cosmico.blogspot.com/>.
- (2014a). *Los huérfanos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2014b). *Crónica de viaje*. Badajoz: Aristas Martínez.
- (2021). *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- y Sagar (2018). *Los vagabundos de la chatarra*. Barcelona: Norm Editorial.
- CASAS CASALS, Marilina (2021). «O efeito 2666 e o modelo fractal», *Cadernos de Letras UFF*, 32, 63 (segundo semestre), pp. 98-100.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2015). *Mierda y Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola.
- CEDILLO, Jaime (2016). «La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural», *El Cultural* (29/08). En: <https://elcultural.com/La-alianza-del-hombre-y-la-tierra-germen-de-una-nueva-literatura-rural>.
- CLAESSON, Christian (2019). *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española*. Gijón: Hoja de lata.
- COLOMER, Álvaro (2014). «La literatura vuelve al campo», *La Vanguardia* (20/08). En: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-2/articulos-de-interes/11519-la-literatura-vuelve-al-campo>.
- COROMINAS I JULIÁN, Jordi (2012). «Una novela de crisis: Democracia de Pablo Gutiérrez», *Revista de Letras*. En: <https://revistadeletras.net/una-novela-de-crisis-democracia-de-pablo-gutierrez/>.
- CORTÁZAR, Julio (1985). *Rayuela* [1963]. Barcelona: Planeta.
- Costa, Jordi (2014). «El tiempo de la distopía», *El País* (10/10). En: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html.
- CRESPO, Mario y José Ángel BARRUECO (ed.) (2011). *Viscerales*. La Coruña: Ediciones del viento.
- CRISTAL, Martín (2009). «Bolaño y 2666: el misterio del título», *El pez volador. Diario de lecturas y otros textos literarios* (27/02). En: <https://elpezvolador.wordpress.com/2009/02/27/bolano-y-2666-el-misterio-del-titulo/>.
- CHAMPEAU, Geneviève (2019). «La novela neorrural actual entre distopía y retro-utopía», en Xavier Escudero (ed.), *HispanismeS: L'«Espagne vide»*, 11, pp. 16-34.
- DARRIBA, Manuel (2013). *El bosque es grande y profundo*. Barcelona: Caballo de Troya.
- DEBORD, Guy (1967). *La société du spectacle*. París: Buchet-Chatel.

- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición* [1968]. Madrid: Amorrortu.
- DELIBES, Miguel (1975), *El sentido del progreso desde mi obra*. Madrid: Real Academia Española.
- DÍAZ, Jenn (2017). «Laura Fernández: “El de ciencia ficción es el escritor purísimo que sigue siendo como un niño”», *Jot Down*. En: <https://www.jotdown.es/2017/10/laura-fernandez-el-de-ciencia-ficcion-es-el-escritor-purisimo-que-sigue-siendo-como-un-nino/>.
- DÍEZ, Julián y Fernando Ángel MORENO (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- DIVINE, Susan Marie (2009). *Utopias of Thought, Dystopias of Space: Science Fiction in Contemporary Peninsular Narrative* [tesis doctoral]. University of Arizona.
- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, Román (2016). «Por una poética del bucle en la era de la comunicación universal», en Pablo Corro y Constanza Robles (eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades*. Santiago: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 67-74. En: http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/04_roman%20dominguez.pdf.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2016). *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*. Salamanca: Delirio.
- (2019). *Y eso es algo terrible: crónica de un poema viral*. Salamanca: Delirio.
- (2020). *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Col. «Fractales».
- FANJUL, Sergio C. (2017). «Perlora: lo que queda del paraíso obrero», *El País* (18/07). En: https://elpais.com/politica/2017/07/17/diario_de_espana/1500301855_228920.html.
- (2019). *La ciudad infinita. Crónicas de exploración urbana*. Barcelona: Penguin Random House.
- FERNÁNDEZ, Javier (2005). *Cero absoluto*. Córdoba: Berenice.
- FERNÁNDEZ, Laura (2008). *Bienvenidos a Welcome*. Elipsis (reed.: Barcelona: Random House, 2019).
- (2011). *Wendolin Kramer*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013a). *La chica zombie*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013b). *El show de Grossman*. Badajoz: Aristas Martínez (con ilustraciones de Martín López).
- (2017). *Connerland*. Barcelona: Random House.
- (2021). «El bucle de lo real. *Remake*, de Bruno Galindo, es una impecable y concisa novela futurista existencial», *El País. Babelia* (16/01). En: <https://elpais.com/babelia/2021-01-15/el-bucle-de-lo-real.html>.

- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya.
- (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.
- (2009). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.
- (2011). *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfaguara.
- (2012a). *Blog up*. Ed. de Teresa Gómez Trueba. Valladolid: Universidad de Valladolid (col.: Renglonseguido).
- (2012b). «Motivos para escribir *El hacedor de Borges. Remake*», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-para-escribir-el-hacedor-de-borges-remake/>.
- (2013). *Proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara.
- (2014). *Limbo*. Madrid: Alfaguara.
- (2018a). *Trilogía de la guerra*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018b). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2004). «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», en Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez (eds.), *Golpes. Ficciones de la crueldad social*. Barcelona: DVD Ediciones-Los cinco elementos, pp. 7-30.
- (2007). «Accidente. Ballard y la tipología del choque», *Quimera*, 282, pp. 35-37.
- (2008). *Homo Sampler. Tiempo y Consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- FERRÉ, Juan Francisco (2006). *Metamorfosis*®. Córdoba: Berenice.
- (2013). «Taxonomías trasatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 73-118.
- (2015). *La vuelta al mundo*. Málaga: Pálido Fuego.
- (2017). «Novelas cortas, ideas largas», *La vuelta al mundo* (17/05). En: <http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/>.
- (2019). *Revolución*. Barcelona: Anagrama.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FRAILE, Pilar (2018). *Las ventajas de la vida en el campo*. Barcelona: Caballo de Troya.
- (2020). *Días de euforia*. Madrid: Alianza.
- FRANCO, Jean (2008). «Narrativas de la globalización», *Quimera*, 300, pp. 19-22.

- FRIEDMAN, Thomas (1999). *Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization*. Nueva York: Doubleday Transworld USA.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- GABLER, Neal (1999). *Vida, o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade*. San Pablo: Companhia das Letras.
- GAINZA, María (2017). *El nervio óptico* [2014]. Barcelona: Anagrama.
- GALINDO, Bruno (2020). *Remake*. Badajoz: Aristas Martínez.
- GALLARDO, Muñoz y José Antonio TROYA (2012). *Yo, Curtis Garland*. Barcelona: Morsa.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2017a). *En realidad, ficciones. Textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo*. Oviedo: Septem.
- (2017b). *Literatura con paradiña: hacia una crítica de la razón crítica*. Salamanca: Delirio.
- (2018). *La mano izquierda es la que mata*. Gijón: Trea.
- GARLAND, Curtis (1973). *Asesino cósmico*. Barcelona: Bolsilibros Bruguera.
- GASCÓN, Daniel (2020). *Un hipster en la España vacía*. Barcelona: Random House.
- (2021). *La muerte del hipster*. Barcelona: Random House.
- GOLDSMITH, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa. La gestión del lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GÓMEZ, Paco (2020). *Los Modlin*. Madrid: Fracaso Books.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1915). *El Rastro*. Madrid: Sociedad Editorial Prometeo.
- (1993). «Las cosas y el ello», *Revista de Occidente*, 146-147, pp. 91-106.
- (2019). *El alma de los objetos. Minificciones* (ed. de Rafael Cabañas Alamán). León: Eolas.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017). *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- GOMPERTZ, Will (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, Isabel (2015). «Marina Perezagua, mis pensamientos son mucho más avanzados que mis actos» [entrevista], *El Mundo* (17/11). En: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/17/563c6d49ca47418d378b463a.html>.
- GRACIA, Ángel (2007). *Pastoral*. Zaragoza: Paresmes.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

- GUAL, Óscar (2008). *Cut and roll*. Barcelona: DVD.
- (2010). *Fabulosos monos marinos*. Barcelona: DVD.
- (2015). *Los últimos días de Roger Lobus*. Badajoz: Aristas Martínez.
- GUTIÉRREZ, Pablo (2012). *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- HEIDEGGER, Martin (2005). *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta.
- HERNÁNDEZ, Miguel A. (2011). «Desastres sublimes», *La Razón* (07/04). En: https://www.larazon.es/historico/9198-opinion-desastres-sublimes-OLLA_RAZON_368957/.
- HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2016). *Nemo*. Barcelona: Tusquets.
- HORTON, Andrew y Stuart Y. McDougal (eds.) (1998). *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press.
- IACOB, Mihai y Adolfo RODRÍGUEZ POSADA (coords.) (2018). *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005). *Proust Fiction*. Barcelona: Poliedro.
- (2009). «Curtis Garland: una leyenda de la novela popular», *Quimera*, 311, pp. 62-67.
- (2011). *Asesino cósmico*. Barcelona: Mondadori.
- JURADO, Cristina y Leticia LARA (eds.) (2015). *Alucinadas: antología de relatos de ciencia ficción en español escritos por mujeres*. Gijón: Sportula.
- KERMODE, Frank (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción* [1967]. Barcelona: Gedisa.
- KUNZ, Marco (2010). «Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea», en Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang, pp. 69-88.
- LANIER, Jaron (2011). *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*. Madrid: Debate.
- LAWLERS, Seph (2016). «Abandonados y prohibidos: así son los dos parques Disney que no conoces», *ABC* (06/04). En: https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-prohibidos-parques-abandonados-disney-201604061958_noticia.html.
- (2017a). *Autopsy of America: The Death of a Nation*. UK: Carpet Bombing Culture.
- (2017b). *Abandoned: The World's Most Hauntingly Beautiful Deserted Theme Parks*. Nueva York: Skyhorse.
- LE TELLIER, Hervé (2021). *La anomalía*. Barcelona: Seix Barral.
- LEÓN, Jesús (2018). «Pasión fotográfica por lo abandonado: la moda de los exploradores urbanos», *Xatakafoto* [Blog]. En: <https://www.xatakafoto.com/>

- coleccion/pasion-fotografica-por-lo-abandonado-la-moda-de-los-exploradores-urbanos.
- LETHEM, Jonathan (2012). *Contra la originalidad*. México: Tumbona.
- LEUZINGER, Mirjam (2017). «La intemperie y el pantano: metáforas de la crisis en la obra de Jesús Carrasco y Rafael Chirbes», en Jochen Mecke, Ralf Junkerjürgen y Hubert Pöppel (eds.), *Discursos de la crisis. Respuesta de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 247-261.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (ed.) (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- y Lola ROBLES (eds.) (2020). *Poshumanas y Distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, 2 vols. León: Eolas.
- LORENZO, Santiago (2018). *Los asquerosos*. Blackie Books.
- LORIGA, Ray (2017). *Rendición*. Barcelona: Penguin Random House.
- LUISELLI, Valeria (2014). «Le Corbusier y la ciudad catástrofe», *El País Semanal* (04/11).
- MAIRAL, Pedro (2012). *El año del desierto* (Ed. de Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove). Miami: Stockcero.
- MANCINI, Adriana (2014). *Bioy Casares va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- MARFÈ, Luigi (2017). «Estética de la repetición en la ficción de Jorge Luis Borges». *Hybris. Revista de Filosofía*, 8, nº especial: *El mestizaje imposible* (septiembre), pp. 227-239.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001). *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- MARTÍNEZ, Eduardo G. (2017). «Búnteres de lujo para sobrevivir al apocalipsis», *El Mundo* (12/08). En: <https://www.elmundo.es/economia/vivienda/2017/10/11/59db4e55468aeb3d408b45ea.html>.
- MARTÍNEZ BIURRUM, Ismael (2014). *Un minuto antes de la oscuridad*. Barcelona: Fantasy.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2012). *Ensayo Z. Antropología de la carne perecedera*. Córdoba: Berenice.
- 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, pp. 289-306.

- MATHESON, Richard (2020). *Soy Leyenda* [1954]. Barcelona: Minotauro.
- MECKE, Jochen (2017). «La crisis está siendo un éxito... estético: Discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética», en Jochen Mecke, Ralf Junkerjürgen y Hubert Pöppel (eds.), *Discursos de la crisis. Respuesta de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 199-229.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2016). *El Sistema*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018). *Homo Lubitz*. Barcelona: Seix Barral.
- MERCADAL, Carles (2010). «R. Rossellini, J.-L. Godard, P. P. Pasolini, U. Gregoretti. *RoGoPaG*», *Mientras tanto*. En: <https://www.mientras-tanto.org/boletin-80/en-la-pantalla/rogopag>.
- MERINO, Ana (2016). *La Redención*. Madrid: Reino de Cordelia.
- MESA, Sara (2012). *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- (2016). *Mala letra*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Un incendio invisible* [2011]. Barcelona: Anagrama.
- (2018). *Cara de pan*. Barcelona: Anagrama.
- (2020). *Un amor*. Barcelona: Anagrama.
- MOLINO, Sergio del (2016). *La España vacía*. Madrid: Turner.
- (2021). *Contra la España vacía*. Barcelona: Alfabeta.
- MOLINUEVO, José Luis (2006). «La orientación estética», en Simón Marchán Fiz (comp.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, pp. 85-101.
- MONDRAGÓN, Cristina (2019). «Si volviesen sus majestades: la autodestrucción de la novela», en Teresa Gómez Trueba y María Martínez Deyros (coords.), *Página y Pantalla: interferencias metaficcionales*. Gijón: Trea, pp. 257-267.
- (2020). *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*. Lausanne: Hispánica Helvética.
- (ed.) (2022). *FIN. Antología de relatos escatológicos iberoamericanos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, col. «Fractales».
- MORA, Vicente Luis (2007a). *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.
- (2007b). «La exhibición de atrocidades y la vanguardia artística», *Quimera*, 282, pp. 26-30.
- (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). «Reseña de Manuel Darriba, *El bosque es grande y profundo*; Caballo de Troya, Madrid, 2013», *Diario de lecturas* (31/10). En: <http://vicente-luismora.blogspot.com/2013/10/dos-destrucciones-creativas.html>.

- (2014a): «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal», *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, II, 2 (verano), pp. 319-343.
- (2014b). «Epílogo», en Jorge Carrión, *Crónica de viaje*. Badajoz: Aristas Martínez.
- (2016). «Veinte años de *Fabulosas narraciones por historias*», *Diario de Lecturas*. En: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2016/11/veinte-anos-de-fabulosas-narraciones.html>.
- (2018). «Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea», *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, núm. extraordinario, 4, pp. 198-221.
- MORALES, Cristina (2018). *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- (2019). «Cristina Morales, sobre Cataluña: 'Es una alegría que haya fuego en vez de cafeterías abiertas'», *El Mundo* (23/10). En: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/10/23/5db01522fdddff3a1b8b45e1.html>.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018). «Relecturas de Platón en la nueva narrativa española», en Mihai Iacob y Adolfo Rodríguez Posada (coords.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest, pp. 88-101.
- (2019). «Publicar(se) en breve: apuntes sobre la escritura en Facebook», en María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlín: Peter Lang, pp. 133-154.
- MORENO, Fernando Ángel (2011). «Asesino cósmico, de Robert Juan Cantavella», *Literatura prospectiva. Miradas al futuro desde la literatura* (13/09). En: <http://www.literaturapropectiva.com/?p=8322>.
- (ed.) (2012). *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción español actual*. Madrid: Salto de Página.
- (2016). «La novela de ciencia ficción», *Ínsula*, 835-836 (Julio-Agosto), pp. 39-42.
- (2018). «Narrativa 2000-2015», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 177-194.
- y PALIBRK, Ivana (2011). «La ciudad prospectiva», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3, 2, pp. 119-131.
- MORENO, Javier (2013). *2020*. Madrid: Lengua de Trapo.
- MORENO, Lara (2013). *Por si se va la luz*. Barcelona: Lumen.
- (2016). *Piel de lobo*. Barcelona: Lumen.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2019). *Tus pasos en la escalera*. Barcelona: Seix Barral.
- NADAL SUAU, Josep María (2019). «Cristina Morales: Solo he dejado de escuchar chistes sobre mi acento andaluz después de ganar el premio Herralde», *Pliego suelto: revista de literatura y alrededores* (14/11). En: <http://www.pliegosuelto.com/?p=27543>.
- NAVAL, M^a Ángeles (2013). «No Future. Hacia un *cronotopo* apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI (2007-2012)», *ALEC*, 38, 1-2, pp. 215-237.
- NAVARRO, Elvira (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Random House.
- NAVARRO, Ignacio (2018). «De parte de las cosas de Francis Ponge. Rasguña las piedras». *Página12. Radar Libros* (08-07). En: < <https://www.pagina12.com.ar/126902-rasguna-las-piedras>>.
- NAVARRO MARTÍNEZ, David (2019). «El viaje a través del espacio hostil: estudio comparado de *The Road* (Cormac McCarthy, 2006) e *Intemperie* (Jesús Carrasco, 2013)», en Elios Mendieta, Marta Iturmendi Coppel, Óscar Fernández Poza (coords.), *La aventura de viajar y sus representaciones literarias y artísticas*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 389-400.
- NITSCH, Wolfram (2008). «La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares», en Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, pp. 257-269.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008). «Narrar sin fronteras», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2000)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 19-34.
- (2019). «En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta», en María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlín: Peter Lang, pp. 35-47.
- (2022). «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 111-126.
- OLIVA, José (2017). «Laura Fernández redime a los malditos de la ciencia ficción en nueva novela», *La Vanguardia* (21/05). En: <https://www.lavanguardia.com/vida/20170521/422788492412/laura-fernandez-redime-a-los-malditos-de-la-ciencia-ficcion-en-nueva-novela.html>.

- OLMOS, Alberto (ed.) (2013). *Última temporada. Nuevos narradores españoles 1980-1989*. Madrid: Lengua de Trapo.
- (2014). *Alabanza*. Barcelona: Random House.
- (2016). *Guardar las formas*. Barcelona: Random House.
- OREJUDO UTRILLA, Antonio (2021). *Narrativa utópica contemporánea*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid.
- PALARDY, Diana Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- PALMA, Félix J. (ed.) (2012). *Steampunk. Antología retrofuturista*. Madrid: Fábulas de Albión.
- PARDO, Carlos (2015). «La utopía y lo salvaje» [reseña de *Las efímeras* de Pilar Adón], *El País* (21/12).
- PARDO, José Luis (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura* [2006]. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PEREC, George (1967). *Las cosas. Una historia de los años sesenta* [1965]. Barcelona: Seix Barral.
- (1999). *Especies de espacios* [1974]. Barcelona: Montesinos.
- PEREGRINA, Mikel (2018). «Narrativa 1953-1980», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 123-150.
- PÉREZ, Francisco Javier (2010). *Hierático*. Granada: Ajec.
- PÉREZ TRUJILLO, Axel (2017). «Galgos en el llano: La ecología oscura del campo en *Intemperie* de Jesús Carrasco», *Letras Hispánicas*, 13, pp. 244-254.
- PEREZAGUA, Marina (2013). *Leche*. Barcelona: Los libros del Lince.
- (2015). *Yoro*. Barcelona: Los libros del Lince.
- (2016). *Don Quijote de Manhattan. Testamento yankee*. Barcelona: Los libros del Lince.
- PERKOWSKA, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- PINEDO, Rafael (2007). *Plop* [2002]. Madrid: Salto de Página.
- PONCE, Roberto (2016): «La española Marina Perezagua gana el xxiv Premio Sor Juana con su obra *Yoro*», *Proceso.com.mx* (02/11).
- PONGE, Francis (1971). *De parte de las cosas*. Caracas: Monte Ávila editores.
- POZUELO YVANCOS, José María (2016). «Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno, Andrés Ibáñez», *Ínsula*, 835-836 (Julio-Agosto), pp. 8-11.
- PRADO, Benjamín (2014). «Volver al pueblo no es solo una ficción», *El País* (28/11). En: https://elpais.com/elpais/2014/10/22/eps/1413979437_840692.html.

- PRAKASH, Gyan (ed.) (2010). *Noir urbanisms. Distopic images of the modern city*. Princeton: Princeton University Press.
- REGLERO, Unai y Javier IGLESIAS PLAZA (eds.) (2011). *Near future. Distopías posibles*. Tarragona: Arola.
- REPILA, Iván (2017). *El niño que robó el caballo de Atila* [2013]. Barcelona: Seix Barral.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2012). «Ciudades en la obra de Philip K. Dick y su adaptación al cine (II)», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4, 1, pp. 123-144.
- ROSA, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.
- (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018). *Feliz final*. Barcelona: Seix Barral.
- (2022). *Lugar seguro*. Barcelona: Seix Barral.
- RUIZ GARZÓN, Ricard (ed.) (2014). *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*. Barcelona: Fantasy.
- RUIZ URBÓN, Cristina (2022). «Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio. *El Hacedor* de Borges vs. el *Remake* de Fernández Mallo», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 221-239.
- RUSSELL, Elizabeth (2016). «Utopian Studies in Spain», *Utopian Studies*, 27, 3, pp. 480-492.
- RYAN, Mary Laure (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.
- SAAVEDRA GALINDO, Alexandra (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian», *Revista chilena de literatura*, 97 (abril), pp. 269-295.
- (2019). «CiberAleph o el Aleph más allá de la página», en Teresa Gómez Trueba y María Martínez Deyros (eds.), *Página y Pantalla: interferencias metaficcionales*. Gijón: Trea, pp. 119-134.
- SALVADOR, Lucía (2015). *La pantalla distópica. Pesadillas del sueño americano en el cine post 11-S*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ, Ginés (2017). *Dos mil noventa y seis*. Barcelona: Tusquets.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén, Isabel CLÚA GINÉS y Fernando Ángel MORENO SERRANO (2020). «La literatura proyectiva española desde las crisis: una visión de conjunto», *Quimera*, 439-440, pp. 20-25.
- SANTOS, Antonio (2019). *Tiempos de ninguna edad. Distopía y Cine*. Madrid: Cátedra.

- SARTORI, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- SEBALD, W.G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- SHELLEY, Mary (2020). *El último hombre* [1826]. Madrid: Akal.
- SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- SIERRA, Germán (2004). *Alto voltaje*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2009). *Intente usar otras palabras*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2013). *Standards*. Málaga: Pálido fuego.
- (2016). «Literatura del fin», en María Teresa Vilariños Picos (ed.), *Narrativas cruzadas, hibridación, transmedialidad y performatividad en la era digital*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 99-147.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- 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*. México: FCE.
- TARANILLA, Raquel (2020). *Noche y océano*. Barcelona: Seix Barral.
- (2021). *Mi cuerpo también* [2015]. Barcelona: Seix Barral.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1994). *Fragmentos del apocalipsis* [1977]. Barcelona: RBA editores.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2018). «La narración gráfica, 1900-2015», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 413-477.
- URRACO SOLANILLA, Mariano y otros (eds.) (2017). *Mundos Z. Sociologías del género zombi*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- VANDERMEER, Jeff y Ann (eds.) (2008). *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications.
- VEREVIS, Constantine (2006). *Film Remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- VILA-MATAS, Enrique (2004). «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» [2000], en *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara.
- (2007). *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- (2017). *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.
- (2019). *Esa bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.

- VILAS, Manuel (2008). *España*. Barcelona: DVD.
- (2009). *Aire nuestro*. Madrid: Alfaguara.
- (2012). *Los inmortales*. Madrid: Alfaguara.
- (2013). *Luminoso regalo*. Madrid: Alfaguara.
- (2017). *América*. Madrid: Círculo de Tiza.
- (2018). *Ordessa*. Madrid: Alfaguara.
- (2019). *Alegría*. Barcelona: Planeta.
- VIRILIO, Paul (1966). «Arqueología del búnker» (traducción de Carmen Ramírez y Fernando Rodríguez de la Flor), *Architecture principe*, 7 (septiembre-octubre). Número especial: «Búnker Archéologie» (reproducido en Paul Virilio y Claude Parent: *Architecture principe 1966-1996*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1996).
- (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- (1999). *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.
- (2006). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (2009). *El accidente original* [2005]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2016). *La administración del miedo*. Madrid: Pasos perdidos.
- y Enrico BAJ (2010). *Discursos sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- WOODWARD, Christopher (2001). *In Ruins*. Londres: Chatto & Windus.
- ZARAGOZA, María (2013). «Bellas ruinas», en Alberto Olmos (ed.), *Última temporada. Antología de Nuevos Narradores Españoles, 1980-1989*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ŽIŽEK, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Agradecimientos

Mientras escribía este libro he participado en varios congresos y seminarios en los que he tenido la oportunidad de exponer el embrión de muchas de las ideas que aquí han sido tratadas por extenso. La conversación con tantos colegas y las preguntas y sugerencias del público o los alumnos sin duda han contribuido a enriquecer y moldear mi trabajo. Gracias a Janett Reinstädler, profesora de la Universität des Saarlandes, en cuyas *Jornadas hispánicas* empezó a tomar forma mi interés por las pulsiones apocalípticas del presente; a la profesora Natalia Álvarez Méndez, de la Universidad de León, que me permitió hablar en el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua de una España vacía extrañamente tamizada por el filtro de lo apocalíptico; a Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, cuyo interés por «los dominios del espíritu en la literatura» crearon en dos ocasiones el clima idóneo para reflexionar sobre la representación literaria de un mundo abocado a su autodestrucción; a los *Radicantes* y *Exocanónicos* de la Universidad de Salamanca (Paqui Noguerol, Daniel Escandell Montiel, Sheila Pastor, Vega Sánchez Aparicio, Borja Cano Vidal y Marta Pascua Canelo), por una compli- cidad, no solo intelectual, a la que auguro un futuro nada distópico.

Por supuesto, quiero agradecer también a todos los miembros del equipo de investigación FRACTALES (Javier Alonso Prieto, Javier Blasco, Eva Álvarez Ramos, Daniel Escandell Montiel, Loretta Frattale, Francisco Javier García Rodríguez, Andreas Gelz, Antonio J. Gil González, Guillermo González Pascual, Mihai Iacob, Marco Kunz, Vicente Luis Mora, María Martínez Deyros, Belén Mateos Blanco, Cristina Mondragón, Alice Pantel, Sheila Pastor, Adolfo Rodríguez Posada, Cristina Ruiz Urbón y Ruben Venzon) el haber accedido a embarcarse conmigo en un proyecto que ha sido el marco perfecto para la realización de este trabajo. Al profesor Marco Kunz, y a su *Red*

de investigación sobre metaficción en el ámbito hispánico, le agradezco que nos acogiera de nuevo a todos en la Universidad de Lausana, ya auténtico centro neurálgico de operaciones metalépticas.

Muy especialmente quiero dar las gracias a mis compañeros Javier Blasco, Pilar Celma, María Martínez Deyros y Ruben Venzon por su amistad, su confianza y tantas conversaciones de café, tan inspiradoras en muchos sentidos.

A María Ángeles Sastre le agradezco su amistad y enorme generosidad y que, una vez más, me haya ayudado tanto a la hora de corregir mis innumerables descuidos.

Por último, quiero dejar constancia del papel tan importante que la profesora Carmen Morán Rodríguez, codirectora del proyecto FRACTALES, ha jugado en el proceso de escritura de este trabajo. Sin duda, mi 'lectora ideal' (sí, ese estereotipo de lector que está en la mente del escritor cuando escribe) y fuente inagotable de sugerencias y 'extrañas' conexiones. Quizás su nombre también debería ir en la portada, pues son incontables las ideas (seguramente las mejores) que este ensayo le debe.