

Teresa Gómez Trueba, *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2023. 376 p. (Biblioteca Filología Hispana/277). ISBN: 978-84-9895-277-3.

Espectáculo apocalipsis es el resultado de tres años de investigación en los que la doctora Teresa Gómez Trueba ha estudiado el auge de lo que ella misma ha denominado estética apocalíptica en la narrativa española del siglo XXI. Partiendo de los distintos acontecimientos que desde comienzos de siglo han marcado las sociedades y que frecuentemente las ha sumido en un temor hacia la catástrofe —el 11-S, los sucesivos declives económicos, la pandemia por covid-19 o la guerra entre Ucrania y Rusia— la investigadora rescata los testimonios de sociólogos como Paul Virilio para atestiguar que nos hallamos ante un estado de crisis y terror generalizado (23) que se ha visto reflejado en una profusión de relatos apocalípticos a menudo herederos de la ciencia ficción tradicional y que han estimulado la valoración del género más allá de su consideración como literatura menor.

El estudio se dividirá en dos partes que atenderán al plano del contenido y a los recursos formales que expresan la atmósfera apocalíptica definitoria de nuestro tiempo. Lo primero que llama la atención por convertir el texto de Gómez Trueba en una reflexión original y reveladora es su abordaje del concepto de estética en un sentido amplio y heterodoxo al estudiar no solo obras que encierran la temática apocalíptica explícitamente, sino también —y sobre todo— la detección de ciertos *topoi*, motivos, escenografías y recursos formales de talante apocalíptico en obras que no se relacionan con este subgénero en sentido estricto; además, atestiguará dicho fenómeno no solo en la literatura, también en las representaciones culturales y arquitectónicas.

Bajo el título “El relato del fin” se abre la primera parte, que comienza con el análisis de la temporalidad. Desde el inicio, Gómez Trueba aclara que difiere notablemente del tiempo apocalíptico tradicional, pues el interés de ya no se halla en alertar sobre un futuro lejano e hipotético sino en reflexionar acerca de la incertidumbre generalizada que caracteriza nuestra época, dando la sensación de que la catástrofe es un hecho programado y previsto. Este proceder suele surgir a través de futuros muy próximos al presente, como ocurre en *Los muertos* (Jorge Carrión, 2015) o *2020* (Javier Moreno, 2013) o en “regresos al futuro”, en tanto se mencionan acontecimientos de nuestro pasado como premoniciones y no como hechos consumados en *Homo Lubitz* (Ricardo Menéndez Salmón, 2018) o *Don Quijote en Manhattan. Testamento yankee* (Marina Perezagua, 2016). Al mismo tiempo,

existe una tendencia a la abstracción temporal que también pone de manifiesto la inestabilidad de nuestros días y que suele estar ligada a la abolición de la materialidad que provoca la tecnología y que ilustra ciudades suspendidas en el tiempo, tal y como muestra *Asesino cósmico* (Robert Juan-Cantavella, 2011). De este modo, la idea que se desprende de las ficciones apocalípticas del siglo XXI es la añoranza de una representación más metafísica y enigmática que la que mostraban los escritores del XX, más alegórica que real (46).

A la imprecisión temporal se une la espacial en el siguiente capítulo, constituida principalmente por “espacios desterritorializados, que cuestionan la naturalidad del vínculo entre cultura y territorio” (53) y que estimulan, así, el propósito alegórico que se perseguía con la temporalidad. De nuevo, se vuelve a corroborar la distancia que existe entre la novela apocalíptica tradicional y la actual: lejos de mostrarnos paisajes fantásticos e inusuales, existe un vínculo estrecho con las circunstancias espaciales del presente, que suelen plasmarse a través de ciudades semidesiertas o deshabitadas o los “simulacros de ciudad” que constituyen los residenciales y los edificios inescrutables de *Revolución* (Juan Francisco Ferré, 2019), entre otros. También cobrarán protagonismo las afueras y los márgenes de las ciudades que plasmarán Elvira Navarro, Sergio C. Fanjul o Pilar Fraile, territorios que aspiran a revertir la utopía que pretendía construirse con ellos basada en el bienestar y el desarrollo. Asimismo, cobra especial importancia la estética del búnker, no solo como espacio de aislamiento y seguridad, también como problematización de la dicotomía dentro/fuera tradicional que muestra la hostilidad del mundo, donde lo interior pasa a ser el mundo global y lo exterior, lo local. La reflexión culmina con los espacios derruidos y la tematización de las ruinas, cuya espectacularización da cuenta de un propósito más estético que ideológico a la hora de metaforizar la descomposición del mundo.

A continuación, la autora dedica un capítulo a la “España vacía” para desentrañar la complejidad de la novela neorrural. Más allá de la reivindicación de la naturaleza y de las raíces ante la globalización, como se encargaran de hacer los novelistas rurales del siglo XX, Gómez Trueba advierte una “revisión desmitificadora de la vieja idealización del retorno a la aldea” (105) desde propuestas como la parodia en *Los asquerosos* (Santiago Lorenzo, 2018) o la creación de atmósferas inhóspitas en *Un amor* (Sara Mesa, 2021), donde el campo se revela, a modo de desengaño, como una “simple fotografía” idealizada (109).

Prosigue *Espectáculo apocalipsis* con un capítulo dedicado al “retorno a lo real”, concepto de Hal Foster que la estudiosa utiliza para referirse a la exposición sórdida y abyecta de la realidad para denunciar el perpetuo estado de crisis al que el individuo contemporáneo es expuesto bajo una atmósfera posapocalíptica y posttecnológica, que expresa un retorno obligado a lo primitivo en obras como *Intemperie* (Jesús Carrasco, 2013) o *Por si se va la luz* (Lara Moreno, 2013) y visiones poshumanas a partir de la mimetización entre los seres humanos y la tierra en *Las efímeras* (2015, Pilar Adón) o *Eterno amor* (2021). Asimismo, esta postura supone una reivindicación de la corporalidad ante la virtualidad y el artificio a través de una exposición de cuerpos abyectos que trasciende la tradicional figura del zombi en *La polilla en la casa del humo* (Guillem López, 2016) o —parafraseando a Ballard— la exhibición de atrocidades en *Cut and roll* (Óscar Gual, 2008), ejemplo de la espectacularización intrínseca al crimen y la abyección corporal en la cultura. Ahora bien, a pesar de lo sórdido de las representaciones, Gómez Trueba cierra el capítulo cuestionando el potencial de estas técnicas debido a que su constante proceso de estetización deviene simulacro *kitsch*.

Otra cuestión sustancial para entender la estética apocalíptica es la “agorafobia a la intemperie”, término que la estudiosa propone en el siguiente capítulo al hablar de las tensiones establecidas entre la ciudad y los espacios desolados, donde el papel de refugio se pone constantemente en cuestión y donde la intemperie se concibe como presencia amenazante, pero, a la vez, como única salida tras la destrucción de la urbe.

Para cerrar esta primera parte, la autora acude a la fascinación estética que despierta la basura como ruinas de nuestro tiempo y la diversidad de manifestaciones que engloba; la más común, el reflejo del hiperconsumo y el exceso capitalista. No obstante, la originalidad de los textos actuales radica en la capacidad de reutilización del excedente en “nueva materia prima para la creación” (186), despojándolo así de su carácter perecedero; en este sentido, Lara Moreno o Pilar Adón utilizarán el juego, la combinación o la intervención de los objetos que refleja una ambición por la pervivencia de las cosas al paso del tiempo y un propósito estético que eleva la amalgama de elementos a composición artística. En esta línea trabajan también Agustín Fernández Mallo o Isaac Rosa, quienes optan por estetizar la basura de manera que refleje la complejidad del mundo. Otro vertedero representativo en nuestra sociedad es Internet como cubo de basura donde todo se puede almacenar y encontrar, sin orden ni estructura aparente, que incorpora a la literatura nuevas formas de redacción basadas ya no en la habitual relación

causa-efecto sino apelando a la estructura de las listas o colecciones de elementos individuales, como ocurre en *Remake* (Bruno Galindo, 2020), donde el significado del texto es inferido por las conexiones que establece el lector.

Bajo el título “El fin del relato” se abre la segunda parte del ensayo, que analizará aquellas estrategias discursivas que predominan en la construcción de las ficciones apocalípticas y que suponen una ruptura de la dicotomía arte/funcionalidad, confirmando así “que el verdadero fundamento ontológico del arte y la literatura de nuestros tiempos apocalípticos es el de convertir en ‘basura’ todo lo que tocan” (201).

La primera incursión se centra en el apropiacionismo, una práctica frecuentemente absorbida por el capitalismo que hoy se ha visto intensificada desde la propia estructura narrativa, cuyos modos suelen proceder hoy de Internet (221). Así, obras como *Intente usar otras palabras* (Germán Sierra, 2009) exponen una tendencia a introducir recortes de prensa, folletos publicitarios o *spam*, y Google se convierte en un motivo narrativo desde dos perspectivas: por un lado, como tema recurrente que modula la trama y la estructura; por otro, como recurso externo al que acudir para comprobar la veracidad de los documentos que componen la novela. Por otra parte, hallamos en Manuel Vilas o Elvira Navarro un autoapropriacionismo que permite afirmar a Gómez Trueba que, lejos de destruir la literatura impresa, Internet “ha contribuido a generar nuevos modos de representación” (228). A estos modos apropiacionistas se suma el *ready-made* a partir de la inclusión de objetos que suelen acrecentar la confusión, el caos y la precariedad que suscita la obra literaria o la incorporación del propio autor como objeto de consumo, como hiciera Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica* (2014), lo que fomenta, en términos de Agustín Fernández Mallo, un “estado mezcla” donde los elementos están distribuidos de tal manera que desjerarquizan las categorías de creación o copia y originalidad o plagio, e incluso diluyen las fronteras entre realidad y ficción.

Estas mismas categorías son cuestionadas, como muestra el siguiente capítulo, a partir de la repetición, cuyo sentido suele vincularse, nuevamente, a la inminencia del fin del mundo. A partir de “fragmentos encallados” o “secuencias encalladas”, Gómez Trueba identifica un impedimento al progreso lineal de la historia en novelas como *La mano invisible* (Isaac Rosa, 2011) y la sensación de bucle y de apocalipsis inminente en *Los últimos días de Roger Lobus* (Óscar Gual, 2019) o *Esta bruma insensata* (Vila-Matas), aunque sin duda destaca la repetición de fragmentos con variantes de *Remake* al ilustrar la carencia de expectativas ante el futuro: “La vida «como *plagio* físico del recuerdo» se

convierte así en la única salida” (264). Acudiendo al vocabulario tecnológico, la estudiosa interpreta estas estrategias como un recurso al GIF digital más que al *Glitch* o al error, que acaban produciendo en muchas ocasiones una sensación claustrofóbica por no ofrecer una salida de ese bucle, convirtiéndose en “[e]l paroxismo de la *mise en abyme*” (266).

El siguiente capítulo parte de la revitalización de la estética *pulp* en la narrativa del siglo XXI apelando a las teorías poshumanistas, a partir de la inclusión de elementos de la cultura popular y de la alta cultura, la *slipstream* o la intertextualidad con respecto a la ciencia ficción tradicional. En esa línea se ubican *Fabulosos monos marinos* (Óscar Gual, 2010), *Asesino cósmico* o *Connerland* (Laura Fernández, 2017), “nuevos extraños españoles” que han optado por acoger en sus narraciones la literatura de género con propuestas experimentales. El sinfín de historias intercaladas, subtramas y personajes incluidos en la narrativa de Laura Fernández, por ejemplo, generan un microcosmos caótico que difumina la visión de conjunto y pone de manifiesto la espectacularización y la mitomanía de nuestra sociedad. Todos estos recursos ofrecen una concepción de la narración como “viaje psicodélico” (280) a través de distintos planos de la existencia que convierten la obra en una experiencia inmersiva a partir de numerosas referencias a sus antecesores. La riqueza de dichas referencias radica en el intento de legitimar la experiencia inmersiva que acompaña la fantasía y que, desde una postura posttecnológica y posapocalíptica, ofrece un universo retrofuturista donde los personajes viajan al pasado y corroboran la infructuosidad del imaginario futuro forjado en la estética *pulp* sesentera.

El capítulo que sigue trata, quizás, uno de los rasgos más significativos de la estética apocalíptica: el autocuestionamiento ontológico del género. La aporía que constituye narrar lo posterior al fin de la especie —pues este implica abolición y la abolición, imposibilidad del relato— se ha convertido en un asunto recurrente donde “[e]l 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” (293). De este modo, Gómez Trueba extrae de las narraciones un acercamiento al fin a partir de la autorreferencialidad, la metaficción y el “desmoronamiento de la palabra” que extrapola el relato apocalíptico a un segundo plano para narrar el caos desde la propia estructura, lo que atestigua el talante experimental de autores como Ricardo Menéndez Salmón en *El sistema* (2016) o Jorge Carrión en *Membrana* (2021). Por otra parte, destaca el uso de paratextos como los epílogos que cuestionan el relato mismo del fin, ya que encerrarían un “irreprimible deseo de añadir unas apostillas al fin del mundo” (302). De este modo, la autora confirma dos

cuestiones: la primera, siguiendo de nuevo a Fernández Mallo, que lo apocalíptico y lo posapocalíptico conforman una complejidad que se retroalimenta (303) y generan un intersticio que posibilita la enunciación del futuro; la segunda, que la topografía queda en un segundo plano *en pro de* una reflexión sobre la noción de límite y del fin como concepto, independientemente de que las causas o el final en sí mismo queden opacados.

Posteriormente, analiza la presencia de la realidad audiovisual en la producción de Sara Mesa, Javier Calvo o Juan Francisco Ferré, entre otros, a partir de lo que Virilio denomina “inseguridad audiovisual” y que en las narraciones se evidencia exponiendo las pantallas como generadoras de alienación, automatismo e indistinción entre realidad y ficción. Desde el plano estructural, este poder alienante y acaparador se persigue a partir de la propia sintaxis: la prosa torrencial muestra los estragos de la televisión en la psique del individuo, mientras que las oraciones entrecortadas reproducen interferencias o la brevedad y la repetición simulan el bombardeo visual de los medios. Para cerrar el análisis, Gómez Trueba trae a colación la imagen de la televisión perpetuamente encendida, convertida en paisaje apocalíptico por excelencia.

Como epílogo, Teresa Gómez Trueba reflexionará acerca del propósito crítico de las obras. Apelando los trabajos de Ángel Moreno o López-Pellisa, la autora advierte la existencia de una mirada crítica sobre la actualidad sociopolítica; no obstante, por encima del pensamiento catastrofista y del componente ideológico, aflora la “sublimación del apocalipsis” (344), cuyo potencial estético se impone al componente ideológico y lo convierte en fin y no en medio. Se discurre, en definitiva, que el imaginario apocalíptico atraviesa un sinnúmero de novelas españolas actuales que no siempre responden al subgénero como tal, pero —bien desde el contenido, bien desde la estructura— evocan una atmósfera catastrofista y próxima al derrumbe que refleja el sentir de las sociedades actuales.