

PARAJES DE DESOLACIÓN EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: LA IMAGINACIÓN POSAPOCALÍPTICA EN *EL IMPOSTOR* DE ANTONIO MALPICA Y *SUBTE* DE RAFAEL PINEDO

DESOLATE REGIONS IN SPANISH AMERICAN LITERATURE: THE POSAPOCALYPTIC IMAGINATION IN ANTONIO MALPICA'S *EL IMPOSTOR* AND RAFAEL PINEDO'S *SUBTE*

<http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2018.i41.03>

DÍEZ COBO, ROSA MARÍA
UNIVERSIDAD DE BURGOS/UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)
Profesora adjunta/Colaboradora Honorífica
Código ORCID: 0000-0001-7932-5315
rosamaria.diez@ui1.es
Recibido: 12/03/2018
Aceptado: 07/06/2019

Resumen: Si las narraciones prospectivas de tendencia distópica en lengua española se han incrementado paulatinamente en las últimas décadas, las relacionadas con el fin de los tiempos, es decir, las de carácter apocalíptico o posapocalíptico, también han evidenciado un auge sin precedentes. En concreto, en el marco de la literatura latinoamericana en castellano, la coalición de una serie de factores históricos, culturales, sociales y políticos ha favorecido la aparición de narrativas paradigmáticas, modélicas dentro de estos sub/géneros. En este trabajo, nos concentraremos en dos especialmente representativas, aunque postergadas por la crítica, *El impostor* (2001) del escritor mexicano Antonio Malpica y *Subte* (2012) del argentino Rafael Pinedo. Específicamente, considerando las peculiaridades del cronotopo distópico, nos ocuparemos de la caracterización del espacio y su centralidad dentro del enigma que encierra todo planteamiento posapocalíptico, un paradójico “después del fin”.

Palabras clave: Distopía. Narrativa apocalíptica. Narrativa posapocalíptica. Literatura hispanoamericana. Posmodernismo. Topografías de la desolación. Antonio Malpica. Rafael Pinedo. *El impostor*. *Subte*.

Abstract: If the prospective narratives of dystopian trend in Spanish have gradually increased in recent decades, those concerned by the end of time, that is, those of an apocalyptic or post-apocalyptic nature, have also shown an unparalleled boom. Specifically, within the framework of Latin American literature in Spanish, the coalition of a series of historical, cultural, social and political factors has favoured the emergence of paradigmatic narratives, exemplary within these sub/genres. We will focus on two particularly representative texts, disregarded by critics so far, *El*

impostor (2001) by Mexican writer Antonio Malpica and *Subte* (2012) by the Argentinean Rafael Pinedo. Particularly, bearing in mind the peculiarities of the dystopian chronotope, we will deal with the characterisation of space and its centrality within the enigma that encompasses all post-apocalyptic approach, its paradoxical interpretation as an “after the end”.

Key-words: Dystopia. Apocalyptic narrative. Post-apocalyptic narrative. Latin American literature. Posmodernism. Topographies of desolation. Antonio Malpica. Rafael Pinedo. *El impostor*. *Subte*.

1. DISTOPÍA Y POS/APOCALIPSIS¹: EL SIGNO DE LOS TIEMPOS

Desde mediados del siglo XX, el número de obras literarias que se adentran en el terreno de la ficción distópica en lengua castellana, a un lado y otro del Atlántico, ha ido en progresión creciente de la mano del significativo aumento de textos que se pueden encuadrar dentro de la categoría de la ciencia ficción o de la denominación más reciente de ficción prospectiva (Moreno, 2013).² Hasta aproximadamente ese momento, el número de narrativas que engrosaban esta categoría se podía considerar anecdótico en nuestra lengua; desde entonces, de forma paulatina, sin embargo, en el caso concreto de la ficción española,³ la distopía ha ganado terreno hasta convertirse en un género o subgénero bien afianzado (Díez y Moreno, 2014; Pozuelo Yvancos, 2016). En cuanto a las letras hispanoamericanas, el desarrollo ha sido paralelo: partiendo del cultivo esporádico a lo largo de la primera mitad del siglo XX,⁴ hasta alcanzar una visibilidad reveladora en buen número de países (Honores, 2017). Más significativo si cabe es que incluso autores dentro del canon incursionan, con escasos recelos, en su gran potencial artístico y crítico. Hasta décadas recientes había sido fundamentalmente a través del cultivo de auto-

¹ A lo largo de este trabajo se recurrirá al neologismo “pos/apocalipsis” vista la profunda relación entre lo apocalíptico y lo posapocalíptico tanto a nivel nocional como en su representación artística sin olvidar, por ello, sus obvias diferencias cronotópicas y simbólicas.

² Es indudable que, aunque la relación entre ciencia ficción y distopía resulta casi ingénita, pueden localizarse rasgos o temas distópicos en narrativas que no son necesariamente asimilables al género cienciaficcional (Zimmer, 2013). En este trabajo, no obstante, se partirá del presupuesto de que la distopía se concibe, principalmente, como una proyección de tendencias pesimistas o catastróficas hacia un futuro, más o menos cercano, articulada sobre la constitución de un *nóvum* (Suvin, 1979) como elemento contrastivo o diferenciador respecto del presente desde el que se delinea el relato.

³ López-Pellisa establece la obra *La bomba increíble* (1951) de Pedro Salinas como la inauguradora de este subgénero en España (2018: 23).

⁴ *XYZ* (1934) del peruano Clemente Palma y *La trama celeste* (1942) del argentino Adolfo Bioy Casares se cuentan entre los escasos ejemplos asignables a lo distópico en la primera mitad del XX en las letras hispanoamericanas.

res de menor reconocimiento y del apoyo del *fandom* que la ciencia ficción y, dentro de ella, las tendencias distópicas se habían abierto paso.⁵

De esta manera, si antaño era la tradición literaria en lengua inglesa la que monopolizaba este terreno, hoy día, por derecho propio, podemos afirmar que los imaginarios distópicos forman parte intrínseca de nuestras letras. ¿Pero qué nos permite explicar este apogeo sea a nivel mundial que hispanoparlante? Las distopías o antiutopías, como género propio o subgénero de la ciencia ficción, se han convertido, de hecho, en un fenómeno global que, a través no solo de la literatura, sino también del cine, las series o la novela gráfica nos sitúa, ante un espejo, frente a diversas opciones, todas ellas catastróficas, de nuestro propio devenir como sociedad (Retamal, 2016). Como coinciden muchos autores, las distopías poseen una indudable vocación ideológica orientada a incidir en las diversas crisis que en nuestro tiempo jalonan intermitentemente nuestra experiencia humana a nivel social, demográfico, político, económico, medioambiental, tecnológico, etc.⁶ De hecho, como señala Pozuelo Yvancos (2016), la distopía se caracteriza por establecer una relación metonímica con el presente desde el cual se construye: las coordenadas de espacialidad y temporalidad con las que el lector cuenta en su presente se ven suspendidas momentáneamente o reformuladas en la reescritura distópica, pero siempre con la finalidad de establecer un extrañamiento que, por su mismo contraste, traba más firmemente los nexos entre el contexto de escritura-lectura y el mundo proyectado en el texto literario. Es decir, una distopía, comparte, como bien sostiene Jameson en *Archaeologies of the Future* (2005), muchos aspectos en común, perfectamente identificables, con la realidad desde que el autor construye su obra y desde la cual el lector o espectador accede a ella. Esto explicaría que lo distópico surja siempre sobre un terreno polémico bien abonado, que acerca a sus lectores a una dimensión espacio-temporal en la cual se pueden involucrar críticamente.

En definitiva, por lo tanto, la distopía difícilmente puede ser una literatura evasiva. En este mismo sentido, el éxito de lo distópico se podría vincular tam-

⁵ Como ejemplo, podemos citar la presencia de escritores de renombre como José María Merino o Rosa Montero en la antología española *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (2014). En Hispanoamérica, el hecho de que autores clásicos como Clemente Palma, Adolfo Bioy Casares o, más recientemente, Carlos Fuentes y Homero Aridjis en México o Angélica Gorodischer y Marcelo Cohen en Argentina hayan basado algunas de sus tramas en principios distópicos, consolida la aceptación general de esta tipología cienciaficcional.

⁶ Son muchos los estudiosos de estos asuntos que insisten en la prosperidad de la distopía, y más concretamente, de las tendencias distópicas apocalípticas, gracias a la atmósfera global de crisis, de emergencia permanente que experimentamos en nuestra hiperconectada sociedad, donde un estado de alerta sucede al siguiente sin apenas tregua ni transición (Domingo, 2008; Kurlat Ares, 2017).

bién, como afirma Francesco Muzzioli en *Scritture delle catastrofe* (2007), con la existencia de un decidido masoquismo masivo que empuja al ser humano a disfrutar de la contemplación de las diversas maneras de hecatombe posible de la Tierra y de las sociedades humanas.⁷ Esta pasión autodestructiva tiene, según el autor, sin embargo, una sencilla explicación: si algo caracteriza a las distopías es su proximidad con el mundo en el que habitamos y, como ocurre con los relatos de terror, un elemento inextricable a la distopía, es que posee una evidente vertiente catártica, exorcizante. Con todo, cualquier tránsito a través de la experiencia distópica es ambiguo y desnaturalizante; no en vano, como poéticamente confirma Andreu Domingo: “el viaje órfico de las distopías carece de Virgilio” (2008: 70). Esta constante ambigüedad es la que genera la articulación del discurso distópico: nos adentra en diversas opciones aciagas para, paralelamente, advertirnos sobre nuestro presente y dejarnos, en la mayoría de ocasiones, inermes ante cualquier posibilidad reformadora real.

Sin embargo, cuando los temas de la distopía se extreman y las sociedades retratadas se muestran al borde del cataclismo o sumidas en la destrucción total tras el advenimiento de una catástrofe, estaríamos hablando de modos muy fructíferos y particulares dentro del campo de lo distópico, categorizados como ficción apocalíptica y/o posapocalíptica (Díez y Moreno, 2014: 42-47). Resulta conceptualmente compleja y cuestionable la escisión de distopía, apocalipsis y posapocalipsis como entidades estancas dadas las numerosas intersecciones y afinidades entre estas categorías. Y a pesar de que algunos autores las consideran subgéneros distintos de la ciencia ficción (*Ibid.*: 23; Salvioni, 2013), en este ensayo definiremos a la distopía como una forma de entidad más genérica y abarcadora dentro de la cual las narrativas apocalípticas y posapocalípticas representan las tendencias pesimistas más acentuadas e irreversibles. A su vez, resulta difícil concebir un escenario apocalíptico sin que, consecutivamente, sobrevenga la reflexión sobre sus consecuencias, sobre lo que habrá de sucederle cronológicamente, así como todo posapocalipsis presupone la elucubración sobre el cataclismo que le dio origen. Con esto, naturalmente, no se quiere ignorar de forma deliberada el hecho de que existen narrativas cuyo foco se concentra en la narración bien del acontecimiento de un

⁷ Esto parece particularmente cierto si observamos el gran auge de producciones cinematográficas, especialmente estadounidenses, del género conocido como *disaster film*, donde los niveles de dramatismo y hecatombe llevan al límite grotesco todas las posibilidades destructivas imaginables. No todas las películas de catástrofe, sin embargo, pueden ser catalogadas como distópicas, pero sí intersectan a menudo con la experiencia pos/apocalíptica que late en buena parte del subgénero distópico.

apocalipsis, bien de una supervivencia posapocalíptica. Tampoco se quiere pasar por alto que no toda distopía desarrolla temáticas pos/apocalípticas. No obstante, en la línea de autores como Zimmer (2013), Ordiz (2014), Oeyen (2014) y Kurlat Ares (2017) creemos que, en numerosas narrativas, la interdependencia de lo distópico y lo pos/apocalíptico resulta indiscutible.

Centrándonos en las nociones de apocalipsis y posapocalipsis y en su plasmación literaria, en este trabajo defenderemos su preeminencia histórica y mítica en la narrativa latinoamericana en castellano de las últimas décadas y su trascendencia como lectura distópica, transversal y crítica, de los procesos histórico-sociales, bien locales, bien globales, que han afectado al subcontinente. Concretamente, se considerará cómo las antinomias que las caracterizan nos sitúan muy certeramente en un marco de paradojas posmodernas donde el origen neotestamental del término apocalipsis se transmuta, en los textos contemporáneos, en una revelación secularizada del fin de los tiempos humanos (Parkinson Zamora, 1989: 22). Más enigmática resulta la idea del profundo carácter ideológico y subversivo que le adjudican numerosos autores a lo pos/apocalíptico, como en el caso de Reati cuando afirma “[...] la visión apocalíptica es profundamente política ya que siempre remite a un presente cuyos defectos se quiere denunciar o revelar” (2006: 17). No obstante, al mismo tiempo, se observa en numerosos textos literarios cómo comúnmente, se produce “la disolución permanente de los espacios de resistencia y reivindicación” (Saldías Rossel, 2015: 110).⁸ A estas paradojas cabe añadir la incógnita ontológica que radica en lo posapocalíptico signada por el apotegma “el fin después del fin” (Berger, 1999). Precisamente, la insolubilidad de esta definición tautológica es lo que lleva a varios autores a expresar su preferencia por una denominación menos desconcertante como “literatura del superviviente” (Díez y Moreno, 2014: 44-45). Vista la complejidad y la riqueza de matices de lo pos/apocalíptico, su capacidad de engendrar aporías en la medida en que las afronta o reescribe, consideramos que, dentro de los múltiples avatares que nos ofrecen las narraciones distópicas, este modo o subgénero es particularmente sugestivo y repleto de posibilidades de gran calado crítico.

En este trabajo, justamente, nos vamos a ocupar de examinar dos casos paradigmáticos de narrativa posapocalíptica en la literatura hispanoamericana; por una parte de *El impostor* (2001), del escritor mexicano Antonio Malpica –novela de escasa repercusión crítica, pero ejemplar en cuanto a la articulación del género–

⁸ No hay que olvidar a este respecto el deseo de “reseteo” del mundo que Jean Baudrillard adjudicaba a este tipo de textos y que nos sumerge en el aparente contrasentido de alcanzar la regeneración mediante la destrucción total (1981).

y, de las tres reconocidas *nouvelles* catastrofistas del argentino Rafael Pinedo *Plop* (2002), *Frío* (2011) y *Subte* (2012), consideraremos, en particular, la última de ellas.⁹ Se han seleccionado estos textos por el escaso caudal crítico que han generado hasta el momento; constituyendo ambos, sin embargo, una magnífica y personalísima recreación de tópicos bien conocidos de la literatura distópica de corte posapocalíptico. Las dos obras destacan por la construcción de ambientes y atmósferas donde la aniquilación y la desolación se constituyen como personajes por derecho propio. En el caso concreto de *Subte*, velada por la atención crítica recibida por *Plop*, entendemos que, por el contrario, el simbolismo posapocalíptico que condensa junto con la maestría de sus referencias intertextuales, la hacen merecedora de un análisis aparte de los otros dos miembros de la trilogía. Dadas las numerosas perspectivas críticas que se podrían adoptar al examinarlas, en este análisis nos ocuparemos de un aspecto que a menudo se obvia: la dimensión espacial, el *topos*, dentro del cronotopo prospectivo, es decir, la construcción del escenario posapocalíptico como cartografía donde los símbolos territoriales son determinantes a la hora de construir tramas en las que se busca transmitir una visión sórdida, cruel y desesperanzada, donde el fin de la humanidad es ya total e irreversible.

2. POSAPOCALIPSIS LATINOAMERICANOS: REVELACIONES SECULARES DE LA CATÁSTROFE FINAL

La mitología de lo pos/apocalíptico tiene firmes raíces en el imaginario latinoamericano; así lo confirman reconocidos estudios como *Narrar el apocalipsis* (1989) de Parkinson Zamora o *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2011) editado por Logie, Decock y Fabry. Históricamente, la combinación de la teología judeocristiana, de fundamento escatológico, trasladada por los colonizadores españoles al Nuevo Mundo, con diversos cultos indígenas determinados por concepciones del mundo igualmente apocalíp-

⁹ *El impostor* y *Subte* han recibido una atención muy desigual. El texto de Malpica ha quedado opacado por la producción más reconocida del autor en el terreno de la literatura infantil y juvenil; el hecho de que no se haya reeditado desde su original publicación en 2001, también ha contribuido a que haya pasado desapercibida para la crítica especializada. *Plop*, *Frío* y *Subte*, catalogadas como trilogía por Elvira Navarro en su prólogo a *Frío* (2011: 6), por el contrario, y pese a las tribulaciones sufridas por sus primeras ediciones, han generado todo un caudal crítico que, en palabras de Kurlat Ares, se justificaría por la relación inextricable entre lo utópico y lo distópico.

ticas, es decisiva a la hora de comprender este arraigo.¹⁰ Así lo confirma Parkinson Zamora:

América ha heredado la filosofía judeocristina de la historia; aunque nuestras concepciones seculares modernas no plantean un principio o un fin del tiempo (en realidad, todo lo contrario) compartimos con el apocaliptista la necesidad de interpretar y de atribuir una significación a nuestra experiencia de la historia. En la América Latina, la recepción y asimilación de esta herencia bíblica europea fue condicionada, sin duda por pautas indígenas de historicismo apocalíptico (*Ibid.*:13).

Puede resultar insólito que, en su concepción, Parkinson Zamora supedita la lectura de la historia a condicionamientos de dogma religioso o mitológico, pero, como ella misma explica, en el caso concreto de la literatura:

El empleo de estructuras e imágenes apocalípticas en la actual literatura estadounidense y latinoamericana ubica la dramatización literaria del tiempo humano entre el mito y la historia [...]. Los novelistas que emplean elementos apocalípticos, tal como los apocaliptistas bíblicos, a menudo critican las actuales prácticas políticas, sociales y espirituales, y proponen los medios de oponérseles y de superarlas. Crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual (*Ibid.*: 14).

Es decir, como ya se comentó previamente en conexión con la distopía, la vinculación de lo apocalíptico con lo disidente y subversivo forma parte de la construcción de imaginarios sociales. Por paradójico que pueda resultar a primera vista, vuelve a emerger, en este caso específico, como una especulación crítica sobre las características del tiempo humano, su potencial fin y, sobre todo, sus formas de narrarlo e interpretarlo. Obviamente, sin embargo, no hay que olvidar que el influjo apocalíptico contemporáneo, de carácter más netamente distópico, y que podríamos tildar incluso de “entrópico”, escapa a los fundamentos medulares de sus precedentes teológicos y míticos y establece algunos principios contrapuestos; más distintivamente, como explica Parkinson Zamora: “La promesa inherente a la visión apocalíptica, la radical transformación de mundos antiguos en mundos nuevos están ausentes de la visión entrópica [...]” (15). Por lo tanto, la visión pos-

¹⁰ Resultaría relevante determinar las pautas escatológicas confrontadas de las tradiciones occidentales y precolombinas –lineales unas, cíclicas las otras– para establecer en qué medida, la yuxtaposición de ambas en el territorio americano puede haber resultado en formas de representación pos/apocalíptica singular o propia. En el caso concreto de México, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* (1950), ya efectuó en buena medida una exploración de esta singularidad.

moderna que nos permite relativizar paradigmas y romper con los metarrelatos tradicionales, también nos legitima para jugar con experiencias, en principio, anti-téticas. Esto sin duda ocurre con la concepción de lo regenerativo que comporta la experiencia apocalíptica a través de lo destructivo, pero, al mismo tiempo, siempre poniendo en duda la factibilidad y potencialidad de esta capacidad regeneradora. De esta dialéctica conceptual, emerge la energía crítica de lo pos/apocalíptico y se justifica también la razón por la cual: “Los modos apocalípticos de pensamiento y de expresión se intensifican durante los tiempos de perturbación social y de incertidumbre temporal” (*Ibid.*: 227).

En este sentido, pues, podemos comprender mejor que la experiencia pos/apocalíptica latinoamericana no se limite solamente a un primer período iniciático surgido del encuentro, o choque, entre Europa y la América precolombina puesto que las crisis mundiales y las singladuras socioeconómicas nacionales o locales han incrementado, a decir de muchos críticos, el interés de los literatos por recurrir a los desplazamientos narrativo-temporales en un intento según Reati (2012: 111) “de iluminar el presente a través de historias veladas, oblicuas [...], sobre todo alegóricas [aludiendo] a otras épocas ante la imposibilidad de dar cuenta narrativa de lo real.” O, siendo histórica y cronológicamente más específicas, Fabry y Logie sostienen que:

A nuestro modo de ver, el imaginario apocalíptico está presente en tantos textos de la ficción hispanoamericana posterior a 1970 porque esta tradición parece ser la única que hace justicia a la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial sin que en ella se renuncie por completo a la plasmación del porvenir concebido en ese Nuevo Mundo más que en ningún otro lugar como escenario de lo novedoso. Lo que se aplica a los grandes mitos en general, es particularmente verdad para lo apocalíptico: el que se vuelva a ellos sobre todo en épocas de desorden social y cultural agudo (2010: 16).

De esta manera, la larga tradición que acompaña al “después del fin” en la literatura latinoamericana ha sido decididamente productiva en algunas naciones en las últimas décadas del XX y en lo que llevamos de siglo XXI. Los casos de las literaturas mexicana y argentina son particularmente representativos.¹¹ En la pri-

¹¹ El caso de México es paradigmático por el fuerte arraigo cultural que posee la tradición milenarista en el país y a la que recurrentemente han aludido críticos como Octavio Paz o Carlos Monsiváis. Este último, en concreto, publicó en 2009 un volumen de ensayos satíricos *Apocalipstick* basados en las estadísticas catastróficas que han ensombrecido las expectativas de desarrollo de su país natal. En lo que se refiere al contexto argentino, además de diversas coyunturas históricas que pueden haber incentivado ciertas tendencias catastróficas en el subconsciente colectivo, no hay que olvidar la marca impresa por la fecunda tradición narrativa fantástica que, desde principios del siglo XX,

mera, como indica Ordiz en su artículo “Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea” (2014), se podrían incluir títulos como *Cristobal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes; *La leyenda de los soles* (1993), de Homero Aridjis; *El dedo de oro* (1996), de Guillermo Sheridan; *Cielos de la tierra* (1997) y *La novela perfecta* (2006), de Carmen Boullosa; y, más recientemente, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), de Carlos González Muñoz o *No tendrás rostro* (2013), de David Miklos. Para la segunda, cabe considerar novelas como *Las Repúblicas* (1991), de Angélica Gorodischer; *El libro de la Tierra Negra* (1991), de Carlos Gardini; *El aire*, de Sergio Chejfec (1992); *Cruz Diablo* (1997), de Eduardo Blaustein; *Los acuáticos* (2001) y *Donde yo no estaba* (2006), de Marcelo Cohen; *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal; *Promesas naturales* (2006), de Oliverio Coelho; o *Cadáver exquisito* (2018), de Agustina Bazterrica. Lo que unifica en buena medida estos títulos es que muchos de ellos, especialmente los más actuales, se constituyen como construcciones textuales que, a diferencia de sus antecesores en décadas previas, no traslucen, de forma general, una confrontación abierta y contestataria respecto de un contexto neoliberal, de una situación de poscrisis o de un periodo posdictatorial, sino que, sabedores ya sus autores de la vacuidad de cualquier intento de oponerse de forma eficaz a los discursos imperantes, “se trata de narraciones que tienen en común la falta de interés por los motivos del apocalipsis o por el apocalipsis en sí” (Steimberg, 2012: 128).¹² En términos paralelos se pronuncia Zac Zimmer al afirmar “This postapocalyptic (and post-2001) novel does not pretend to erase anything; it neither searches for nor attempts to make a clearing in the jungle. On the contrary, it pauses to contemplate the actual wastelands, and in that space it finds nothing more than the accumulated muck of an entire history” (2013: 145).¹³

sin duda, ha favorecido la aceptación de géneros populares no siempre bien acogidos por la crítica o el público en otros contextos.

¹² A lo hasta aquí señalado, cabe añadir que el uso de lo posapocalíptico en estas narrativas contemporáneas latinoamericanas no se limitará, en muchos de los casos, a diseñar escenarios dantescos de destrucción sino, como ocurre en la trilogía posapocalíptica de Rafael Pinedo, “el carácter posapocalíptico de un texto no solo se sitúa en la temática del enunciado, sino que también se plasma en el plano de la enunciación” (Oeyen, 2014: 632). En otros casos, incluso, como se evidencia de la lectura que Zimmer hace de la novela *Plop*, la perspectiva crítica adoptada de la obra resultaría aún, si cabe, más ambiciosa, representando el posapocalipsis la inversión de los mitos originarios, patrimoniales o ideológicos de toda una nación (2013).

¹³ “Este tipo de novela posapocalíptica (y pos-2001) no pretende acabar con nada; tampoco busca ni intenta abrir un claro en la selva. Por el contrario, se para a contemplar los eriales actuales, y en ese espacio no encuentra más que el detritus acumulado de la historia” (2013: 145). (Traducción de la autora)

3. TOPOGRAFÍAS DE LA DESOLACIÓN: LOS CASOS DE *EL IMPOSTOR* Y *SUBTE*

La ficción posapocalíptica se caracteriza por infundir una profunda desolación en el lector o espectador. Frente a los discursos de la abundancia tecnológica y *massmediática* que analizaba Julio Ortega (1992) en los textos latinoamericanos de determinados periodos históricos –anhelo, a la postre, de lo utópico–, el modelo distópico, en especial el posapocalíptico, articula un discurso de la escasez y del desmantelamiento socioeconómico, cultural y moral más absoluto. No es ociosa aquí la mención al lector puesto que en los textos distópicos posapocalípticos es este último el resorte de la interpretación, el que acciona todas las posibilidades de la ficción. El contexto inferido previo al estado de posapocalipsis en el texto es el que, en realidad, posibilita la construcción de un cronotopo *in absentia* tan relevante como el presente en la obra; esa ausencia es, en definitiva, el extrañamiento al que se refiriese Malmgren (1991). Lejos pues, resultan ya los tiempos en los que las denominadas como distopías clásicas o fundacionales (*Nosotros, Un mundo feliz, 1984* o *Fahrenheit 451*), construían alegorías políticas y sociales que apuntaban de forma directa a un tiempo y a un espacio fácilmente identificables y con una vocación abiertamente denunciadora y, a la postre, reformadora (Becerra, 2016: 269). Las distopías posapocalípticas que en este estudio nos ocupan, siguiendo la datación de Zimmer, se sitúan en la transición hacia el periodo pos-2001 y comparten, aunque en distinta medida, la construcción de atmósferas donde la desolación y la imposibilidad de pervivencia para una sociedad civilizada es manifiesta.

Considerando las particularidades del cronotopo distópico y pos/apocalíptico, su esencia, como ya se ha venido apuntando, radica en el juego de deslocalización temporal y, particularmente, espacial.¹⁴ Es, en este punto, donde el presente análisis se va precisamente a enfocar. El apocalipsis y su consiguiente estadio posapocalíptico pueden acontecer, como tantas veces lectores y espectadores han presenciado, en cualquier punto de nuestro planeta o, incluso en localizaciones extraterrestres.¹⁵ No obstante, hay espacios que resultan más idóneos para plasmar,

¹⁴ Sin embargo, conviene tener en cuenta que cada narrativa posee sus propias singularidades. Así, por ejemplo, Alejo Steimberg llevó a cabo un relevante análisis de las coordenadas que, a la vez que posibilitan la distancia propia de lo ciencia ficcional respecto de lo narrado, lo posicionan y hacen identificable en algunas narrativas distópicas argentinas recientes recurriendo a sutiles marcas culturales, idiomáticas y geográficas (2012: 143-144).

¹⁵ Recordemos la ubicación de *Crónicas marcianas* (1950) de Ray Bradbury en el planeta rojo que, aunque *stricto sensu* no puede ser catalogada como distopía, contiene elementos que la relacionan con esta última.

con toda intensidad, la catástrofe que implica el fin de todas las cosas. Sin duda, la ciudad, el emplazamiento donde, hoy en día, se sitúa el mayor porcentaje de habitantes en todo el planeta,¹⁶ parece el más sugerente:

En la literatura de anticipación universal pareciera existir cierto especial deleite por describir el colapso de las ciudades y de todo lo que ellas representan como *locus* de la (in)civilización. [...] Para Davis, inferir una lección moral o política de la catástrofe urbana es parte de la tradición apocalíptica misma, y como es de prever su auge coincide con los periodos de mayor pesimismo político (Reati, 2006: 91).

Asimismo, Reati, en su clasificación de lo que denomina las “ciudades futuras”, incluye entre ellas a la ciudad posapocalíptica a la que caracteriza como un espacio donde los escritores tienden a explotar el reconocimiento-extrañamiento de lugares y objetos icónicos, reconocibles para el lector, pero imprimiendo un grado de extremo contraste sobre ellos, normalmente un nivel de degradación y de destrucción que tiñe de paradójica inverosimilitud o incredulidad la reconstrucción de los parajes identificables (*Ibid.*: 124). Dando un paso más allá de esta concepción de lo urbano como localización especialmente idónea para la recreación del posapocalipsis, Domingo (2008: 68) considera que la diada centro-periferia que marcó la construcción topográfica de tantas distopías clásicas¹⁷ pasa a constituirse en las formas distópicas contemporáneas como un territorio deslocalizado. La catástrofe resulta ya tan universal que tienden a desaparecer los hitos identificativos obvios o estos carecen ya de relevancia real; se difuminan, pues, las fronteras entre centros y márgenes.

Así, si algo caracteriza las hecatombes naturales o tecnológicas, explicitadas o no, en un texto posapocalíptico, es destruir o malograr, en primer lugar, el espacio público y/o el espacio natural. La impresión más palpable que nos evoca un relato de una realidad posapocalíptica es, precisamente, la desolación de los parajes descritos. De hecho, ese es uno de los componentes centrales en cualquier narrativa del género: la escenificación de la destrucción de ámbitos conocidos o similares a los presentes en nuestra realidad extratextual. El posapocalipsis sobreviene, generalmente, por los excesos tecnológicos o científicos o el impacto tóxico irreversible.

¹⁶ En 2017, el 54% de la población total del planeta según datos del Banco Mundial.

¹⁷ Narrativas como las citadas *Nosotros*, *Un mundo feliz*, 1984 o *Fahrenheit 451*, entre otras, contraponen el poder represor de una autoridad omnímoda y central y los intentos subversivos de individuos o colectivos marginales. Este simbolismo se traduce, en algunos casos, en una topografía contrastiva entre centros y periferias urbanas o entre urbe y campo.

ble sobre el medio ambiente o, en muchas narrativas, por cataclismos innominados pero de los que podemos imaginar su naturaleza y, en general, clasificar dentro de estas dos causas mencionadas. La consecuencia, casi siempre es el declive drástico de una población, por enfermedad, hambre, o fruto de la violencia que se desata, en formas diversas, entre los supervivientes a la catástrofe, lo que suele acercar la ficción posapocalíptica al concepto de *demodistopía* de Domingo (2008). La naturaleza y los espacios antaño concebidos por el ser humano para su existencia cotidiana y disfrute resultan arrasados, aspecto este que permite, en muchos casos, la lectura de este tipo de narrativas desde el ángulo de la ecoficción o de la recientemente denominada “cli-fi”.¹⁸

Pero no es el propósito de este trabajo revisitar especulaciones sobre la proyección espacio-temporal, a nivel macroscópico, en los textos seleccionados, o trazar otras alternativas, sino el atender a un aspecto espacial que, por su sutileza, suele ser omitido en las lecturas teóricas. Nos referimos, en concreto, al complejo y paradójico juego que, tanto en *El impostor* como en las tres novelas de Pinedo, y en otras muchas del género, en las propias tramas, se establece entre espacios externos e internos, entre lo público y lo privado, entre el afuera y el adentro, entre lo próximo y lo alejado. Es decir, de esta manera, observamos cómo, en medio de la devastación y anomía generalizadas que ilustran estas narraciones y de la aparente inanidad que caracteriza el impulso narrativo –ya no pueden existir expectativas realistas en un mundo que ha tocado a su fin– existen patrones topográficos identificables, que permiten al lector establecer categorías relativamente firmes, trazar mapas simbólicos para desenvolverse en la turbiedad del caos y de la deconstrucción de principios más absoluta. Pero previamente a adentrarnos en el análisis de la construcción de una topografía singular en medio de la destrucción, conviene señalar, algunas particularidades sobre el aspecto temporal de las dos narrativas que aquí nos conciernen.

El impostor y *Subte* son, pese a todas sus similitudes, dos novelas que deben ser leídas en clave muy diversa en lo que se refiere a su ubicación temporal. Partiendo ambas de un contexto posapocalíptico ya instaurado desde el inicio de la narración,¹⁹ *El impostor* responde al patrón clásico de un apocalipsis recientemente sobrevenido y cercano a la contemporaneidad del lector; el D.F. donde se contextualiza el texto es perfectamente reconocible con sus frecuentes, casi obsesivas,

¹⁸ Del inglés “climate fictions”; este término ha sido popularizado por el crítico Adam Trexler en su estudio *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change* (2015).

¹⁹ Una tendencia de la narración distópica, más si cabe de las de carácter pos/apocalíptico, es su apertura *in medias res*.

referencias viarias, alusiones a monumentos, zonas de la ciudad, cadenas de supermercados, marcas comerciales y, sobre todo, a modos de vida homologables a los de cualquier lector actual. Los frecuentes evocaciones del protagonista y otros personajes de un pasado preapocalíptico nos acercan a una sociedad como la nuestra. *Subte*, en cambio, carece de toda marca temporal que nos ayude a situarnos en un mundo que nos resulta particularmente ajeno por remitirnos a una posapocalipsis largamente instaurado. En esta línea, la trilogía de Pinedo, resulta particularmente ominosa: todas sus novelas desfamiliarizan hasta el extremo nuestras referencias cronológicas conocidas pero, al mismo tiempo, nos resitúan en un estadio temporal futuro tribal y de involución social, cultural, lingüística y tecnológica regido por tabúes y mitos que rompen con los principios éticos que hoy día consideramos esenciales y deseables.

Ocupándonos ya plenamente de aspectos relativos a la territorialidad y lo espacial, en *El impostor*, el origen de la catástrofe que ha arrasado la humanidad, y a todo ser viviente excepto a las plantas, es especulado por uno de los personajes, un doctor en medicina, que consigue relacionar una misteriosa epidemia de hepatitis con un posterior virus letal, de creación artificial, que exterminaría a todos aquellos que no sufrieron la enfermedad hepática previamente. El resultado, en el caso de la trama que se dibuja en esta obra, es un México D.F. prácticamente intacto estructuralmente, pero poblado por objetos descontextualizados y anacrónicos y los restos incorruptos de los muertos repentinamente el Día del Trabajo, en que sobrevino la gran mortandad:

Báez se enfiló por Puebla, sorteando el chevy que daba un eterno y monstruoso beso a un poste de luz. Miró a su interior, solo para comprobar que la calavera del conductor seguía, ahí, sonriente, como todos los días. Dio vuelta en Sonora y se sumergió a toda velocidad en la penumbra del puente del Circuito Interior. [...] Se procuró un descanso para decidir y se entretuvo mirando una lona que ondeaba patéticamente el anuncio de una oferta de computadoras, como si fuera una valiosa reliquia (10).

Plop, *Frío* y *Subte*, por su parte, representan un epítome de la “destrucción de la cultura”, como definió su propio autor (Friera, 2006), pero, a su vez, lo que, como lectores, más despierta nuestro horror, son los escenarios de completa aniquilación que se nos perfilan en las tres obritas. En ninguno de ellos somos sabedores de una ubicación cartográfica concreta, pero, precisamente, la deslocalización, transmite una poderosa y aterradora sensación de universalidad. La trama de *Plop* se desenvuelve en planicie una cenagosa y socialmente tribalizada cubierta de infinidad de

despojos y restos, ya inservibles, de una sociedad de consumo extinguida; *Frío* nos sitúa ante un gélido escenario en un páramo donde se encuentra el convento en el cual se refugia y sobrevive la anónima protagonista y las ratas que se convertirán en su particular feligresía; en el caso de *Subte*, el título nos evoca las entrañas del metro de Buenos Aires, donde, tribalmente, a resguardo de un sol exterior que se insinúa mortífero, conviven grupos humanos que, habida cuenta del largo tiempo que parecen haber permanecido en el lugar, incluso han desarrollado características físicas evolutivas de adaptación al medio. Si en *Plop* contamos con una descripción de un mundo en pedazos, en *Subte* no sabemos nada del mundo de afuera, ni siquiera aparece mencionada su existencia más allá del sol que se cuele por los orificios que se abren al exterior; es más, lo que resulta más inquietante es que sus personajes no parecen siquiera guardar memoria de ese espacio externo: solo son conscientes de su universo subterráneo. Son sociedades y personajes, los de Pinedo, amnésicos y sin referentes históricos, en los últimos estadios de regresión cultural, de involución a la barbarie, donde las referencias al mundo preapocalíptico se convierten en acertijos, en destellos crípticos de un mundo perdido para siempre:

El viejo Birm había dicho: “uno va por el túnel, encuentra el cuarto pequeño, entra, los cables se cortan por el peso el cuarto se cae, uno se muere. Eso es un ascensor”. Hablaba raro el viejo Birm. Decían que no había nacido en la tribu, que llegó ya grande. Ella no sabía de dónde venía, nunca lo había preguntado, aunque decían que no hablaba del tema. Pero por eso, porque no era de la tribu, se llamaba Birm, y no Birmo. Ellos se reían, decían que tenía nombre de hembra, no de varón. Pero al viejo parecía no importarle (22).

En *El impostor* las calles pobladas de coches abandonados, los supermercados y negocios asaltados, los monumentos identificativos del D.F. en proceso de ruina son, como se mencionaba anteriormente, ecos de un mundo similar al que, como lectores, conocemos; en *Subte*, la perspicacia evocadora de Pinedo, desata nuestra imaginación y nos permite, solo aventurar, un espacio exterior esquilado por un sol inclemente y por, quizá, alguna otra catástrofe sobre la que solo podemos teorizar extratextualmente. En cualquiera de los casos, pese a la diferencia obvia entre los escenarios de ambas novelas, en las dos se repite un patrón: lo exterior representa el peligro máximo; los interiores proveen refugio físico y espiritual. Gustavo Báez, el protagonista de la novela de Malpica, recorre las calles desiertas del D.F. en unos patines para aprestar su paso ante potenciales asaltos de violentos vagantes o de grupos organizados, los “topos”, que han establecido sus cuarteles

centrales en las líneas y estaciones del otrora transporte metropolitano de la ciudad. Por su parte, Gustavo, encuentra su único solaz diario en el apartamento que ocupa, donde mantiene sus reservas de alimento y sus pertenencias y, también, en el apartamento de su amigo, el doctor Estrada, y de Marta, la que representará su última fantasía de una vida amorosa en pareja. Estos dos últimos refugios interiores, en particular, se convierten, en contraste con el amenazador y yermo exterior, en lugares donde el tiempo pasado, pre-apocalíptico se ha detenido en una suerte de remanente de protección humano y cultural:

Antes de llamar a la puerta, revisó que todo estuviera en buen estado y dentro del morral. El par de coca-colas, los jugos, el vino, las aceitunas, las latas de conservas y los veinte conciertos de violín que pudo encontrar, en cassette, intactos en Liverpool. Sabía que sería un buen día. Sabía que los topos podrían sacudir el planeta desde el subsuelo y detonar un sismo si querían. El mundo, allá afuera era de ellos; con su luz y su sombra. Con su inútil abundancia y su pródiga miseria. El león de la aldaba sonreía ahora. Ya no era un intruso el que traspondría la puerta (92).

En el caso particular de *Subte*, generalizable a *Frío*, no solo el subterráneo se ha transformado en el área de supervivencia de esta poshumanidad, sino que, a su vez, dentro de estos espacios bajo tierra, también los niveles de protección van en orden decreciente desde lo interior a lo exterior. El núcleo donde vive la tribu de la protagonista, Proc, aparece retratado como una ubicación segura, mientras que el alejamiento de dicho lugar devendrá en un entramado de túneles laberínticos y vías abandonadas en que acecha el peligro de lobos furiosos y hambrientos: “Nunca había pensado en afuera. Nunca se le había ocurrido que iba a estar lejos de la tribu, que iba a estar sola, que iba a estar colgada, sin saber qué hacer, sin saber cuánto iba a aguantar” (22).

Pero la oposición seguridad-peligro asociada a lo interno y externo no finaliza aquí en esta novela. La huida de los lobos de la embarazada Proc la lleva, en una evocación a la *Máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells, a internarse en los territorios más profundos del subte, que su tribu no puebla, y que la precipitarán hasta un espacio de completa oscuridad, ocupado por otro grupo humano, “los ciegos” que, desprovistos del sentido de la vista, sobreviven apoyándose en su uso del tacto y del oído. Este grupo, al igual que al que pertenece Proc, practica ritos y costumbres de extrema segregación social y crueldad, aunque ya están tan distanciados culturalmente de los pobladores del espacio superior, que su lenguaje y tradiciones poco parecen tener que ver entre sí:

Lo más difícil de explicar para Proc era todo lo que tenía que ver con la visión, con la luz. Hasta que se dio cuenta de que si en lugar de decir “ver” decía “escuchar” Ish comprendía. [...] Se horrorizó cuando se enteró de que [los ciegos] no tenían ceremonias de apareo, que podían hacerlo en cualquier momento, cuando tenían ganas. Pero solo hombres con mujeres. Varones con varones o hembras con hembras estaba mal, era castigado, los que lo hacían no merecían vivir (55, 56).

En *El impostor*, aunque Gustavo se aferra a las posibilidades que aún le ofrece el D.F., acabará por unirse a la ilusión del doctor y Marta de huir, hacia el exterior, hacia un supuesto espacio promisorio rural en Querétaro. Nunca lo consigue, parece a manos de la violencia entre clanes supervivientes en disputa antes de poder siquiera vislumbrar su escapada de la ciudad. Solo, a través de un breve epílogo, se nos traslada años después, y se nos hace conocedores de la supervivencia de Marta y de su ahijada María Fernanda, quizá la única mujer sobre el planeta que, en principio, no sufriría esterilidad como efecto colateral de la pandemia letal. Esta aparente llamada a la esperanza choca con la última reflexión de la muchacha que, sorprendentemente, anhela el retorno a la ciudad que conoció en su infancia:

Ojalá [Marta] pronto se desarraigue de la nostalgia y podamos regresar a la Ciudad. En muchas ocasiones tengo curiosidad por las imágenes que acompañan a mis propios recuerdos. Las calles, los grandes edificios, la diversidad en los escaparates, en los grandes anuncios comerciales. Los monumentos, los inútiles faroles, las bancas, los parques (195-196).²⁰

Lo mismo, desde otra perspectiva, ocurre en *Subte*: la localización del camino de regreso al hogar de su tribu para Proc, paradójicamente, no representa la salvación, se trata de un juego engañoso, ilusorio. En primer lugar, accidentalmente, pierde a su amiga de las profundidades, Ish, en su escapada hacia arriba. Y, tras su parto en solitario, que contradice los tabúes animistas de la tribu que esperan que una madre dé su vida en el momento del nacimiento para permitir la transmigración del alma a su descendiente, pasa a transformarse, en conciencia, en un animal, en una perra que amamanta a los niños de la tribu:

²⁰ María Fernanda, por lo tanto, representa una generación ya plenamente posapocalíptica, que no siente nostalgia por los tiempos previos a la aniquiladora enfermedad aunque, a diferencia de las sociedades tribales de *Subte*, aún guarda una conciencia de lo que distingue al ser humano y posee un sentido del devenir histórico: “Desde que murió el anciano que vivía en la iglesia a veces pasan semanas en que no nos decimos palabra. Tal vez el lenguaje sea una de esas cosas que también entrarán en desuso. Tal vez, la gente” (196).

Pasan los días. Le cuesta tomar el agua sin usar las manos. Las rodillas y las manos tienen callos. Acostumbrarse a las ratas crudas y al resto de la comida de los perros fue difícil. Diariamente le traen a Proc y a otros entenados más para alimentar. Ella frota su cabeza en agradecimiento contra las piernas de los humanos (92).²¹

En definitiva, sobrevive a su peripecia externa, a la escapada al exterior, pero no a los tabúes y rituales de su pueblo, que la instan a perder su humanidad. En el D.F. de Malpica los espacios internos son igualmente ilusorios, dependientes de los víveres y los objetos de un cada vez más peligroso e implacable mundo exterior. El campo, fuera del D.F., donde se asientan Marta y María Fernanda, constituye un resguardo, pero, a la postre, representa una posibilidad de pervivencia ficticia en un mundo donde los seres humanos han perdido su capacidad reproductiva; así lo confirma la propia María Fernanda: “Anoche tuve mi primera menstruación [...]”. No he visto un muchacho en más de tres años, y ella me ha prohibido abandonar el rancho sin su compañía. Así que no veo la necesidad de este periódico tributo de sangre, no veo la necesidad de este vestigio del pasado” (195). Y, si anteriormente mencionábamos que *El impostor* establece una relación con lo espacial muy diversa de *Subte*, remitiendo al lector a espacios reconocibles de México D.F., finalmente, somos conscientes de que este simbolismo es fútil: en el momento en que la humanidad se encuentra al borde de la extinción global, la totalidad de los espacios humanos se igualan en una idéntica cartografía de la destrucción, carente de fronteras. La ciudad, sus escombros, sea en una versión reconocible, como en el texto de Malpica, o en las alusiones veladas a Buenos Aires en la obra de Pinedo, son ya lugares anónimos: no existe memoria en *Subte*; pronto dejará de existir la humanidad en *El impostor*.

Esta estrategia de recreación espacial entre el adentro y afuera, como en principio se exponía, es común en las narrativas posapocalípticas. Solo hay que recordar cómo, en las peripecias de un padre y su hijo en medio de una devastación y aniquilación absolutas en *The Road* (2006) del estadounidense Cormac McCarthy, el único espacio que representa un paréntesis de salvación momentáneo se identifica con un búnker subterráneo donde hallan alimentos y diversas provisiones y también, en la lejanía del recuerdo, con el hogar familiar donde resistieron tras el cataclismo, antes de lanzarse a recorrer un mundo desolado. En una narrativa pos-

²¹ No concierne al tema principal de este análisis, pero conviene señalar que, *Subte*, a diferencia de *Plop* y *Frío* cuyos protagonistas fallecen a causa de un ajusticiamiento y de un suicidio respectivamente, se ha interpretado como poseedor de un inusitado final “feliz” ante la supervivencia de Proc. Como en todo lo relacionado con las construcciones distópicas, este falaz giro de la narración no anticipa expectativa positiva alguna, sino la prolongación de un presente sin futuro.

tapocalíptica más reciente, *La rendición* (2017), del español Ray Loriga, la espera en un hogar sobrio, pero acogedor, constituye el último recuerdo cordial y motivador para su protagonista antes de ser empujado, junto con su familia, a la existencia obligada hacia una ciudad transparente, panóptica, de resonancias orwellianas y huxlianias. Son refugios, como en el caso de *El impostor* y *Subte*, sin embargo, también ilusorios, en mundos completamente devastados: afuera y dentro, ambas localizaciones se han fusionado en una idéntica correspondencia espacial, sin solución de continuidad.

4. CONCLUSIONES

¿Qué representa la protección o el amparo en una narración posapocalíptica? ¿Cómo se puede concebir el sosiego y el bienestar en un mundo irreversiblemente asolado? La respuesta, a la vista de las narrativas aquí consideradas, es que es inconcebible. La esencia de la ficción posapocalíptica, su razón de ser, es exponernos a las consecuencias científicas, sociales, culturales o medioambientales definitivas de una catástrofe ya inevitable. Los espacios que dentro de la narrativa, de alguna manera, cumplen la función de cobijo y de contraposición a la barbarie externa, se prueban quiméricos ante el desastre imperante. En *Subte* el exterior es inhabitable, pero el interior habitado es una suerte de descenso a los infiernos de la humanidad como especie. Lo mismo, desde otros ángulos, puede decirse de *Plop* y *Frío*; no hay refugio ni esperanza en la trilogía de Pinedo. En *El impostor*, con su proyección futura más cercana a nuestra contemporaneidad, nos identificamos con el individuo capaz de mantener un grado de ética y de respeto al prójimo, de preservar un espacio propio, incontaminado por la desolación de afuera. Pero su fin, veremos, no será mejor que el de aquellos otros humanos que se lanzan en una carrera desenfrenada por la supervivencia a cualquier coste. De nuevo, paradójicamente, observamos que, en este tipo de ficción distópica, en la devastación generalizada que la caracteriza, hasta los más pequeños espacios están dotados de una significación trascendental. Se hace así equiparable la construcción de la topografía posapocalíptica con una suerte de zona heterotópica posmoderna (McHale, 1987: 45), donde se yuxtaponen experiencias espaciales incompatibles en sí mismas y, por ello, cargadas de una profunda significación. Esta se relacionaría con las contradicciones que engendran nuestros tiempos y que tan fielmente refleja la ficción distópica contemporánea producida, en las últimas décadas, en la tradición hispanoamericana.

5. REFERENCIAS

- BANCO MUNDIAL (2018). “Población rural (% de la población total)”. Accesible en la dirección <<https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS>> (Acceso: 29/07/2018).
- BAUDRILLARD, J. (1981). “Two Essays [“Simulacra and Science Fiction” y “Ballard’s Crash”]”, *Science Fiction Studies*, 18(55), pp. 309-320.
- BECERRA, E. (2016). “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”, *Cuadernos de literatura*, XX(40), pp. 262-275.
- BERGER, J. (1999). *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELAFOSSÉ, É. (2015). “Variaciones posapocalípticas en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop, Frío, Subte*”, en Inés Ordiz Alonso-Collada y Rosa María Díez Cobo (eds.), *La (ir)realidad imaginada: Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Universidad de León, pp. 125-133.
- DÍEZ, J. y MORENO, A. (eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- DOMINGO, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.
- FABRY, G. y LOGIE, I. (2010). “Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción”, en Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang.
- FRIERA, S. (2006). “Rafael Pinedo. Argentina ayuda mucho al pesimismo”, *Página/12*. Accesible en la dirección: <<https://tinyurl.com/yab4ldz6>> (Acceso: 24/07/2018).
- HONORES, E. (2017). *Fantasma del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Lima: Polisemia.
- JAMESON, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso.
- KURLAT ARES, S. (2017). “Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción”, *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), pp. 401-417.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (ed.) (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MALMGREN, C.D. (1991). *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

- MALPICA, A. (2001). *El impostor*. México D.F.: La mosca muerta.
- McHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
- MONSIVÁIS, C. (2009). *Apocalipstick*. México D.F.: Penguin.
- MORENO, A. (2013). *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de la Prospectivo*. Madrid: Sportula.
- MUZZIOLI, F. (2007). *Scritture delle catastrofe*. Milán: Meltemi.
- OEYEN, A. (2014). “Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial”, *Revista Iberoamericana*, LXXX(247), pp. 631-651.
- ORDIZ, J. (2014). “Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea”, *Bulletin of Spanish Studies*, 91(7), pp. 1043-1057.
- ORTEGA, J. (1992). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila.
- PARKINSON ZAMORA, L. (1989). *Narrar el apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PINEDO, R. (2011a). *Plop*. Madrid: Salto de Página, 2002.
- PINEDO, R. (2011b). *Frío*. Madrid: Salto de Página.
- PINEDO, R. (2012). *Subte*. Madrid: Salto de Página.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2016). “Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez”, *Ínsula*, 855-836, pp. 8-11.
- REATI, F. (2006). *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- RETAMAL, C. (2016). “Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin”, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Accesible en la dirección <http://www.ub.edu/geocrit/xiv_christianretamal.pdf> (Acceso: 24/07/2018).
- RUIZ GARZÓN, R. (ed.) (2014). *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*. Barcelona: Fantasy.
- SALDÍAS ROSSEL, G. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965 – 1975)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SALVIONI, A. (2013, Julio). “Lo Peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen”, *Altre Modernità de la Università degli Studi di Milano*. DOI: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/3095>>.

- STEIMBERG, A. (2012). “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”, *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238-239), pp.127-146.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Berna: Peter Lang.
- TREXLER, A. (2015). *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- ZIMMER, Z. (2013). “Barbarism in the Muck of the Present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento”, *Latin American Research Review*, 48(2), pp. 131-147.