

Crisis y distopía en la nueva novela española

Un incendio invisible, de Sara Mesa *Por si se va la Luz*, de Lara Moreno

Gloria Julieta Zarco
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Europe in general and Spain in particular are still experiencing the consequences of the 2008 financial crisis. Spanish cultural narratives have imagined other possible scenarios around a financial crisis that has not only been an economic one, but also a social one. In that context, Spanish literature was used not only as a means to elaborate coherent narratives in times of crisis but also as a space to create other possible worlds. The novels *Un incendio invisible* (2011), by Sara Mesa, and *Por si se va la Luz* (2013), by Lara Moreno, are both set in imaginary places in which their protagonists – sometimes driven by desire and other times by necessity – survive in hostile, abandoned and primitive places. The article attempts to analyse the dominance of the construction of dystopian places and the creation of ‘another possible world’ as a consequence of the financial crisis of 2008.

Keywords Financial crisis. New Spanish novel. Dystopia. *Un incendio invisible*. Sara Mesa. *Por si se va la Luz*. Lara Moreno.

Índice 1 Introducción. – 2 Utopía y distopía. – 3 *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz*: tiempo y espacio. – 4 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2020-11-09
Accepted 2021-07-12
Published 2021-12-06

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Zarco, G.J. (2021). “Crisis y distopía en la nueva novela española. *Un incendio invisible*, de Sara Mesa y *Por si se va la Luz*, de Lara Moreno”. *Rassegna iberistica*, 44(116), 415-434.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/003

La gente se marcha despavorida, la ciudad queda moribunda y a *nadie* de Vado le parece extraño (Mesa 2017, 65)

Me quedé aquí porque fue el único sitio que encontré donde la fórmula del tiempo se desvanece (Moreno 2013, 25)

1 Introducción

Europa en general y España en particular aún hoy están elaborando las consecuencias de la crisis financiera de 2008. Las narraciones culturales españolas no han sido ajenas a ello y han imaginado otros escenarios posibles entorno a una «crisis financiera que no ha sido solo económica sino también social y de valores» (Ricard Ruiz Garzón cit. en Costa 2014, s.p.). En este contexto, la literatura española ha funcionado no solo como un vehículo para elaborar narrativas coherentes en momentos de crisis, sino también espacios que construyen otros «mundos posibles» (Albaladejo 1986), dando cuenta de cómo la geografía de las ciudades se transforma a partir de la producción cultural. Particularmente, a partir de la segunda década de los años 2000 comienza a aparecer de manera recurrente la denominación ‘novelas de la crisis’, en las que los jóvenes novelistas españoles enfrentan e interpretan la crisis económica europea.

Para Pablo Valdivia las *novelas de la crisis* abordan «modalidades de espectralidad, mediante las que se visibiliza la crisis simbólica en la que están inmersos los sujetos históricos que constituyen los textos» (2016, 36). Por su parte, Fernando Valls denomina «nueva novela española actual» (2016, 1) a las obras publicadas en el siglo XXI en las que se percibe un panorama «atractivo y esperanzador, pues no escasean los autores exigentes [...] cultivadores de estéticas, géneros y tendencias muy diversas» (2016, 2); a su vez, Marco Kunz propone llamar *nueva narrativa española* a

no todas las novedades editoriales en el campo de la novela y el cuento, sino únicamente las que se caracterizan por su clara voluntad de innovación, su rechazo de la narración decimonónica como medio de expresión en el siglo XXI y su afán de encontrar formas y formatos inéditos. (2014, 18)

Para el análisis que aquí proponemos, resulta fundamental abordar el ensayo *Novela española del siglo XXI* (2017) de José María Pozuelo Yvancos, en el que realiza un interesante recorrido –a través de más de trescientas setenta páginas– por la literatura española actual y en el que, a través de once capítulos, el autor examina la producción

literaria de autores consagrados.¹ El catedrático dedica el duodécimo capítulo a «La nueva narrativa española frente a la crisis» y, para ello, escoge un heterogéneo grupo de relatos en los que se manifiesta una clara inclinación a narrar el desequilibrio provocado por el crac de 2008 al que denomina «novela de la crisis» (Pozuelo Yvancos 2017, 352). Dentro de éste, el autor selecciona un primer conjunto formado por novelas relacionadas con el malestar social y económico de propensión realista, entre ellas: *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, *Intento de escapada* (2013), de Miguel Ángel Hernández, *Entre los vivos* (2015), de Ginés Sánchez, *Farándula* (2015), de Marta Sanz, *Asamblea ordinaria* (2016), de Julio Fajardo y *Edad media* (2016), de Leonardo Cano. El segundo grupo, si bien también se enmarca en el contexto de la crisis, está compuesto por novelas que se desarrollan en un ámbito en el que el individuo y su ambiente se mueven en «un contexto propio que es alienado, enajenado respecto a la referencia realista, pero con un valor crítico no menor» (352), se trata, pues, de distopías en el sentido etimológico y testimonial del término. Este grupo está compuesto por las novelas: *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* (2013), de Isaac Rosa, *Brilla mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez, *El sistema* (2016), de Ricardo Menéndez Salmón, *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón, *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa y *Por si se va la Luz* (2013), de Lara Moreno.

El título de este artículo, «Crisis y distopía en la novela española actual», pretende dar cuenta de dos obras literarias ambientadas en escenarios imaginarios en los que sus protagonistas –a veces por voluntad propia, otras no–, malviven en espacios hostiles, abandonados y primarios. El subtítulo, por su parte, enuncia las novelas que serán objeto de este estudio: *Un incendio invisible* (2011), de Sara Mesa y *Por si se va la Luz* (2013), de Lara Moreno. La elección de estas dos obras no tiene la intención de quitar mérito en nada a las novelas ya mencionadas, sino que más bien intenta ilustrar la necesidad de abordar un análisis en el que predomina la construcción de un espacio distópico y, a su vez, la creación de ‘otro mundo posible’ como consecuencia de la crisis financiera y, por extensión, social, política, territorial e institucional provocada en gran medida por el estallido de la burbuja inmobiliaria en 2008.

Coincidimos con lo propuesto por Pablo Valdivia al referirse a la literatura escrita en las últimas décadas y sostener que «la producción novelística de la crisis se ha caracterizado por privilegiar espacios urbanos [...], y por articular relatos de denuncia y de emergencia social» (2016, 27). Como así también con las definiciones propuestas

¹ Entre ellos, Luis Mateo Díez, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez Revorte, Javier Cercas, Almudena Grandes, Manuel Longares, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón y Clara Tusón.

por Diana Palardy acerca distopía.² En esta dirección, es apropiado añadir que *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz* proponen una visión de la crisis muy distinta en la que, a partir de un contexto de poscrisis, imaginan otros mundos posibles.

Para abordar las obras que nos ocupan –y de acuerdo con Pozuelo Yvancos– situamos las dos novelas dentro de la denominada «formas de la distopía» (2017, 353), entendiendo con ello las novelas que «no se ven necesariamente proyectadas hacia el futuro, es más, tienen vocación de ejecutar su nuevo espacio en el presente» (2016, 8), y agregamos que se trata de obras que escapan a toda necesidad de explicación o justificación de los porqués de lo que ocurre. Los personajes se encuentran allí y los lectores tendrán que descifrar, valiéndose de algunos pocos indicios, lo que pasa. Para este análisis se toma en consideración el concepto de *distopía* acuñado por John Stuart Mill (1858) a partir de su relación con el tiempo y el espacio. En estas novelas los protagonistas buscan salir del *malestar* que les provoca vivir en una sociedad de consumo y de supuesto *bienestar* a la que ya no sienten pertenecer. Se trata, pues, de obras enmarcadas en escenarios imaginarios pero verosímiles, en los que se manifiestan relaciones con el poder así como también relaciones entre la literatura misma.

2 Utopía y distopía

Cuando en ámbito literario se menciona *utopía* o *distopía* (esta última también *anti-utopía*) se piensa prontamente en términos que compartan un mismo origen etimológico y que sus significados están en oposición entre sí.³ A pesar de la relación que existe entre ambos térmi-

2 «Is it a hypothetical society?; Are the individuals in the society (or in a certain subsector of the society) oppressed [...]?; Does the work suggest that systemic, sociopolitical problems are to blame for the current state of affairs?; Are these problems an extrapolation of concerns that are not being dealt with effectively (or at all) in the author's [...] society?; Is it a deliberately planned society, in many cases intended to be ideal for at least some of its citizens [...]?; Does the work explicitly or implicitly serve an admonitory function (i.e., warn the reader/viewer to address the sociopolitical problems now while they are not so bad and have not yet reached the dystopian extremes represented in the work)?; Does the author [...] intend for the implied reader [...] to experience defamiliarization upon entering the world?; Does the author [...] want the implied reader [...] to question the moral code of the society?; Is the behavior of the characters monitored and/or controlled (or do they often just feel as if they were being monitored and/or controlled)?; Does an important character (often the protagonist) experience a process of disillusionment and then attempt to rebel against the system?» (Palardy 2018, 10-11)

3 A esta lista podrían sumarse tres neologismos: *eutopía*, *protopía* y *ustopía*, todos ellos comparten un mismo origen etimológico, pero diferentes momentos históricos en los que fueron acuñados. El primero, *eutopía*, significa literalmente 'buen lugar', y se usa para dar cuenta de una sociedad benéfica, armónica, solidaria y existente. El se-

nos, estos fueron acuñados en momentos históricos muy diferentes. El vocablo *utopía*, como bien explica Thomas More en su homónimo ensayo (1516), nace y se desarrolla en la crítica política moderna y da cuenta de una sociedad armónica y bondadosa. A partir de allí las *utopías* -literarias y filosóficas- han inspirado la idea de una sociedad benéfica y justa, es decir, una sociedad perfecta pero que, al estar tan alejada de la realidad, resulta *inexistente*. Etimológicamente, ὁ (no) τόπος (lugar), su significado literal es ‘no lugar’, vale decir, un lugar que ‘no existe’.

Según el *Oxford English Dictionary*,⁴ el término *distopía* fue acuñado por el filósofo John Stuart Mill en 1868,⁵ durante un discurso parlamentario en el que pretendía enfatizar la oposición entre *distopía* y *utopía*. Para conformar esta palabra, Mill se sirvió del vocablo *cacotopia* (*kakó* ‘malo’) utilizado por Jeremy Bentham en 1818. La *distopía*, δυς (mal, malo) τόπος (lugar), significa literalmente ‘mal lugar’. En general, la palabra *distopía* se utiliza para referirse a una sociedad o comunidad principalmente imaginaria, que representa una realidad aterradora e indeseable. En esta dirección, podría decirse que una de las definiciones más completas es la propuesta por Gregory Claeys en «The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell», para quien la *distopía* es una «fictional portrayal of a society in which evil, or negative social and political developments, have the upper hand» (2010, 107).

Con la expresión *dystopian turn* -o ‘distopías clásicas’- Lyman Tower Sargent se refiere «al momento histórico en que las distopías se vuelven relevantes dentro del acontecer literario occidental» (cit. en Saldías Rossel 2015, 40). Si bien existen antecedentes literarios que, desde finales del siglo XIX, dan cuenta de algunos elementos de los que se valdría la denominada *dystopian turn*, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que las narraciones distópicas comienzan a tener un espacio propio. Por ello, resulta un lugar común asociar

gundo, *protopía*, fue acuñado en 2014 por Kevin Kelly, quien afirma que «Una protopía es un Estado que es mejor hoy que ayer, aunque pueda que lo sea solo un poco. La protopía es mucho más difícil de visualizar. Porque una protopía contiene tantos problemas como beneficios, esta interacción compleja entre cosas que funcionan y cosas que están rotas es muy difícil de predecir» (cit. en Shermer 2018, 45). Michael Shermer, por su parte, ve en la *protopía* «un progreso incremental compuesto de pasos hacia la mejora, no la perfección» (2018, 45). El tercero, *ustopía*, fue propuesto por Margaret Atwood. Según la autora se trata de «a word I made up by combining utopia and distopia - the imagined perfect society and its opposite - because [...] each contains a latent version of the other» (Atwood 2011, 66).

⁴ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/dystopia>.

⁵ Sin embargo, resulta oportuno mencionar que en el ensayo *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film* (2018), Diana Palardy señala que según Gregory Claeys, «the term dystopia first appeared as ‘dustopia’ in 1747 on page four of Henry Lewis Younger’s *Utopia or Apollo’s Golden Days*» (2018, 20).

la voz *distopía* a obras como *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1937), de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood⁶ –como también sus varias continuidades– son consideradas por la crítica literaria como obras distópicas por excelencia que forman parte de «the canonical dystopias» (Vieira 2010, 18) y se revelan como «the key texts which define the genre» (Claeys 2010, 109).⁷ En una misma dirección, no puede dejar de mencionarse la fabulación *La bomba increíble* ([1950] 2010) de Pedro Salinas. La particularidad de esta obra, no exenta de humor y paradojas, es que plantea una aguda reflexión sobre ‘otro mundo posible’ en un ambiente que nada tiene que ver con un contexto postapocalíptico; de hecho, el espacio imaginado por Salinas da cuenta de cómo puede crearse un espacio hórrido que a través de metáforas y alegorías representa la hostilidad del mundo contemporáneo.

Este conjunto de novelas distópicas caracterizaron la narrativa del siglo XX y se orientaban no solo hacia una crítica de las diferentes formas de organización sociopolítica sino, y particularmente, a la aceptación de la imposibilidad moderna de lograr un equilibrio entre el sistema político y el económico; dicho equilibrio se establecería para controlar o, incluso, erradicar la diferencia social manteniendo intactas las individualidades (Claeys 2010). A diferencia de éstas, las novelas distópicas españolas actuales no se desarrollan en escenarios futurísticos, ni se sitúan en lugares de catástrofes, nada en ellas es apocalíptico y no padecen contextos en los que poderes totalitarios intentan controlar a los individuos. Por ello, una de las diferencias fundamentales entre estos grupos es que: las novelas de la primera mitad del siglo XX representan una respuesta al colapso de un modelo liquidado por la Primera y la Segunda Guerra Mundial, en cambio, las novelas que aquí se estudian ponen de manifiesto, a través de múltiples modalidades, la crisis económica de 2008 y sus consecuencias. Lo que sí comparten las novelas de Zamyatin, Huxley, Orwell y Bradbury con las novelas españolas distópicas de Mesa y de Moreno es que en todas ellas las distopías se sitúan históricamente en un momento determinado y, proponen una crítica del presente, operan recuperando e interpretando la realidad referen-

⁶ Vale la pena mencionar también la publicación de la trilogía *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) y *MaddAddam* (2013), de la escritora canadiense Margaret Atwood, en las que se propone una crítica a la sociedad contemporánea, a los riesgos de la ingeniería genética y al problema de la contaminación que, además, expresan cuestiones relacionadas con la ecología.

⁷ En este sentido el escritor Ricard Ruiz Garzón, coordinador de la antología *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (Fantascy), sostiene que «La literatura distópica ha vivido siempre sus momentos de mayor creatividad después de grandes crisis colectivas, que han colocado grandes interrogantes sobre el futuro» (cit. en Costa 2014, s.p.).

cial a la que vuelven para realizar una crítica alegórica de la misma. Se trata, pues, de relatos que responden a la necesidad de novelar otros mundos posibles y se corresponden, a su vez, «con fenómenos sociales, políticos y económicos considerados negativos o perjudiciales para la sociedad postindustrial del momento fordismo, nazismo, comunismo, etc.» (Saldías Rossel 2015, 490).⁸

Vale la pena aclarar que estas novelas españolas distópicas más que formar parte de las 'distopías clásicas' podrían conformar una categoría en la que la distopía se presenta sin catástrofes ni revoluciones, en las que se construyen otros mundos posibles, que están ancladas en un tiempo presente, situadas en un lugar de ninguna parte (utopía), pero que al descubrir su *topos*, se convierten en un mal lugar (distopía).

Tanto la aldea sin nombre de *Por si se va la Luz* como Vado, la ciudad de *Un incendio invisible*, son escenarios imaginarios que en su origen encierran la idea utópica de bienestar. Ambas novelas se desarrollan en un presente narrativo en lugares que nacen a partir de un proyecto ideal dominado por la perfección y la armonía. Espacios en los que, luego de un tiempo y por motivos inexplicables, aquellos proyectos utópicos se convertirán en escenarios distópicos. En una misma línea, podría asegurarse que las novelas españolas distópicas actuales muestran claramente como las utopías terminan convirtiéndose en distopías y, además, que en el origen de estas distopías hubo utopías. Nuñez Ladevéze sostiene que «[t]odo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía» (1985, 51) y, aquí agregamos que, lo interesante de las novelas aquí analizadas es que en ellas una contiene a la otra. Dicho de otro modo, la distopía contiene a la utopía ya que las construcciones prácticas de tales utopías han demostrado ser distopías. Cabe señalar que bien comparten los mismos impulsos, en cuanto al género se evidencian marcadas diferencias, a saber: las distopías están enmarcadas por la acción y por un acto de rebelión por parte del protagonista, mientras que las utopías se desarrollan más bien a partir de reflexiones sociopolíticas, otorgándole a la obra un carácter más descriptivo.

Como se mencionaba más arriba *Un incendio invisible* y *Por si se va la Luz* comparten, entre otras cosas, el movimiento territorial de

⁸ Está claro que las temáticas que se desarrollan en estas obras están muy alejadas de los que fueran los fundamentos de los siglos XVIII y XIX, es decir del iluminismo y del positivismo, respectivamente. En el primer caso, se veía con confianza y optimismo los principios de la razón humana y del progreso. En el segundo, se sostenía que la aplicación del conocimiento práctico reforzaría los valores puestos por el positivismo filosófico. En relación a ello véase el interesante artículo «*Un incendio invisible*: decadencia, pornografía de la ruina y el progreso hacia ninguna parte en la narrativa de Sara Mesa» del catedrático Jorge González del Pozo (2020).

sus protagonistas, quienes huyen de un espacio conocido y se transfieren a sitios recónditos y alejados de la ciudad, es decir una geografía despojada. Todo ello no se explicará –al menos no literalmente– y por ello el lector tendrá que realizar un ‘ejercicio de intuición’ para trazar los hechos –presentes y pretéritos– que tímidamente los personajes irán insinuando. Es decir, que el lector irá recogiendo y uniendo algunos datos para así reconstruir, de algún modo, las historias. Por ello, más que ‘conocer’ los motivos del movimiento territorial, el lector tendrá que ‘interpretar o intuir’ la causa que los ha llevado a desertar.

Ahora bien, *Utopía*, la isla ficticia imaginada por Thomas More en el siglo XVI, da cuenta de un lugar ideal basado, sobre todo, en el bienestar y en el buenvivir de sus habitantes. Allí, de manera provocativa, More manifiesta preocupación por los principales problemas que aquejan la Europa renacentista y, ante este escenario, traza posibles soluciones. Con *Utopía*, el filósofo inglés

fundó todo un género literario que después explorarían Bacon, Campanella y otros, que ahora conocemos como obras que plantean lugares imaginarios [...], que reflejan sociedades ideales a las que la humanidad debería aspirar. (Lara Zavala 2018, 99)

La *utopía*, en cuanto concepto, imagina una sociedad armónica y pacífica que con frecuencia plasma los anhelos y las preocupaciones de una sociedad, rasgo que comparte con la *distopía*. Ésta, como hemos sugerido más arriba, toma como punto de partida la realidad y construye escenarios imaginarios, se alimenta del mundo al que hace referencia y vuelve sobre él para con frecuencia realizar una crítica insoslayable.

En relación a la idea de bienestar, resulta útil abordar el ensayo *Análisis de la Sociedad del Bienestar* (2007), de Agustín García Calvo. Con *sociedad del bienestar*, el autor español entiende la manifestación de un modelo económico fundado en una sociedad de consumo que «se sostiene por la fe en la ficción» (García Calvo 2007, 17), que está situada «en medio del resto del mundo» (18) y que afirma que al individuo «no le cabe otro futuro, otra idea ni otra aspiración que la de integrarse en la Sociedad del Bienestar» (25). Ahora bien, tanto en *Un incendio invisible* como en *Por si se va la Luz* los personajes no logran sostener la ‘ficción de la sociedad del bienestar’ porque vivir en ellas les provoca *malestar* y probablemente por ello deciden abandonar las comodidades de la sociedad de consumo, quizá porque «los bienes del Bienestar sabe[n] a vacío» (2007, 37). Así, desaparece en los personajes cualquier forma de *bienestar* ‘prometido’ por la sociedad actual y, podría pensarse que sea este uno de los motivos que los impulsan a marcharse de la ciudad. Según García Calvo, la política que plantea la sociedad del *bienestar* genera una

condición de permanentemente *malestar*, tal vez porque «La política de civilización pretende situar al hombre en el centro de la política, como fin y medio, y promover el «bienvivir» en lugar del bienestar» (Morin 2007, s.p.), por ello es necesario denunciar toda política que conduzca al desastre y refutar críticamente la carga incuestionable del orden social, concentrándose en el bienvivir y no el bienestar (Hessel, Morin 2012).

3 **Un incendio invisible y Por si se va la Luz: tiempo y espacio**

Lara Moreno (1978) es una escritora, poeta y editora sevillana. Moreno ha compilado antologías como *Casi todas las tijeras* (2004) o *Cuatro veces fuego* (2008). Se ha ocupado de la edición del libro de microrrelatos *Los vicios solitarios* (2003) y de la antología *Aquí y ahora. Voces de poesía* (2008). También ha escrito los poemarios *La herida costumbre* (2008) y *Después de la apnea* (2013) y ha publicado *Por si se va la Luz*, su primera novela, en 2013.

Según comenta Lara Moreno la idea inicial de *Por si se va la Luz* surgió a partir de una noticia que escuchó en la radio en la que se invitaba a la gente a afincarse en un pequeño pueblo que se encontraba casi deshabitado.⁹ Formalmente la novela está narrada por cuatro personajes que se alternan y relatan en primera persona sus vivencias y si bien los otros personajes no gozan de voz propia, la encuentran a través de un narrador omnisciente que habla por ellos.

Por si se va la Luz es una novela que tiene como protagonistas a Nadia y Martín, una pareja de treintañeros urbanistas que a partir del derrumbe del sistema en el que viven, tanto social como personal, deciden dar un giro de 360° en sus vidas. Para ello, se ponen en contacto con la 'organización' y emprenden un viaje de huida en el que se desentienden de todo contacto con el medio que los rodea. Estos jóvenes que, hasta el día anterior vivían en una urbe situada en un espacio indeterminado, impulsados por la precariedad de sus condiciones laborales y por la dependencia virtual, frustrados, agotados y desgastados por una cotidianidad a la que ya no le encuentran sentido, migran a una aldea también situada en un lugar indefinido. Allí tendrán que sobrevivir con los elementos básicos que les proporciona la tierra. En la aldea los jóvenes conocen a las tres personas que la habitan desde hace tiempo: Enrique, Elena y Damián. Desde el comienzo, Nadia y Martín tienen que lidiar con la naturaleza que perciben como hostil. De hecho, no son pocas las referencias que More-

⁹ En una entrevista realizada a la autora el 6 de septiembre de 2013 por Luis Balcarse para el diario online *Periodista Digital*. *Periodismo para Periodistas*: <https://www.youtube.com/watch?v=3aECnJlmazI>.

no hace de los animales, sobre todo en la descripción de escenas en las que los insectos cobran protagonismo ‘acechando’ una y otra vez a los personajes. Así lo describe Martín,

Nadia trajo una garrapata enganchada en la carne [...] Al descubrir ese punto negro con patas con la cabeza dentro de su piel de pronto fui consciente de todo lo demás: arañas venenosas, culebras, escorpiones, ratas del tamaño de mi brazo. Esa gesta de amenazas que conlleva la vida rural. (Moreno 2013, 292)

Nadia es la que más sufre el cambio de espacio físico y a quien más le cuesta la nueva geografía y, por extensión, practicar una subsistencia inmersa en la naturaleza. De hecho, es la joven quien necesitará de los cuidados de Elena, para recuperarse de una fiebre muy alta que arrastra desde el día en que llegaron a la aldea. El arribo de Nadia y Martín a la pequeña comunidad modifica algunas de las dinámicas que el grupo de tres mantenía en aquel sitio. Los jóvenes legan con muy pocas cosas,

[...] cincuenta libros todos por leer. Apenas un cuarto de la ropa que teníamos, contando con ese cuarto la de invierno, verano y entretiempo. Los únicos fármacos que nos acompañan son los parches anticonceptivos de Nadia, tenemos para seis meses. Luego no habrá más. (Moreno 2013, 11)

Enrique se demuestra casi orgulloso de la elección de los jóvenes, quienes según él, «Si aguantan hasta que ella se recupere, será que han llegado aquí como hay que llegar. No se han traído sus enseres de conectividad. Van a romper con el mundo (como si esto ni fuera el mundo)» (Moreno 2013, 27). Y, si bien, al comienzo «ninguno de los dos se acostumbra al lugar porque no saben donde están» (Moreno 2013, 22), la ayuda que le dan Enrique y Elena será fundamental para que los jóvenes decidan quedarse y no abandonar la aldea.

Puede decirse, entonces, que este es un relato en el que los pocos habitantes de una aldea practican «radicalmente la huida de todo cuanto tenga que ver con la civilización» (Pozuelo Yvancos 2016, 4), y que poco a poco se organizan dentro de esta pequeña comunidad en la que cada uno lleva adelante diferentes tareas. Martín caza animales y cultiva todo lo que comen; Nadia lee, escribe, más tarde dará clases a la única niña que vive en la pueblo y, además intercambia libros con Enrique; éste se ocupa del único bar que hay allí. Los viejos Elena y Damián son quienes menos se involucran con los recién llegados. Ella vive pendiente de sus animales y cura con hierbas a quien lo necesite en la aldea, él según Nadia «tiene una misión, [...] y es el único que está fuera de toda sociedad» (Moreno 2013, 85).

Más adelante, el cuadro se completa con la llegada de Ivana, una mujer de mediana edad que decide volver a la aldea después de haber pasado un tiempo en la ciudad. Esta vez, Ivana regresa al pueblecito con Zhenia, una niña rusa. La presencia de Ivana modifica y desestabiliza algunas dinámicas del grupo. Ella es una mujer de gran carácter, segura de sí misma y, sobre todo, muy libre con sus acciones. Ivana mantiene encuentros sexuales con Enrique y, más tarde, los mantendrá también con Martín y, según Nadia, «si todos siguen allí, Zhenia será la próxima víctima de Martín, o al contrario. No es una niña romántica y fantasiosa como fue ella, pero Nadia sabe que está loca de amor por él» (Moreno 2013, 300).

A medida que avanza el relato hay alusiones encriptadas acerca del accionar de una 'organización'. Ésta funcionaría como una suerte de 'puente' entre la gente y la aldea (de hecho, es la que ha avalado la llegada de Nadia y Martín) y, de vez en cuando, les provee algunos alimentos. Enrique recuerda que desde hace años la 'organización' había dejado de demostrar interés en la aldea, hasta que un día llegaron los jóvenes treintañeros. En relación al accionar de la 'organización', Enrique sostiene que en el pasado los habitantes estaban convencidos de que 'ellos',

[...] repoblarían la aldea con gente afín a este modo de vida, con gente joven y fuerte hastiada de la ciudad en proceso de destrucción. Algo así nos dijeron [...]. De todas formas no vino nadie durante mucho tiempo. Casi nos olvidamos del proyecto. Luego, con el paso de los años aparecieron unos cuantos que vivieron en las casas junto a la iglesia, apenas los recuerdo, no se relacionaban, eran imbéciles, acabaron yéndose. (Moreno 2013, 290)

Además de ser el título de la novela, *Por si se va la Luz* es una frase recurrente en este relato. Nadia la escribe treinta y dos veces en el papel de una vieja máquina de escribir que compró una mañana «en un arranque de improvisación o quizá de histeria» (Moreno 2013, 13), justo antes de marcharse con Martín a la aldea. En realidad Nadia adquirió la máquina con la esperanza de comenzar a escribir en el caso de que en aquel lugar no haya luz. La frase con sus variantes volverá en otras ocasiones, pero quizá las que cobran mayor relevancia aquí es «se alegra de que se haya ido la luz, no le preocupa si es para siempre» (Moreno 2013, 260), como también, «Ha sido una falsa alarma, la luz no se ha ido para siempre, no todavía» (Moreno 2013, 264). Ambos enunciados transmiten la sensación de que en algún momento 'la luz se irá, se apagará', pero que aún no ha llegado ese momento.

Sobre el final de la novela, Nadia explora los caminos del bosque «de forma compulsiva, rompiendo con la asfixia del encierro agobiante» (López López 2018, 277), senderos que le recuerdan una liber-

tad que no siente desde hace tiempo. Durante este largo paseo Nadia llega hasta la carretera y durante ese preciso momento entiende que le bastaría solo,

andar un poco más y volver a su vida de antes, detenerse al borde de la carretera y hacer autostop [...] la ciudad, la suya u otra cualquiera, el recuerdo de los edificios como símbolo de oportunidades, sí, ella lo ha sabido desde el principio, la prosperidad es cíclica como el amor, su vida de antes, no debió juntarse con un paranoico, pero su vida de antes no es su vida de ahora. (Moreno 2013, 322)

A lo lejos, la joven escucha la voz de un hombre que pronuncia insistentemente su nombre. La llegada de Martín quiebra la tensión del relato y, con ello, se desvanece el posible intento de huida de Nadia, ya que «A la tercera, ya vencida, ella responde: aquí estoy» (323). De este modo se cierra la novela, con la joven artista embarazada abandonando la idea de un improbable retorno a su antigua vida urbana, alejándose de cualquier contacto con la civilización y eligiendo vivir en el lugar al que ha llegado en contra de su voluntad (30), porque como ella misma afirma «quedarme sola es lo que más miedo me da, por encima de la auténtica desaparición del amor o de lo demás, quedarme sola me da más miedo que morirme de hambre o de frío» (42).

Existe cierta conexión entre la narrativa de Lara Moreno y la de Sara Mesa en relación a la temática abordada en este artículo. Sara Mesa (1976) es una escritora madrileña afincada en Sevilla. Ha publicado las novelas *El trepanador de cerebros* (2010), *Cuatro por cuatro* (2012), con la que fue finalista del Premio Herralde, *Cicatriz* (2015), que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa y el Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente y *Cara de pan* (2018), además de dos colecciones de cuentos, un ensayo y un poemario, ganador del Premio Nacional de Poesía Miguel Hernández 2007. *Un incendio invisible*, publicada por primera vez en 2011 por la Fundación José Manuel Lara, galardonada con el Premio Málaga de Novela, fue revisada por Mesa y reeditada por el sello Anagrama en 2017.

Al igual que en *Por sí se va la Luz*, también *Un incendio invisible*¹⁰ comienza con una llegada: la del doctor Tejada a la ciudad imaginaria de Vado,¹¹ un sitio que sin motivo aparente está despoblándose

10 Sobre el origen de esta novela, Sara Mesa comenta que si bien no es habitual que sus trabajos se basen en hechos reales, en este caso «se ha inspirado en el tema de la ciudad de Detroit, que ha perdido muchos habitantes en los últimos años» y, agrega, «aunque no es el detonante, le llamó mucho la atención y le pareció muy sugerente contar la historia de una ciudad que se está quedando vacía» (Mesa 2011, s.p.).

11 Entre las varias definiciones que propone la RAE para la entrada «vado», en este contexto resulta interesante el significado de 'tregua, espacio' como también el de 'cur-

día a día. Tejada arriba justo cuando todos están marchándose y esto no parece importarle en lo más mínimo. De hecho, podría ser éste el motivo que lo lleva a aceptar el puesto de director en la residencia para ancianos New Life. En este sentido, Mesa «ha evitado que el doctor Tejada ejerza de *superman*, o remedio para esa decrepitud de la Residencia de ancianos» (Pozuelo Yvancos 2018, s.p.). Actualmente, New Life –al igual que el resto de la ciudad– está en ruinas y resulta solo un recuerdo pretérito del sitio residencial y sofisticado al que accedían solo ancianos con hijos dispuestos a pagar altas cuotas mensuales. Claro que hoy día todo ello había cambiado,

el panorama se podía resumir en un número: treinta y ocho. Ésos eran los residente que quedaban, y la mayoría de ellos habían sido abandonados. Las familias desaparecieron de un día para otro sin pagar las cuotas. ¿Qué podían hacer ellos? Las deudas se acumulaban, los médicos y enfermeros también se estaban marchando y los pocos que quedaban tampoco andaban contentos: mucho trabajo que hacer y la incertidumbre de no saber hasta cuándo podría mantenerse esa farsa. (Mesa 2017, 25)

En la cita propuesta, Tejada encuentra a los pocos empleados, quienes que a pesar del atraso de los pagos siguen trabajando en New Life como también a los treinta y ocho ancianos que malviven en aquel lugar. No está claro el motivo que lleva a Tejada a trasladarse a Vado, como tampoco su total desinterés por entablar –siquiera– contacto con los lugareños. Lo que sí está claro es su apuro por estar solo y el intento de huir de un pasado que, al parecer, lo atormenta y del que solo sabremos que está relacionado con una cierta Elena, a quien nombra a menudo en sueños. La comunidad de Vado está representada particularmente por la imposibilidad de sus habitantes que por motivos económicos no pueden irse y abandonar aquella ciudad que arde no solo a causa de los incendios provocados, sino también por dentro. Quizá como sostiene González del Pozo, se trate de un «incendio no perceptible a simple vista [que] claramente está haciendo arder a individuos y sociedades» (2020, 108).

Vado es un sitio en el que la supervivencia es casi imposible, sobre todo a medida que avanza el relato y que poco a poco lleva a los personajes hacia un estado anímico de profunda desolación. Tejada prefiere no permanecer en el geriátrico y viajar cada día hasta el Madison Lenox, un hotel cinco estrellas que en otros tiempos supo ser el

so o remedio en las cosas que ocurren'. Mesa comenta en que Vado «hay un 'escenario simbólico' como un puerto fluvial» y agrega que «en cualquier caso Vado es una ciudad inventada, y Sevilla no tiene que ver mucho con ella» (Mesa 2011, s.p.). Quizá, como sostiene González del Pozo, Mesa elige un nombre irreal para que «no se pueda asociar a ninguna ciudad concreta o de manera que se pueda aplicar a cualquiera» (2020, 106-7).

más lujoso de la ciudad pero en el que ahora ni siquiera sirven el desayuno. El Madison Lenox, al igual que el resto de Vado, se ha convertido en un espacio decadente en el que «sólo quedaba el polvo; la sensación de polvo y abandono» (Mesa 2017, 35). Éste representa el pasado glorioso de una ciudad que ya no existe,

Hotel Madison Lenox: el bienestar de la exclusividad, se titulaba uno de ellos, y luego continuaba con la historia del establecimiento: sus orígenes señoriales, las visitas ilustres, sus sucesivas ampliaciones y mejoras. Grandes personalidades se han bañado en nuestra increíble piscina de aguas turquesas, indicaba un texto más abajo, acompañado de fotos de chicas con bañadores con lentejuelas. *Sienta en su propia piel el beneficio de una de las más importantes saunas del país: manicura, pedicura, masajes chinos drenantes, y antioxidantes, ducha fácil de oxígeno puro.* (35-6; énfasis del original)

Allí Tejada conoce a la mujer del kimono, la recepcionista, que además es la hija del dueño del hotel, con quien tendrá algunos encuentros sexuales. También allí conoce a Rachid Benomoussa, un científico experto en estudios migratorios que le permitirá a Tejada enterarse de las consecuencias –pero no las causas– de lo que sucede en Vado. De hecho, los diálogos entre Tejada y Benomoussa representan una suerte de intercambio de ideas en las que sobresalen los monólogos de éste último, quien sostiene diferentes teorías acerca de los motivos por los que Vado va lentamente despoblándose. Benomoussa comparte con Tejada, a quien considera su amigo desde el comienzo, información confidencial acerca de la urbe desintegrada, de la curva de migraciones, de las estructuras abandonadas, de los saqueos, de las ocupaciones y del crimen (Mesa 2017, 101).

A pesar de que la mayoría de las tiendas estaban cerradas, incluso «algunas con las puertas tapiadas» (73), para Tejada la ciudad de Vado «mantenía cierta belleza decadente» (72), quizá porque allí había desaparecido todo rastro de lo que Marc Augé ha denominado «no lugares» (2000), es decir que se trata de sitios que se definen en tránsito, lugares anónimos que no contienen historia y que pueden ser repetidos hasta el infinito (Augé 2000, 107), como así lo describe la siguiente cita,

Únicamente permanecían abiertos algunos negocios de carácter familiar, tras cuyos mostradores podía verse a pequeños comerciantes con la mandíbula apretada y el gesto tenso, pero eran los menos. Las más, las grandes cadenas comerciales y las franquicias de moda, habían cerrado todas, así como los Starbucks, los Burger King, los Kentucky Fried Chicken. (Mesa 2017, 73)

Ante este panorama, al lector de *Un incendio invisible* le cuesta imaginar que Vado haya sido una ciudad rica, lujosa, poblada de gran cantidad de habitantes y «poderosa en otro tiempo» (2017, 217). De ello da cuenta la descripción del paisaje que recorre Tejada para llegar a Vado,

Sólo de vez en cuando, entre las nubes deshilachadas, se distinguía una pareja de milanos volando con desgana a media altura. Un par de coches y un camión de pollos sin pollos cruzaron por uno de los carriles opuestos. (13)

Más adelante, el taxista que lleva a Tejada hacia Vado así describe la ciudad,

Hoy nadie lo diría, continuó, pero aquéllos habían sido barrios normales, incluso más limpios y modernos de lo habitual, con gente más feliz y tranquila que en el resto de los sitios. Vado siempre había sido un buen lugar para vivir, añadió entrecerrando los ojos; eso era indiscutible. (13-14)

Mesa no devela al lector los motivos que han llevado a Tejada a Vado. Lo que sí se devela es la excusa que él mismo ha inventado y que da origen a una fórmula que el protagonista ha usado de modo recurrente a lo largo del relato,

Cualquiera se preguntaría qué hace un hombre así viniendo a Vado. Es curioso: el primero que quiso saberlo fue Catalino Fernández. Y después el doctor Carvajal, y tras él Benmoussa, y tú y todo el mundo que me he ido encontrando en esta ciudad. Comprenderás entonces que haya tenido que repetir hasta la saciedad mi viejo chiste: soy un gran hombre con una gran misión, he venido hasta aquí para libraros de la catástrofe, os sacaré de los escombros entre mis brazos si es preciso, etc. Basura. Me divierte hacer eso. Ahora que lo pienso es lo único que me divierte. (228)

Esta cita contiene una frase que se repite varias veces a lo largo de *Un incendio invisible*. Pero esta misma frase «soy un gran hombre con una gran misión», dependiendo del momento en el que se encuentra Tejada, irá cambiando de sentido. La primera vez la expresa como una afirmación ante los residentes de New Life (Mesa 2017, 53); la segunda lo hace en forma de pregunta a la niña: «¿Crees que tengo una gran misión?» (161); la tercera y la cuarta se plantean como dudas, «ya no podía venderse ante nadie como un gran hombre con una gran misión (177) y «Quizá pensaba que Tejada era un gran hombre con una gran misión» (217) para sobre el final admitir que se ha tratado de un artilugio del que se valía para responder a la pregunta del porqué de su permanencia en Vado (227).

María Ayete Gil realiza un interesante análisis acerca de la estética narrativa de Sara Mesa (2020) en la que sostiene que los personajes de las obras saramesianas son,

de una manera o de otra, inadaptados, marginales y solitarios en un espacio en mayor o menor medida extraño e incomprensible, árido y cruel, en el que la incomunicación y el silencio se han tornado prácticas comunes y dentro del cual apenas pueden vislumbrarse fórmulas de salvación o escapatoria. (Ayete Gil 2020, 93)

Aquí agregamos que en *Un incendio invisible* los personajes no se definen por lo que dicen, sino más bien por lo que hacen, es decir que sus acciones -tanto las de los que deben quedarse como las de los que pueden irse de Vado- están supeditadas a temas vinculados con las desigualdades sociales y económicas, a la soledad y a la crueldad que definen sus actos. Esa crueldad está presente, primero en Tifón, el perro callejero que con el afán de defender a la niña ataca a Tejada mandándolo al hospital en donde «tuvieron que coserle puntos en las heridas profundas: le dieron antibióticos, antiinflamatorios y antitérmicos, y le pusieron las vacunas del tétanos y de la rabia» (Mesa 2017, 78). Más tarde, la crueldad se evidenciará dentro de New Life. Allí, la Clueca, una anciana que ve el rostro de Dios en su plato de sopa y Catalino Fernández, un jardinero borracho que odia a Tejada llevan adelante un plan para eliminar al nuevo director del geriátrico. Será Catalino quien convencerá a la Clueca diciéndole que es la 'elegida' para llevar a cabo la misión. Para hacerlo, la Clueca lanzará desde una de las ventanas del primer piso del geriátrico una piedra de unos cuatro kilos con la que lastimará a Tejada. Por último, el hombre que vive con un maniquí -es decir el padre de la niña que con el afán de que la ésta no se dé cuenta de que la madre la ha abandonado reemplaza a la mujer por un maniquí de goma-, descubre los encuentros/paseos que la niña daba con Tejada, se enfurece, va a buscarlo a New Life y, sin demasiadas explicaciones lo golpea mientras le manifiesta su total desaprobación. Todas estas acciones vividas por Tejada encuentran siempre una interpretación «alternativa» por parte de Rachid Benmoussa. Éste considera que cada una de estas situaciones representa una suerte de complot en su contra y que las causas serían los descubrimientos que éste está llevando adelante.

Si Nadia es el personaje más complejo de *Por si se va la Luz*, Tejada es el personaje más complicado de *Un incendio invisible*. Estos personajes resolverán de maneras bien diferentes sus permanencias en aquellos lugares primarios y de desolación. Con ayuda de la mujer del kimono Tejada obtendrá el dinero para el billete que le permitirá abandonar -como el resto de sus habitantes- Vado. Más tarde, ya en la estación éste sentirá «el murmullo de aquel tren que se acerca y que lo sacará de Vado para siempre» (Mesa 2017, 237). De este modo,

el doctor Tejada «sube sin mirar hacia atrás ni un momento» (Mesa 2017, 238) dejando a sus espaldas su puesto de director de New Life y, con ello, los encuentros con los peculiares personajes que fue conociendo en Vado: la niña sin nombre que prefería ser llamada Miguel; Tifón, el perro que la niña encuentra, cuida y alimenta; Benmoussa, el investigador de fenómenos migratorios que sostenía varias teorías de complot acerca de la despoblación de Vado; y la mujer del kimono, es decir la recepcionista de un hotel de lujo ya sin clientes, con quien Tejada compartió –a su modo– parte de su permanencia en Vado. La novela se cierra una jornada que es diferente a las demás, así, un día en el que el calor no agobia como siempre y en el que se siente una leve brisa. Ese día Tejada se marcha, mientras la mujer del kimono lo observa a los lejos, abandonando Vado para siempre.

Los espacios en los que se mueven los protagonistas de *Por si se va la Luz* y de *Un incendio invisible*, son escenarios de desolación y decadencia en los que cualquiera puede ocupar las casas deshabitadas, las moradas sin dueños, ya que se trata de espacios en los que no se acatan los principios de la propiedad. De hecho, la casa que ocupan Nadia y Martín podría pertenecer a la organización, a la comunidad, al mundo o a ninguno y ello no tiene importancia porque «nunca nadie reclama nada. Romper con las reglas de la propiedad y del tiempo es la antítesis del mundo moderno» (Moreno 2013, 25), sostiene Enrique con orgullo ya que el grande contraste con el mundo urbano es uno de los motivos que lo llevan a vivir allí; quizá porque «escapaba de su pasado (como todo el que llega a un lugar recóndito)» (2013, 198).

4 Conclusiones

Las narraciones distópicas centran su interés en productos artísticos –sobre todo literarios y cinematográficos– que giran entorno a las ansiedades y los peligros de las sociedades en las que se originaron, generalmente centrándose en las implicaciones negativas de éstas sobre quienes las habitan. Puede tratarse de las nuevas tecnologías, las consecuencias de un poder tiránico y descontrolado, como también pueden abordar la incomodidad y la desesperanza de los personajes en un mundo del que descreen, al que ya no pertenecen y del que deciden huir. Este último es el caso de *Un incendio invisible* y de *Por si se va la Luz*, ya que trazan sociedades imaginarias que se caracterizan o son el resultado de tendencias sociales actuales que conducen a los individuos a situaciones de huida en las que viven condiciones límites e, incluso, indeseables.

Estas novelas distópicas comparten un rasgo esencial. Tanto Mesa como Moreno llevan a sus personajes a una «situación límite» (Pozuelo Yvancos 2016, 3). En *Un incendio invisible*, Sara Mesa imagina

una ciudad en ruinas, que poco a poco irá desapareciendo, un sitio que los lugareños van abandonando y que ya casi sin habitantes va dejando de existir. En *Por si se va la Luz*, Lara Moreno imagina una aldea en la que unos pocos habitantes y una pareja de jóvenes recién llegados sobreviven en la hostilidad de un territorio dependiendo de la naturaleza y de algunos trueques con unos gitanos que cada tanto se acercan al lugar para hacer intercambios. Las dos novelas comienzan cuando los personajes principales llegan a sitios semi abandonados: en *Un incendio invisible* se trata de una ciudad que está ardiendo por dentro; en *Por si se va la Luz* se trata de una aldea recóndita habitada, en principio por tres personas. Allí, en aquellos lugares primarios los personajes encontrarán diferentes modos para resistir.

Pese a que las novelas aquí presentadas propongan una ambientación alejada y poco urbana, las obras en examen distan de ser catalogadas como relatos rurales o neorrurales. De hecho, las autoras han preferido poner en el centro de sus relatos a personajes urbanos (Tejada, Nadia y Martín) para a través de ellos dar cuenta de su adaptación –o no– a la nueva realidad. Esto no significa que en ellas se detecte una tendencia o continuidad hacia «la tradición de un ruralismo ya asimilado» (López López 2018, 276), sino que estos escenarios resultan funcionales para narrar la desolación de quienes, por diferentes motivos, ya no resisten vivir en contextos urbanos. De hecho, la visibilización de estos sujetos no remite a un futuro hipotético, sino más bien a un presente en el que desde el comienzo nadie se siente a gusto. Esto se suma, por un lado, a escenarios de crisis y, por otro, a una economía que impulsa a escapar de las derivas sociales que los anuncian. En estas novelas no hay pandemias, no hay guerras bacteriológicas ni catástrofes, no hay panópticos ni persecución, hay solo personajes que un día piensan que lo mejor es marcharse y simplemente lo hacen. Es por ello que los protagonistas de *Un incendio invisible* y de *Por si se va la Luz* huyen sin demasiados pretextos.

Aquí nos encontramos frente a dos obras distópicas en las que sus protagonistas no intentan construir una sociedad (base de la distopía que en su concepción original es la utopía), sino que a partir de un acto deliberado intentan más bien sobrevivir en una naturaleza que no les pertenece y que, aún en los peores momentos, deciden no abandonar, ya que el recuerdo de la opresión social que dejaron en las grandes ciudades los atormenta.

Por ello, hay algo fascinante en la escritura de estas y otras novelas españolas distópicas actuales que comparten una misma temática¹² y es que el hilo narrativo (si es que lo hay) de cada una, trasciende cualquier límite y bien pueden leerse como una crítica alegórica hacia una modernidad que luego del franquismo todo lo habría me-

¹² Es el caso de las novelas mencionadas en la introducción de este artículo.

orado. En realidad, las autoras dan cuenta de sociedades agotadas y descreídas, convirtiendo estas novelas en una suerte de obras encriptadas que invitan al lector a interpretar, descifrar y deducir las desconocidas causas que llevan a los personajes a formar parte de microcosmos simbólicos.

Biografía

- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- Atwood, M. (2011). «Dire Cartographies: the Roads to Utopia». In *Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Random House, 66.
- Augé, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Ayete Gil, M. (2020). «La propuesta estética de Sara Mesa». Ferreira, C.; Avilés Diz, J. (eds), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 75-104.
- Claeys, G. (2010). «The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell». Claeys, G., *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 107-31.
- Costa, J. (2020). «El tiempo de la distopía». *El País online*, 10 de octubre. https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html.
- García Calvo, A. (2007). *Análisis de la Sociedad del Bienestar*. España: Lucina.
- González del Pozo, J. (2020) «Un incendio invisible: decadencia, pornografía de la ruina y el progreso hacia ninguna parte en la narrativa de Sara Mesa». Ferreira, C.; Avilés Diz, J. (eds), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 105-20.
- Hessel, S.; Morin, E. (2012). *El camino de la esperanza. Una llamada a la movilización cívica*. España: Paidós.
- Kunz, M. (2014). «Para una nueva narrativa». Kunz, M.; Gómez, S. (eds), *Nueva narrativa española*. España: Linkgua-digital, 11-32.
- Lara Zavala, H. (2018). «El último hombre sobre la tierra», en «Utopías y Distopías», dossier, *Cultura UNAM. Revista de la Universidad de México*, noviembre, 98-106.
- López López, C.M. (2018). «La dimensión espacial en la escritura de Lara Moreno: la huella neorrural en *Por sí se va la luz* (2013)». *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación*, 15, 271-82. https://www.revis-tacodice.es/publi_virtuales/vi_c_h_camineria/comunicaciones/lopez-lopez-dimension.pdf.
- Mesa, S. (2011). «Sara Mesa presenta *Un incendio invisible*, un libro sobre 'lo absurdo' de la sociedad contemporánea». *20 minutos*, 5 de octubre. <https://www.20minutos.es/noticia/1179077/0/>.
- Mesa, S. (2017). *Un incendio invisible*. 2a ed. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, L. (2013). *Por sí se va la Luz*. Barcelona: Lumen.
- Morin, E. (2007). «El Mundo de Morin». *Ministère des Affaires étrangères*. https://nonopp.com/ar/filos_educ/00/Morin_mundo.htm.
- Nuñez Ladevéze, L. (1985). «De la utopía clásica a la distopía actual». *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 4, marzo-abril, 47-80.

- Palardy, D. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Youngtown (OH): Palgrave.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2016). «Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez», en «La nueva novela española actual (1995-2015). Descubrimientos, perplejidades y estrategias», dossier, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 835-836, 8-11.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2018). «La novelística de Sara Mesa». *Revista Cultural Turia*. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/la-novelistica-de-sara-mesa.
- Saldías Rossel, G.A. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)* [tesis doctoral]. <http://hdl.handle.net/10803/295707>.
- Salinas, P. [1950] (2010). *La bomba increíble*. Córdoba: Berenice.
- Shermer, M. (2018). «La utopía es un ideal peligroso: deberíamos aspirar a la protopía» [trad. M. Delgadillo], en «Utopías y distopías», dossier, *Revista de la Universidad de México*, 10, 41-5.
- Valdivia, P. (2016). «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones». 452ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15, 18-36. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16322>.
- Valls, F. (2016). «La nueva novela es un país difícil», en «La nueva novela española actual (1995-2015). Descubrimientos, perplejidades y estrategias», dossier, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 835-836, 2-3.
- Vieira, F. (2010). «The Concept of Utopia». Claey's, G., *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.