



IMÁGENES DE UN FUTURO DEMASIADO CERCANO: LA INSCRIPCIÓN DE LO DISTÓPICO EN LA ESPAÑA ACTUAL

*Images of a Too-Near Future: The Inscription of
the Dystopian in Present-Day Spain*

Francisco José Martínez Mesa*

Universidad Complutense de Madrid. España

frjmarti@cps.ucm.es | <https://orcid.org/0000-0001-6675-4815>

Fecha de recepción: 12/07/2022

Fecha de aceptación: 10/01/2023

Resumen: El estudio de las distopías, como en general el del conjunto de los fenómenos utópicos, constituye una fuente histórica indispensable para cualquier análisis de nuestras sociedades tanto presentes como pasadas. Tras la ficción de sus propuestas y la idealización positiva o negativa de escenarios inexistentes e irrealizables se manifiestan expectativas concretas que configuran y vertebran el espíritu de la humanidad en cada momento presente. El presente artículo busca analizar el potencial sentido y valor histórico de una serie de títulos pertenecientes a la actual producción distópica española, desarrollada en torno a una serie de patrones estilísticos y narrativos comunes con las normas del género, aunque con una serie de atributos y especificidades que la hacen definitorias de una realidad histórica particular y propia. A partir de su inscripción en un marco temporal concreto, el planteamiento del trabajo se organiza en torno a dos ámbitos en torno a los cuales se encuadra el diferente orden de conflictos y amenazas sobre los cuales sus autores centran el foco de sus miedos y ansiedades: de un lado, la conversión de la ciudad en un espacio opresivo y angustioso que amenaza con ver disueltos definitivamente sus vínculos comunitarios; de otro, la conversión de lo urbano en el campo de aplicación de un régimen totalitario fundado en el control y sometimiento de los individuos.

Palabras clave: Distopía; Utopía; Literatura española; Ciencia Ficción; Siglo XXI.

* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-093778-B-I00 del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de la Innovación del Gobierno de España (MICINN-FEDER).

Abstract: The study of dystopias, just as, more generally, that of the utopian phenomenon, is an essential source for the analysis of our societies, both past and present. The fictitious character of their narratives, as well as the positive or negative idealization of non-existent and unrealizable scenarios, veils a whole series of concrete expectations that shape and articulate the spirit of humanity. This article seeks to analyse the potential meaning and historical value of works within the current Spanish dystopian production, which has developed around a series of stylistic and narrative patterns that share the norms of the genre, but has a series of attributes that are peculiar to the specific context to which they belong. After considering the historical conditions in which they have been produced, the article approaches their analysis on the basis of two of the spheres that frame the different types of conflicts and threats that constitute the focus of the fears and anxieties of their respective authors. The first is the transformation of the city into an oppressive and distressing space in which community ties are on the verge of dissolving. The second is the transformation of urban spaces into fields for the enforcement of totalitarian regimes founded upon the control and submission of individuals.

Keywords: Dystopia; Utopia; Spanish Literature; Science Fiction; 21st century.

Sumario: 1. Introducción; 2. La distopía en la España actual; 3. La distopía como disolución del vínculo comunitario; 3.1. La despersonalización de la ciudad como síntoma; 3.2. La subversión del progreso: la tecnología al servicio del poder; 3.3. La disolución de los vínculos sociales: la deshumanización de la ciudad; 3.4. El sustrato distópico del presente; 4. La distopía como proyecto de involución totalitaria; 4.1. El temor a un totalitarismo demasiado cercano; 4.2. Un horizonte totalitario de segregación; 5. A modo de conclusión; 6. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

El notable apogeo que la distopía ha alcanzado en el curso de estos últimos años también se ha extendido a nuestro país. Espacios como el cine, la televisión, la literatura, el cómic o los videojuegos se han visto poblados, de un tiempo a esta parte, de proyectos y obras cuyo denominador común es su inserción en un futuro que se presenta oscuro y desesperanzador.

Ahora bien, el fenómeno distópico no es nuevo; el empleo del término *dystopia* para referirse a un *país infeliz* data de 1747 (Claeys, 2017, p. 5), mientras que, como género literario, la ficción distópica está presente bajo formulaciones poéticas o satíricas en obras que se remontan al mundo clásico, como *Los Trabajos y Días* (Hesíodo, s. VIII a. C.), *La Asamblea de Mujeres* (Aristófanes, 392 a. C.).

Al igual que la utopía, lo distópico no limitó su marco de acción al terreno de lo ficticio: la confluencia de lo político y lo literario llevó a configurar un imaginario caracterizado por la presentación de escenarios sociales irreales definidos por la existencia de unas condiciones de vida humana sensiblemente peores que las experimentadas por el autor y los lectores y/o espectadores de su tiempo (Sargent, 1994, p. 3).

Precisamente, esta inserción de lo político en el texto constituye una de las claves del atractivo de este género, al abrir la posibilidad de comprender y contemplar la distopía —y, en general, la totalidad del discurso utópico— desde una perspectiva relacional, a partir de su consideración como instrumentos de cuestionamiento y crítica y, en buena medida, de contraimágenes del presente. Más allá de su sentido estético y de la finalidad expresiva derivada de su condición de objetos literarios y artísticos, las distopías apelan a la imaginación como la vía de apertura a un espacio plenamente libre en donde los individuos pueden trabajar hacia una mayor comprensión de lo que es necesario para su autorrealización. Ello se inscribiría en lo que Ruth Levitas denomina *educación del deseo* y que comporta una actitud de rebatimiento e impugnación del escenario y de las condiciones existentes, consideradas arbitrarias e injustas, y la proyección de un impulso de cambio hacia una realidad social históricamente mejor que la existente (Levitas, 1990, p. 219).

Dentro del contexto de ese marco multidisciplinar en el que se está inscribiendo todo lo distópico, la Historia, como no podía ser de otra manera, desempeña un papel fundamental. En el curso de las últimas décadas, el estudio de la distopía —como, en general, del pensamiento utópico— ha visto extender sus límites más allá del ámbito de lo literario, ampliando sus horizontes a todas las manifestaciones que, imbuidas de un impulso hacia el cambio, han establecido sus bases para la acción en la imaginación creativa y el desafío a lo convencional y lo preestablecido.

La investigación histórica de las utopías y las distopías en España, especialmente a partir de esta última década, ha conocido un notable desarrollo, posiblemente en concordancia con el desplegado en Europa o en Norteamérica (Calvo, 2008; Palardy, 2018, Pro y Mariblanca, 2019). Ahora bien, el estudio de este fenómeno, entendido como una realidad netamente histórica, exige de rigurosos marcos de análisis que permitan situar los distintos casos en su correspondiente significación y relevancia. Pues la singularidad de cada escenario, la multiplicidad de factores que concurren en su acontecimiento, o su posterior repercusión y efecto en el entorno social donde se manifiesta conforman un objeto tan sumamente complejo que es absolutamente imposible de encasillar y clasificar dentro de unas categorías preestablecidas.

Esa complejidad es aún más manifiesta en el ámbito de lo imaginario, donde la localización de la esperanza en un espacio determinado puede aparejar significaciones diferentes, incluso antagónicas. Pues un mismo lugar puede ser percibido como paradisiaco e idílico, y simultáneamente mostrarse también como aterrador e infernal (Baczko, 1978: 158). Bajo este prisma, pues, utopía y distopía parecen conformar una misma realidad, cuyos matices solo pueden ser advertidos a partir de un laborioso reconocimiento de sus infinitos y muy diversos componentes, tan dispersos como cambiantes en el tiempo (Claeys, 2017, p. 25).

Partiendo de esta perspectiva general, el foco del presente artículo se sitúa en el potencial sentido y valor histórico de una serie de títulos pertenecientes a

la actual producción distópica española, desarrollada en torno a patrones estilísticos y narrativos comunes con las normas del género (relación de hechos llevada a cabo por un individuo/narrador, presentación de un pasado paradójico que se corresponde con el presente del lector/espectador, imaginación de un escenario futuro desesperanzador), no exentas, sin embargo, de unos atributos y especificidades definitorios de una realidad histórica particular y propia. En este sentido, la investigación y el análisis del vasto marco de actitudes y expectativas contenidas en estas idealizaciones negativas del presente ofrece, a nuestro juicio, una nueva perspectiva panorámica cara a la comprensión de los problemas y desafíos con los que se encontraron los contemporáneos y de las respuestas que dieron a la hora de enfrentarlos.

En el periodo temporal seleccionado para nuestro estudio —el fijado entre los años previos a la crisis económica de 2008 y la actualidad— la enunciación y construcción de estos espacios alternativos *terribles y peores* ha desbordado ampliamente la esfera literaria, ámbito al que tradicionalmente se ha asociado el género distópico, pero que, sin duda, resulta notoriamente insuficiente para dar cabida a todas las propuestas. Convendría incluir otro tipo de manifestaciones, como, por ejemplo, la producción audiovisual, posiblemente más difíciles de clasificar y encuadrar, pero, no obstante, tan igualmente comprometidas cara a la consecución de una existencia mejor.

A la hora de abordar el análisis del fenómeno distópico desde esa perspectiva histórica, muchos de los estudiosos e investigadores sobre el tema han recurrido para llevar a cabo sus trabajos al mismo tipo de metodologías aplicadas sobre las utopías. Partiendo de esa consideración, el marco teórico de este artículo se vertebrará en torno a dos de esas líneas de interpretación concretas y específicas: de un lado, la fundada por lo que cabría denominar una lectura *arqueológica*, cuyo objetivo fundamental sería el rastreo e identificación de rasgos distópicos en todas aquellas manifestaciones o expresiones aparentemente desconectadas de la realidad o del proceso social, cuyo análisis, sin embargo, puede revelar una actitud de desafección y ruptura respecto al orden existente (Bloch, 2007; Best y Kellner, 1997, Jameson, 2009); de otro, llamémosla *ontológica*, más vinculada a la obra de Levitas (2017), en donde el foco se centraría en el ejercicio de interrogación personal al que somete cualquier forma de manifestación distópica y a través del cual los individuos son invitados a plantearse cómo son y cómo pueden o desean ser.

Entre los rasgos más notables que definen el fenómeno distópico podrían distinguirse claramente dos que aluden a sus correspondientes vertientes temática y narrativa. Desde la primera, la distopía se manifiesta como una visión (des) idealizada general, pero no exclusivamente futura de la suerte de una comunidad dada —lo que le confiere el carácter de presentarse como una proyección verosímil—. Desde la segunda, la distopía aparece constituida como un dispositivo diegético fundado sobre un marco espaciotemporal de anticipación y/o sobre una reflexión

concerniente a la colectividad humana del presente. Es especialmente en este punto, el referido a este ejercicio de reflexión indirecta o negativa sobre las condiciones de felicidad o justicia en el seno de una sociedad, en donde la distopía cobra su plena dimensión al examinar esencialmente el vínculo social, sus fundamentos, su funcionamiento y su estabilidad (Dessy y Stienon, 2015, p. 14)¹.

Pero más allá de su potencial inscripción en un hipotético tiempo futuro, la representación de una distopía precisa de un lugar, de un escenario, ficticio o no, desde el cual el lector y/o el espectador contemplan la realidad y se contemple a sí mismo con otros ojos. De hecho, cuando en 1516 Tomás Moro acuñó el término 'utopía' confirió a su propuesta imaginaria una inequívoca adscripción espacial, que situó en una isla. La demarcación de un espacio constituye en sí mismo un ejercicio simultáneo de creación y reflexión con un objetivo común: la adecuación de la realidad a las necesidades humanas.

Todo espacio siempre remite a un tiempo, generalmente pretérito, cuyas experiencias e imágenes definen y determinan la vida y conciencia de sus habitantes (Koselleck, 2001, pp. 94-97). Las distopías, aunque formalmente proyectadas en un hipotético mañana, también se inscriben bajo esas mismas coordenadas y, lógicamente, resultan del todo indecifrables si no se atiende a la particular especificidad de su origen, independientemente de la vocación más o menos universal que la posteridad de su proyecto haya logrado invocar.

Partiendo de esta perspectiva, nuestro análisis se va a inspirar en la línea de las metodologías asociadas al concepto de *giro espacial* (*Spatial Turn*), atendiendo especialmente a aquellos tres elementos cuya interrelación conforma toda práctica historiográfica moderna y que, en este caso, pueden contribuir a una mejor caracterización del fenómeno distópico objeto de estudio: la particularidad del lugar social desde donde se escribe, vinculado a un espacio de «producción socioeconómica, política y cultural»; el conjunto de prácticas científicas y procedimientos de análisis empleados; y la construcción de un texto distópico-histórico, resultado de una práctica social (De Certeau, 1993, pp. 68-69).

Dentro de este contexto general, el presente artículo se centra de manera específica en la dimensión netamente urbana de esta producción distópica española en tanto constituye un espacio representativo donde entra en juego y se visualiza ese deseo de conjunción de la dicha individual y la felicidad colectiva. Expresa un fin, en este sentido, propiamente utópico. Ahora bien, precisamente porque la ciudad ha tendido a configurarse como un espacio donde el ser humano ha confiado en emanciparse de la naturaleza y culminar su plena realización, también se ha

¹ En los últimos años, algunos autores han recurrido al concepto más genérico de ficción prospectiva para identificar a aquella rama de la Ciencia Ficción que emplea las herramientas del género para desarrollar una crítica cultural, política, social, filosófica o económica (Diez, 2008; Moreno, 2010).

constituido como un escenario de conflicto, donde han entrado y entran en disputa proyectos y modelos de organización social contrapuestos, en ocasiones antagónicos, resultado de la diversidad de individuos y grupos sociales contenidos en un mismo territorio, sometidos a realidades y condiciones de vida muy distintos, cuyos intereses tratan de imponer. En este punto, la distopía emerge como una respuesta particular ante el temor a la pérdida o a la renuncia de los valores que inspiraron la creación de las ciudades y las llevaron a perdurar a lo largo de la historia.

En la medida en que, como decía Ítalo Calvino (2022, p. 28), «las ciudades, como los sueños están hechos de deseos y miedos», puede hablarse de visiones distópicas urbanas que recrean espacios manifiestamente peores al vivido o bien porque han sido construidos sobre ideales de perfección, control y estabilidad absolutamente inviables e incompatibles con la existencia humana, o bien porque las vigentes lógicas de funcionamiento impuestas en las urbes actuales, vinculadas a dictados y criterios privativos de determinadas fuerzas y agentes, amenazan con destruir los principios y bases de la cohesión social.

La creciente centralidad otorgada al espacio también abrió la vía a nuevas aproximaciones que, bajo el impulso de la neurobiología, han otorgado un creciente protagonismo a las emociones, que el presente estudio no puede dejar de considerar. En efecto, en la transmisión cultural no solo se traspasan generacionalmente las explicaciones sobre el funcionamiento del mundo en tanto mundo natural, sino también como mundo moral, en el que las emociones son también categorías construidas socialmente, dado que cumplen con un determinado patrón social, con lugares y momentos predeterminados para su apropiada exposición —el teatro o el cine, una conversación íntima en un espacio propio— o represión —sin ir más lejos, el espacio público en general—, jugando, en consecuencia, un papel importante en la construcción, mantenimiento y/o transformación del orden social (Guedes Gondim y Estramiana, 2010). Cualquier posible análisis espacial que pudiera establecerse sobre las distopías como el que se plantea a continuación difícilmente puede ser concebible, a nuestro juicio, sin considerar lo que últimamente ha venido a denominarse *giro afectivo* (*affective turn*), y que lleva a profundizar y a interesarse por el origen y evolución de los vínculos pasionales y emocionales establecidos entre los hombres y los lugares que estructuran su existencia y vehiculan su comprensión del mundo hasta un punto tal que los hace indisociables de los ideales que vertebran su sentido (Arfuch, 2016).

La singularidad de la distopía reside en el hecho de que esa dimensión emocional es funcional y clave para el desarrollo de su discurso. La proyección de un imaginario sociopolítico futuro verosímil y negativo adquiere su sentido como vehículo de transmisión por parte de su autor de una serie de sentimientos determinados, generalmente negativos en relación con su mundo, pero también como un marco de interpelación dirigido a sus potenciales receptores —lectores / espectadores—, a los que se les invita a implicarse activamente —entrar en el relato

y conectarlo con la realidad presente— y a tomar posición ante los supuestos dilemas que su futuro real les depara (Fitting, 1979, p. 60). En este sentido, una parte esencial y decisiva de ese proceso reside en su recurso al componente emocional, que, a partir de la excitación de una serie de estados afectivos negativos asociados con el miedo o con sentimientos como la ansiedad y la desesperación, favorecen una mayor implicación entre los individuos respecto a una serie de cuestiones o problemáticas con las que previamente estos habrían mantenido una cierta relación de distanciamiento o indiferencia y sobre las que, a partir de ese momento, pueden llegar a adquirir una conciencia y responsabilidad nuevas (Sisk, 1997; Redmond, 2004).

En relación con el estudio que aquí se presenta, se ha considerado sumamente relevante analizar la confluencia de estos dos componentes —espacial y emocional— dentro de un discurso narrativo particular —distópico— y en el marco de un contexto histórico muy reciente, tanto que, en ocasiones, resulta casi indistinguible del actual. Y ello, en buena medida porque, a nuestro juicio, este enfoque permite una interesante aproximación al horizonte de percepciones y expectativas individuales y colectivas operantes en ese periodo, además de contribuir a arrojar una mayor luz sobre los principios y valores éticos y políticos compartidos en torno a los cuales se moldeaban aquellos imaginarios sociales y sus contra-imágenes negativas. Evidentemente, ello requiere no solo pulsar el ambiente vivido y respirado en el momento en que estos mensajes fueron concebidos, sino también detectar e identificar los posibles puntos de continuidad y ruptura existentes entre los deseos y esperanzas proyectados hacia el futuro en aquellas obras y el tipo de mundo que el curso de acontecimientos terminaría por hacer real.

A partir de su inscripción en este marco temporal concreto, el análisis del trabajo se organiza sobre dos ámbitos en torno a los cuales se encuadra el diferente orden de conflictos y amenazas sobre los que sus autores centran el foco de sus miedos y ansiedades y que, de manera general, van a cobrar un mayor vigor con el inicio del nuevo siglo y el creciente delineamiento de un escenario mundial marcado por la nueva fase del capitalismo tardío y la consiguiente globalización y agudización de los problemas económicos, sociales y políticos. Si en el primero de ellos, la ciudad deviene un espacio de pesadilla como consecuencia del desencadenamiento de una serie de procesos y fuerzas contemporáneas que amenazan con disolver el vínculo comunitario que da sentido a la polis, el segundo representa a la ciudad como el campo de aplicación de un nuevo proyecto de organización social de corte totalitario fundado sobre unos principios de control y estabilidad cuya implantación se traduce en el sometimiento y la conformidad de los individuos.

El acercamiento a este vasto y rico imaginario distópico permite abrir, a nuestro juicio, un nuevo y sugerente campo de conocimientos cuya principal originalidad reside en el hecho de que se encuentra constituido por las visiones y miradas personales de quienes, desde muy diferentes ángulos y perspectivas, se vieron enfrentados

en un momento dado a una realidad muy traumática surgida como resultado de la demolición y quiebra de sus patrones tradicionales de vida y recurrieron a la creatividad y al ingenio para expresar emocional y apasionadamente todos sus fantasmas y temores. En efecto, posiblemente muy pocos testimonios históricos como los ofrecidos por estas obras pueden mostrar con tal grado de lucidez y sensibilidad el clima de depresión y abatimiento reinante en aquellos momentos, en donde lo que estaba en juego no parecía ser ya tanto el creciente deterioro del espacio público y la materialización de otro nuevo regido por las leyes del mercado y las decisiones de las fuerzas económicas, como el horizonte de desigualdad, segregación y alienación que tal sistema parecía estar contribuyendo a auspiciar y que amenazaba con socavar, por qué no definitivamente, el conjunto de valores que habían llevado en su día a fundar la sociedad.

2. LA DISTOPÍA EN LA ESPAÑA ACTUAL

Si bien es cierto que la distopía ha experimentado en nuestro país un considerable auge en estos últimos años, no se trata de un fenómeno completamente nuevo. Los trabajos de Mariano Martín Rodríguez (2014), José Luis Calvo Carilla (2008), Gabriel Saldías Rossel (2015) o Gonzalo Navajas (2008), entre otros, se han encargado de mostrar una presencia nada desdeñable de literatura distópica en España, especialmente a partir del último cuarto del siglo XIX. En este sentido, para la investigadora norteamericana y una de las máximas especialistas en el tema, Diana Palardy, «El futuro dictador», un cuento escrito por el periodista y dramaturgo José Fernández Bremón (1839-1910), donde su autor imaginaba un régimen plutocrático futuro, constituiría la primera aproximación a este género en España².

La publicación por entregas en diarios como *El Imparcial* de obras como *The War of the Worlds* (*La Guerra de los Mundos*), en 1902, o *When the Sleeper Wakes* (*Cuando despierte el durmiente: historia del porvenir*), dos años más tarde (Lázaro, 2004, pp. 47-48), contribuyó a familiarizar a los lectores con un tipo de relatos de ficción científica y especulativa moderna que, muy pronto, también generaría sus propios productos nacionales. A principios del siglo XX comienzan a aparecer relatos distópicos, algunos más extensos, como «Un drama en el siglo XXI» (1902), de Camilo Millán, o la pieza teatral en un solo acto, *Sentimental Club* (1909), de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962); otros, en el formato tradicional de cuento, como «Mecanópolis» (1913), de Miguel de Unamuno (1864-1936).

² Palardy, D. (2021). Lista de distopías españolas. *Distopías de España*. Recuperado el 9 de enero de 2023, de <https://www.spanishdystopias.com/es/lista-de-distopias-espanolas/>

En todas aquellas obras ya se prefiguraban buena parte de las temáticas clásicas del género, que, en la línea de las publicadas en otros países³, alertaban sobre los posibles riesgos de una sociedad futura donde los avances materiales y tecnológicos, lejos de contribuir al progreso y al bienestar general, redundaran en una agudización del materialismo, el culto al dinero, la deshumanización y el incremento de las desigualdades. Algunos relatos, como «Teitán el Soberbio. Cuento de lo porvenir» (Nilo María de Fabra, 1897) o el ya citado *Sentimental Club*, irían incluso más allá al alertar sobre la amenaza de posibles derivas totalitarias dentro de los estados, prefigurando escenarios que algunos años después se iban a hacer realidad.

Tras unas primeras décadas de siglo de gran efervescencia creativa, el género y, en su conjunto (Martín Rodríguez, 2014, p. 6), la ficción científica española vio interrumpir su desarrollo como consecuencia de la Guerra Civil y la instauración de un nuevo régimen, el franquista, cuyo canon literario tendió a privilegiar el realismo frente al cualquier forma de fantasía (Peregrina, 2015, p. 211). A finales de los años 60, ya en los años postreros de la dictadura, el género iba a reaparecer, pero siempre desde una posición marginal de la que no saldría hasta entrada la Transición. A lo largo de ese mismo periodo comienzan a aparecer también algunas películas de corte distópico, con una variada temática obsesivamente centrada en las peligrosas derivas tecnológicas y científicas en un inmediato futuro. En general, la mayor parte de estos filmes eran generalmente coproducciones orientadas a un mercado internacional con un público cada vez más familiarizado con la distopía. Ese sería el caso de *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974) o de *Último deseo* (León Klimovsky, 1976), cuyas tramas se inscribían dentro de un inminente apocalipsis nuclear, o de *Largo Retorno* (Pedro Lazaga, 1975) y *Trasplante de un cerebro* (Juan Logar, 1970), cuyo foco se centraba en la eterna obsesión humana por la conquista de la inmortalidad. En ese mismo contexto cabría situar también *Una gota de sangre para morir amando*, la particular relectura del director Eloy de la Iglesia en 1973 de la conocida cinta de Stanley Kubrick, *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971).

El proceso de normalización democrática y cultural experimentado desde entonces ha contribuido sin duda a un creciente enriquecimiento del género, indiscutiblemente paralelo al también observado en el amplio panorama de la ficción especulativa. Efectivamente, los cambios políticos y la demanda de un público ávido de conocer nuevas ideas y de evadirse llevaron a un incremento de las ventas y a la aparición de nuevas colecciones y editoriales, donde iban a tener cabida tanto productos nacionales como, especialmente, obras extranjeras.

La explosión creativa de los últimos tiempos no puede entenderse, sin embargo, sin la particular coyuntura histórica planteada por el advenimiento de un siglo,

³ Además de las obras de H. G. Wells, cabe destacar *Le Monde tel qu'il sera* (Émile Souvestre, 1846), *Erewhon* (Samuel Butler, 1872), *Memorias del subsuelo* (Fiodor Dostoïevski, 1864), o *The Coming Race* (Edward Bulwer-Lytton, 1871), entre otras.

el *xxi*, siempre asociado a grandes expectativas de transformación y cambio, pero, pese a los extraordinarios avances y niveles de progreso alcanzados, todavía inspirador de muchos de los miedos e incertidumbres de antaño.

El actual apogeo de la distopía en nuestro país no puede deslindarse de este panorama general de inquietud que reina en buena parte del mundo occidental. En este sentido, algunos autores han señalado que el impacto a escala global de los nuevos retos políticos y económicos planteados y la complejidad de su resolución en el marco de una comunidad conformada por una extremada multiplicidad de actores con intereses en muchos casos contrapuestos ha contribuido a instalar en los últimos años entre buena parte de la población un creciente sentimiento de pesimismo sobre el papel de la acción humana. Ello ha llevado a la aparición de nuevos discursos de resignación y conformismo cuya principal consecuencia ha sido generar en el individuo un creciente sentimiento de impotencia y resignación frente a los dictados de un pensamiento único basado en la preeminencia de la instancia económica sobre la política y la consideración del mercado como el único medio para la asignación eficaz de los recursos (Moylan, 2000, p. 62; Jameson, 2009, p. 80; Bradford, Mallan, Stephens, y McCallum (2008, p. 36).

Aunque la variedad temática es muy amplia, la sensación general que se desprende de las sociedades futuras descritas en estas obras es la de una existencia opresiva y alienante. Ahora bien, a diferencia de aquellas distopías clásicas de la primera mitad del *siglo xx*, que buscaban alertar sobre los peligros de los regímenes totalitarios mediante la recreación de sistemas donde la vigilancia y represión de los individuos por parte del Estado era absoluta, las nuevas propuestas distópicas se inscriben en un marco regido por el capitalismo tardío y el pensamiento neoliberal, donde el sufrimiento de los sujetos no viene infligido por el poder disciplinario de las instituciones estatales, sino por la autoexplotación que ellos mismos se imponen. Como bien señala el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2014, p. 18), «quien fracasa en la sociedad neoliberal del rendimiento se hace a sí mismo responsable y se avergüenza, en lugar de poner en duda a la sociedad y al sistema. De manera, pues, que la frustración de los hombres acaba traducándose en agresión hacia ellos mismos, convirtiendo al explotado, no en revolucionario, sino en depresivo».

En este sentido, la extensión de un pesimismo fundado en la resignación y en la inevitabilidad de un sistema y un orden de cosas condenado a perpetuarse se ha convertido en un elemento central presente en todas las sociedades modernas, muchas de ellas actualmente testigos del fortalecimiento de movimientos populistas, cuyo pensamiento casi siempre se caracteriza más por los límites y el rechazo que por la esperanza y la ilusión (Kruglanski *et al.*, 2014, p. 74).

El despliegue de estos planteamientos críticos no puede, sin embargo, entenderse sin tener en cuenta el nuevo escenario provocado por la Gran Recesión de 2008, probablemente también en el origen del *boom* experimentado por la distopía en nuestro país en los últimos años. En efecto, las consecuencias a escala mundial

de aquella crisis económica iniciada en Estados Unidos no tardaron en trasladarse a todas las economías nacionales, incluida la española. La quiebra generalizada de importantes entidades financieras y la acción de las políticas de austeridad y contención del gasto impuestas por las autoridades europeas sacudieron a los principales sectores productivos con su consiguiente impacto en el crecimiento del desempleo, el descenso de los salarios y el aumento de las desigualdades sociales y económicas (Pitarch, 2014, p. 201; Sánchez Moreno *et al.*, 2019, p. 108).

La extrema severidad de la crisis, responsable en buena medida del empobrecimiento y de la ruina de una ingente cantidad de vidas, alimentó un sentimiento de desesperanza que, inevitablemente, iba a contribuir a alterar la percepción que hasta entonces los individuos tenían del futuro. Lejos de resultar aquel momento ilusionante donde las aspiraciones y sueños formulados podían llegar a verse realizados —tal era, de alguna manera, el mensaje legado por el discurso ilustrado— el mañana comenzaba a ser contemplado desde un prisma de mayor inquietud y recelo. Ya había habido, por supuesto, quienes, en décadas anteriores, desde una cierta posición intelectual, habían recurrido a la distopía como un medio para llamar la atención sobre los numerosos puntos oscuros que parecía encerrar la correlación establecida entre desarrollo material —económico, científico, tecnológico— y bienestar y felicidad humanas. Pero los acontecimientos de 2008 alteraron sustancial y dramáticamente esta perspectiva. El desolador panorama social provocado por la crisis y las políticas de austeridad que la siguieron permitieron evidenciar la ampliación exponencial de la distancia existente entre el común de la población y las elites de poder económico, que el sistema capitalista en su versión más tardía y globalizada nunca, dentro de su propia lógica, había dejado de estimular. A partir de la constatación de esta realidad, sectores cada vez más amplios de la sociedad, en su mayoría jóvenes, comenzaron a familiarizarse con una visión pesimista del mañana absolutamente escéptica y discordante con las entusiastas proclamas de crecimiento ilimitado lanzadas por las autoridades y las grandes corporaciones.

Como en otros países de su entorno, la reacción de una buena parte de la población española se orientó hacia la búsqueda de alternativas que dieran respuesta a una situación de crisis que iba más allá de lo estrictamente económico para entrar abiertamente en el ámbito de lo político. Las protestas de los años 2011-2015, conocidas más popularmente bajo la denominación de *Movimiento 15-M* o *Movimiento de los Indignados*, deben entenderse, en este sentido, como una de las máximas expresiones del profundo descontento social, pero también como el punto de partida de un proceso de renovación democrática con las expectativas puestas en la superación del modelo bipartidista tradicional, considerado inoperante, y la creación de un sistema más participativo y sensible a los intereses de la ciudadanía.

Paralelamente a estas movilizaciones que tenían mucho de impugnación de un orden, pero también encarnaban la expresión de un deseo, la esperanza de un mundo mejor (Ramírez, 2018, p. 122), se desarrolló otra lectura que, aun siendo

bastante menos optimista, fue calando progresivamente en el imaginario popular de esta última década. Como tan bien ha constatado Diana Palardy (2018, p. 12), la eclosión de la distopía durante los años subsiguientes a la recesión ha configurado un panorama inédito dominado por la creciente profusión de producciones artísticas —generalmente literarias y, en menor medida, cinematográficas— cuyo eje central es la imaginación de un mundo futuro oscuro y desesperanzado y desolador.

Dentro de este nuevo contexto, la investigadora norteamericana sitúa el año 2014 como el momento clave donde se revela ese cambio de tendencia. Ese año, además de registrarse un sustancial incremento de publicaciones con esta temática, el género va a cobrar un especial impulso a raíz de la inclusión de la palabra «distopía» en el diccionario de la Real Academia Española, con lo que ello suponía de dar carta oficial a un término hasta entonces no reconocido y aportarle una definición precisa —«representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana»— que, según su principal inspirador, el escritor y académico José María Merino (Antequera, 2017, 23 junio), resultaba tremendamente acorde con los tiempos.

De entre las numerosas obras distópicas producidas en la última década, y asociadas de una manera u otra al impacto de la Gran Recesión en España, conviene destacar las siguientes: en el ámbito de la literatura deben señalarse *El salario del gigante* (José Ardillo, pseudónimo de José Antonio García Madrid, 2011), *Lágrimas en la lluvia* (2011) y sus secuelas *El peso del corazón* (2015) y *Los tiempos del odio* (2018) de Rosa Montero, *Cenital* (Emilio Bueso, 2012), *2020* (Javier Moreno, 2013), *Subway Placebo* (Rosario Curiel, 2014), *Mañana Todavía*, la recopilación de relatos breves editada por Ricard Ruiz Garzón (2014), *Nos mienten* (Eduardo Vaquerizo, 2015), *Los ángeles feroces* (José Ovejero, 2015), *Madrid: frontera* (David Llorente, 2016) *El sistema* (2016), *Homo Lubitz* (2018), y *Horda* (2021) de Ricardo Menéndez Salmón, *Dos mil noventa y seis* (Ginés Sánchez, 2017), *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)* (Pablo Martín Sánchez, 2020), *Newropía* (Sophia Rhei, 2020), *Noticias del Antropoceno* (José María Merino, 2021), *Lux* (Mario Cuenca Sandoval, 2021), *Membrana* (Jorge Carrión, 2021), *Curling* (Yaiza Berrocal, 2022) o *Todo va a mejorar* (Almudena Grandes, 2022).

En el ámbito de lo audiovisual, la distopía se ha centrado fundamentalmente en el cine, con producciones como *EVA* (Kike Maíllo, 2011), *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014), *Segon Origen (Segundo Origen)*, Carles Porta, Bigas Luna, 2015), *Vulcania* (José Skaf, 2015), el cortometraje *Graffiti* (Lluís Quílez, 2016), *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil, 2016), *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) o *Paradise Hills* (Alice Waddington, 2019). La mayoría de estas cintas centran sus argumentos en torno a los nuevos dilemas planteados por el hombre en su relación con la tecnología. En este sentido, pueden resultar más significativos del periodo filmes como *Sueñan los androides* (Ion de Sosa, 2014), *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015) o *Reevolution* (David Sousa Moreau, 2019). Con respecto al terreno de la televisión, la temática distópica en la actualidad sigue siendo aún muy limitada, especialmente

si se compara con la producción audiovisual de otros países⁴. De entre todas ellas, posiblemente, la serie, sin duda, más significativa es *La Valla* (Daniel Écija, 2020).

3. LA DISTOPÍA COMO DISOLUCIÓN DEL VÍNCULO COMUNITARIO

El objetivo de las próximas páginas es el análisis de ese sentimiento de amenaza de injusticia y disolución social en el contexto de la producción distópica española dentro de un periodo histórico concreto, marcado por el estallido de una crisis económica de grandes dimensiones. Para ello, se ha optado por seleccionar una serie de títulos representativos del género creados en los últimos tiempos, cuyos escenarios se inscriben temporalmente en un futuro cercano y se localizan en lugares reales y concretos. La razón de la elección de estas obras viene dada por el deseo de indagar la existencia de una posible relación entre la decisión de los autores de dotar de mayor verosimilitud a sus historias y su intención de forjar un vínculo más estrecho entre los personajes y el público, previsiblemente con el objeto de implicar más a los lectores/espectadores en los conflictos y problemas de los protagonistas

3.1. *La despersonalización de la ciudad como síntoma*

El detalle y precisión con la que algunos de los autores describen sus escenarios parecen abonar dicha tesis. En el caso de *Madrid: frontera* (2016), David Llorente (Madrid, 1973), como ya el propio título indica, sitúa a la capital de España como el espacio central donde se desarrolla su distopía. La narración, construida en clave de novela negra, se estructura en torno a un diálogo figurado entre el protagonista, Igi W. Manchester, y un interlocutor anónimo que permanentemente le va recordando quién es y dónde se encuentra, en una ciudad, Madrid que, como él, ha ido desprendiéndose de su identidad para acabar convirtiéndose en un lugar decrepito y decadente. El crudo realismo con el que se va a describir la vida que encierran sus calles y sus barrios permite llevar al lector a realizar un ejercicio de contraposición entre su imagen de la capital y la que comienza a brotar del relato y que parece corresponder a una ciudad muy diferente, con una fisonomía absolutamente desfigurada e irreconocible:

La ciudad de Madrid (¿lo hemos dicho ya?) es una ciudad que pasa hambre. La ciudad de Madrid vive en la calle y duerme debajo de los cartones. La ciudad de Madrid permanece impassible debajo de la lluvia (que no termina nunca de caer) mientras el cuerpo le tiembla de frío. Por el centro de Madrid ya no pasan coches. Por el centro de Madrid (aunque no pasen coches) no puede caminar nadie. El centro de Madrid es un océano de cartones. (Llorente, 2016, p. 230).

⁴ Destacar el estreno de dos series de dicha temática en 2022: *Bienvenidos a Eden* (Joaquín Górriz,Guillermo López Sánchez) o *Apagón* (Rodrigo Sorogoyen).

En todo este proceso parece hacerse palpable el deseo del autor de sacudir la conciencia de los lectores enfrentándoles a una visión de la ciudad diametralmente opuesto a la real. Dicha sensación aún podría ser más intensa, indudablemente, entre los lectores que son habitantes de la capital, que probablemente, no ignoran las condiciones de injusticia y desigualdad en las que viven y se desenvuelven muchos de sus semejantes, pero no son conscientes cotidianamente de ello.

Al presentar el Madrid del futuro como una ciudad sumida en un profundo estado de descomposición social, paralelo al de ruina y deterioro sufrido por sus principales monumentos y parajes más emblemáticos, David Llorente somete a sus lectores a un profundo shock para, a continuación, invitarles a considerar las posibles causas que explican este inesperado porvenir a partir de una indagación de su presente. Cabe preguntarse, en este sentido si cuanto más turbadora y desconcertante es la mirada a esa realidad distorsionada, su eficacia para generar entre los lectores una mayor respuesta emocional y una mayor implicación también crece exponencialmente:

Atraviesas la avenida del Hambre y caminas por encima de las ruinas del Museo del Prado. Entre sus escombros duermen los mendigos. Una mano te agarra de un tobillo. Alguien te pide un trozo de pan. Echas a correr. (Llorente, 2016, p. 10).

En *Nos Mienten* (2015), Eduardo Vaquerizo (Madrid, 1967) nos traslada a un Madrid de mediados del siglo XXI cuya fisonomía también se ha visto bruscamente alterada: ver el perfil de la ciudad, «es como observar una cordillera. Cientos de rascacielos llenan el cielo de agujas» (Vaquerizo, 2015, p. 128), «el Paseo de la Castellana es una zona hipertecnologizada» (Vaquerizo, 2015, p. 131) y «el Museo del Prado es ahora el Museo Corporativo Arrazola» (Vaquerizo, 2015, p. 154), pero «deambular por el centro es una catástrofe: ya nada queda del antiguo Palacio Real, destruido en las guerras corporativas» (Vaquerizo, 2015, p. 69), «lo que en el pasado fue [la Gran Vía] un paseo rutilante, lleno de comercios caros y teatros, ahora es un muestrario de edificios abandonados», y la Puerta del Sol ha acabado por convertirse «en un lugar donde hay basura acumulada por todas partes y un par de hogueras con las que se calientan grupos de indigentes» (Vaquerizo, 2015, p. 132).

En su relato, Vaquerizo imagina una España futura que, como resultado de los efectos de un capitalismo salvaje, ha retornado a un estadio cuasi feudal, en donde todo el poder recae sobre un limitado grupo de grandes corporaciones familiares que dicta sus reglas en el seno de una sociedad tecnológicamente muy sofisticada, pero al tiempo cada vez más injusta. La máxima encarnación de este nuevo orden es la capital, una metrópoli absolutamente devastada por los efectos de un crecimiento desmedido que ha terminado segregando a la mayor parte de la población. Incluso la clase media, que había creído sentirse inmune a estas amenazas, también

había sido aniquilada, dejando atrás «las carcasas de los hombres y mujeres obnubilados por la idea de esfuerzo y recompensa, pudriéndose en vida, anclados a pisos minúsculos y casi en ruinas» (Vaquerizo, 2015, p. 35). Tanto ellos como los sectores más desfavorecidos han sido expulsados a las afueras, territorio antes ocupado por lujosas zonas residenciales y ahora convertido en un auténtico gueto sumido en la más absoluta pobreza y marginación. En franco contraste, el Paseo de la Castellana, el centro neurálgico de la ciudad, se ha convertido en el bastión de los privilegiados, donde los rascacielos han sido transformados por sus propietarios en sus nuevas fortalezas.

La crisis de 2010 también iba a constituir el punto de partida de la novela de Rosario Curiel (Lleida, 1964), *Subway Placebo*. Pero en esta ocasión, el marco espacial se traslada a una Barcelona absolutamente asolada, muy lejana de la imagen de ciudad cosmopolita y abierta con la que generalmente se asocia a la capital catalana. En este nuevo tiempo, los avances tecnológicos están presentes en todos los ámbitos de la sociedad, apuntando hacia una suerte de mundo posthumano «donde gobiernan las plantas artificiales, los recepcionistas artificiales y las cámaras que todo lo vigilan» (Curiel, 2014, p. 28). Sin embargo, todo este progreso no deja de ser un espejismo: Barcelona ahora es *Carcelona*, una gran urbe que, como otras grandes ciudades (Madrid o Londres), se encuentra presa de la inseguridad y el miedo. La precariedad laboral, los desahucios y el incremento de la violencia habían contribuido a generar un clima de temor y desasosiego que los poderes económicos habían sabido rentabilizar a través de un rampante consumismo:

El género humano se estaba bañando en miedo, en el lodo del miedo. Los fabricantes de sueños estaban haciendo su agosto. Habían vendido hipotecas, coches, suelos, roas de marca, fantasmas, ilusiones. Se comerciaba con las medicinas y las enfermedades. De vez en cuando se generaban nuevas patologías o se desempolvaban algunas cepas microbióticas perdidas que sembraban el pánico [...] la gente estaba dispuesta a todo, aunque fuera vender su alma, por conseguir algo más de tiempo en la superficie de la tierra. (Curiel, 2014, pp. 48-49).

Ese miedo había sido igualmente responsable de que gran parte de la población se refugiara bajo la ciudad creando una red suburbana extendida más allá de su zona de dominio metropolitana, abarcando antiguas ciudades como Tarragona o Lleida. El resto vive en las llamadas ciudades *Post-it*, pequeños núcleos aislados que ocupan el solar de antiguos basureros, de antiguos mercadillos y ferias ambulantes, concebidos como «la piel que aún respira en esta cárcel del mundo» (Curiel, 2014, p. 71).

Las permanentes referencias en la obra a lugares emblemáticos de la ciudad también se encuentran poseídas de esa atmosfera asfixiante:

Pasa un momento por Plaza Cataluña, qué está cerca del Pynchon: se extasía al ver a las palomas tullidas, a los desocupados y parados tomado el sol a falta de sustento. Los que evacuan en el césped antaño impoluto. Qué nueva Barcelona. Qué nueva barbarie. Ba-ba. Lo invade una nueva nausea. (Curiel, 2014, p. 32).

En *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066) (2020)*, Pablo Martín Sánchez (Reus, 1977) sitúa la acción en el Pere Mata, una antigua residencia de ancianos y mutilados de guerra próxima a esta población tarraconense donde conviven una docena de personas —«cinco momias, cinco tullidos y dos trabajadores», precisará el narrador (Martín Sánchez, 2020, p. 21)— en el contexto de una España, desolada por las epidemias y la crisis energética, de la que mayor parte de sus habitantes han tenido que marchar por exigencias de las grandes potencias internacionales.

El protagonista, también llamado Pablo Martín Sánchez —según afirman los editores de la obra en 2108— es un anciano de ochenta y nueve años que va a narrar en primera persona los acontecimientos sucedidos en aquel lugar los últimos tres antes de la expiración de la Gran Moratoria, por la cual toda la población debía abandonar la entonces denominada Confederación Ibérica. El hecho de que la historia se inscriba en un futuro cercano y que la obra se presente como un manuscrito original encontrado años después dota de singularidad a un relato que ofrece a los lectores la posibilidad de enfrentarse a una vorágine de eventos inesperados.

A fin de dotar de verosimilitud a un escenario y a un orden de acontecimientos tan sumamente inconcebibles, el autor también va a situar la trama en un marco conocido y real: la ciudad y los alrededores de Reus. Sin embargo, la descripción por el anciano de estos lugares generalmente viene acompañada por la nostalgia de una vida pasada que la situación actual, atroz y descarnada, se había encargado de destruir:

Desde aquí puedo ver el mar al sureste, siguiendo en línea recta el passeig de Briansó, saltando la puerta de los carros, sobrevolando el centro de Reus, contemplando a vista de pájaro Vila-Seca, recreándome en las atracciones abandonadas de Port Aventura, deslizándome por la empinada cuesta del viejo Red Force de Ferrari Land tomando impulso en los chalets de Salou y dándome un chapuzón en la playa de la Pineda, completamente desierta a pesar de la estación del año en que nos encontramos. (Martín Sánchez, 2020, p. 126).

3.2. *La subversión del progreso: la tecnología al servicio del poder*

En la mayoría de las obras analizadas, la imagen idealizada de un mañana mejor tarda pocas páginas en desvanecerse. Pese a inscribirse en el mañana, *Madrid: frontera* muestra un escenario que se presenta absolutamente antagónico a las imágenes tradicionales que suelen asociarse con el tiempo venidero. Esta decisión

por parte del autor parece ir en la línea del discurso distópico de dotar al relato del mayor grado de verosimilitud y realismo. Asimismo, y a diferencia de la mayoría de los relatos de Ciencia Ficción al uso, en sus páginas apenas hay referencias a avance tecnológico y científico alguno, como tampoco a un mayor progreso social o humano. La presencia de la tecnología o de las máquinas solo se manifiesta de manera demoledora y destructiva:

La maquinaria de demolición entra en el barrio de Huertas. Las grúas se afianzan en la tierra y balancean sus enormes bolas de acero. Las lanzan contra los edificios más altos y los agujerean lenta, metódica incansablemente. Después llegan las excavadoras de última generación, capaces de cortar el hierro y atravesar el hormigón. Detrás de ellas, vienen las cizallas hidráulicas y las machacadoras. El barrio de Huertas tiembla y se desmorona. (Llorente, 2016, p. 233)

Las máquinas también aparecen convertidas en agentes represores de cualquier tipo de conducta marginal o disidente frente al sistema:

Al perro mecánico de la policía no se le programa para que huelga drogas, no se le programa para que huelga bombas, no se le programa para que huelga sustancias ilegales. Al perro mecánico de la policía se le programa para que detecte la indignación, la humillación y la rabia. Esa es la mejor manera de encontrar a los no-gobernables. (Llorente, 2016, p. 52)

En este sentido, el hecho de que esta obra renuncie a dotar a ese mañana de los elementos narrativos propios del género parece sugerir una voluntad del autor de conectar aquella realidad con la actualmente vivida por sus lectores.

En la novela de Rosario Curiel, los grandes avances tecnológicos también parecen situarse exclusivamente en el plano del control social. La apertura en la ciudad de un nuevo parque temático enclavado en el subsuelo, Subway Placebo, pone finalmente de relieve la perversión de una sociedad que, en su afán por liberarse de su malestar y su vacío existencial, reclama emociones más fuertes: representaciones de violencia real, que inicialmente tienen lugar bajo tierra para después realizarse en las calles, pero de las que ni los diarios ni las noticias televisivas hablan. ¿Se trata de la realidad o solo de ficción? La autora parece jugar con la ambigüedad de los límites entre ambos espacios, inscribiendo todo en un entorno familiar, el de una Barcelona en pleno proceso de pérdida de identidad, donde las ansiedades y los fantasmas se han impuesto a sus habitantes:

Por lo demás, y dejando a un lado que afuera todo dios estaba devorando a todo dios, todo iba bien. En la televisión se veían crónicas de última hora sobre las hordas de tecnozombis, y marcaba cuáles eran las zonas más infestadas de la

ciudad: el Parque Güell, la Sagrada Familia, el parque Joan Miró, las Ramblas, el Guinardó, el Laberinto de Horta...Solo las llamadas zonas altas se libraban de la infección. Solo allí residían los humanos mejorados y los mejores cyborgs (antaño sirvientes, hoy esclavizadores de sus amos). Barcelona, veinte de agosto de 2012: treinta años después de que muriera Philip K. Dick soñando que vivía en una realidad doble, el mundo se acercaba a la peor de sus pesadillas- (Curiel, 2014, p. 259)

Javier Moreno (Murcia, 1972) también imagina en su novela *2020* (2013) una realidad de la ciudad y del país tremendamente desesperanzadora y pesimista, situando su historia tan solo siete años en el futuro. En ese mañana tan inminente, Madrid aparece como la víctima de un progreso leído exclusivamente en términos de rentabilidad y eficiencia individual. El proyecto de Eurovegas, un macrocomplejo turístico y de juego impulsado en febrero de 2013 por el empresario multimillonario estadounidense, Sheldon Adelson, con el incondicional respaldo de la presidencia de la Comunidad de Madrid, y cuya localización estaba prevista situar en Alcorcón, una ciudad muy próxima a la capital, se había convertido en una realidad. Con su existencia se consagraba un modelo de crecimiento económico de carácter depredador basado en la especulación urbanística y financiera que, a juicio de Moreno, ya se encuentra arraigado en 2020 en todas las esferas del país:

Las burbujas se multiplicaban allá donde uno dirigiese la mirada. Éramos como niños protagonistas de un cuento de hadas. Hasta que, al igual que vino, desapareció el hechizo, y volvimos a encontrarnos cubiertos de harapos, rodeados de un erial de calabazas. (Moreno, 2013, p. 60).

3.3. *La disolución de los vínculos sociales: la deshumanización de la ciudad*

Los personajes que pueblan esta ciudad espectral viven inmersos en un ambiente inmundo y precario en donde las palabras bienestar y prosperidad no dejan de ser una quimera. En el fresco turbio y obscuro que ofrece David Llorente en su relato, la capital aparece representada como un espacio de reclusión equiparable a los campos de concentración nazis, donde sus habitantes son sometidos y despojados de su condición humana:

El desempleado de la ciudad de Madrid es un degradado social y cree que el que ha perdido el trabajo (en realidad) lo ha perdido todo. El desempleado de la ciudad de Madrid es un ser invisible que no forma parte del mundo. En los parques de la ciudad de Madrid, los desempleados se sientan al pie de los árboles y se comen su fracaso, su inferioridad, su inutilidad y su dependencia. Las digestiones de todo esto (como cabe suponer) son fatigosas y producen insomnio. (Llorente, 2016, p. 86).

La ciudad ya no es un espacio donde convivir, sino uno donde solo cuenta resistir y sobrevivir. La agudización de las desigualdades solo ha contribuido a crear un grupo más diverso y heterogéneo de individuos, cuyo denominador común es la marginalidad —desempleados, mendigos, *comebasuras*, inmigrantes, *no-abortados*—. Todo ello en un contexto de creciente penuria y precariedad lastrado por la progresiva desaparición del trabajo y la total ausencia de oportunidades:

La ciudad de Madrid es una ciudad sin trabajo. La ciudad de Madrid es una ciudad de puertas que se cierran y de edificios que se apagan. Siempre llega el momento en que dejas de buscar trabajo y te metes debajo de un cartón. (Llorente, 2016, p. 165).

Javier Moreno, desde otra perspectiva, ofrece una visión de un Madrid cuya fisonomía no se diferencia sustancialmente de la actual, aunque su sociedad parece encontrarse inmersa en un absoluto estado de degradación, como resultado de la acción desmedida de un capitalismo voraz y salvaje para el que la crisis no había sido sino una oportunidad más para acrecentar sus niveles de acumulación y poder. El aumento de las desigualdades y de la penuria general, lejos de refrenar su ambición, la habría espoleado aún más:

Luego vinieron los grandes fondos de inversiones dispuestos a quedarse con todo. El expolio de la sanidad y la educación pública. Era como ver un matón de colegio quedarse con el bocadillo y la paga de toda la clase porque alguien alguna vez le pidió prestada una golosina. Demasiado fácil. (Moreno, 2013, p. 81).

En este sentido, su diagnóstico no podía ser más desesperanzador:

España se había convertido en un marasmo de seres desnortados que salían despedidos centrifugamente de los lugares que habían constituido el cobijo de sus cuerpos y de sus almas. España era un país donde los jóvenes emigraban en busca de trabajo y en el que los ancianos se aferraban como aves de presa a la carnaza de sus pensiones. España era la sala de fiestas donde unos pocos seguían bebiendo mientras el resto debía contentarse con las sobras aguadas de las copas. Y en medio del desastre la vida continuaba. (Moreno, 2013, p. 212).

3.4. *El sustrato distópico del presente*

Si hay un rasgo común y omnipresente en todos estos relatos este es, sin duda, el traumático impacto del presente. En el caso de *Madrid: frontera*, todo cuanto refiere la obra, empezando desde la propia inscripción de la historia en un lugar real como Madrid, invita a pensar en la existencia de una clara voluntad por parte del autor de dotar de la máxima sensación de verosimilitud al relato. Posiblemente,

todo parece indicar que su objetivo es hacerlo conectar con la realidad más cercana, cruda y funesta de los despidos masivos, la oleada de desahucios, el incremento desmesurado de la pobreza o el éxodo generalizado de los jóvenes al extranjero, gestada en la crisis económica de 2008 y que parecía haberse impuesto e interiorizado en la conciencia de muchos españoles hasta el punto de instalarse como una nueva normalidad, cuyas causas parecen haberse desvanecido de la memoria de todos. Ello permitiría entender, a nuestro juicio, los paralelismos realizados por David Llorente entre ese estado de amnesia presente y la desoladora imagen de un Madrid sin identidad y salvajemente deshumanizado que impregna el conjunto del texto:

En la ciudad de Madrid hace muchos años que no sale el sol [...] Los habitantes de Madrid llevan la oscuridad por dentro [...] Los habitantes de Madrid (para no perder el norte, para no caminar a tientas) dejan encendida la pequeña lámpara del corazón (Llorente, 2016, p. 225);

bajas hasta el río Manzanares y caminas por el paseo [...] ya no hay gente corriendo, parejas besándose en los bancos y ancianos jugando a la petanca porque todo está lleno de cartones y de gente durmiendo debajo de ellos (Llorente, 2016, p. 123).

Pese a desarrollarse en el futuro, resulta también muy evidente el interés de Javier Moreno en *2020* por conectar su escenario con la realidad presente. Hasta tal punto va a ser así que él mismo se convierte en uno de los personajes, estableciéndose como un enlace, un hilo conductor entre ambos escenarios, a partir de una experiencia, la propia, donde se van a ir mostrando, dentro de un ejercicio de alta carga de sinceridad, los sucesivos pasos que le llevaron a su creciente alienación y pérdida de dignidad humana. Partiendo de datos biográficos veraces —funcionario, profesor de instituto, propietario, tras firmar una hipoteca con la Caja de Ahorros del Mediterráneo, de «un lóbrego apartamento en el vértice de los barrios de La Latina y Lavapiés» (Moreno, 2013, p. 56), participante en las movilizaciones del movimiento 15M—, Moreno se presenta a los lectores como el prototipo de un individuo relativamente modélico en la medida en que posee una vida asegurada y manifiesta un cierto nivel de compromiso social y cívico, lo que constituiría, posiblemente, un modelo a imitar para muchos, por lo que tiene de imagen hasta cierto punto utópica.

Martín Sánchez también recurre a su presente en *Diario de un viejo cabezota* (Reus, 2066), para explicar el desolador escenario que le ha tocado vivir. Aunque, en este caso, el autor alberga la esperanza de que ese futuro no se haga realidad y a diferencia del lamento y pesadumbre expresado por el anciano en su mirada al pasado, la sociedad reaccione e impida ese curso no inevitable de los acontecimientos:

Cuando de las protestas callejeras se pasó a los atentados contra los principales edificios gubernamentales (el Palacio de la Moncloa, el Palacio de São Bento, el Eusko Legebiltzarra, el Palau de la Generalitat), las autoridades los achacaron a grupos revolucionarios y aprovecharon para justificar la represión [...] El problema, como siempre, es que Fuenteovejuna no fue a una [...]. La gente se olvidó de que la unión hace la fuerza y el miedo ganó a la batalla. De la noche a la mañana se pasó de las acampadas multitudinarias en la Puerta del Sol y en la plaça de Catalunya al sálvese quien pueda y el donde dije digo digo Diego. Las autoridades se habían salido definitivamente con la suya. (Martín Sánchez, 2020, p. 265).

Aunque, como de todos es sabido, el futuro se construye a partir de un cúmulo de acontecimientos, expectativas e inquietudes cuyo origen se sitúa en el presente, lo cierto es que aquello que posiblemente más nutre nuestras actuales visiones sobre el mañana, ya sean optimistas o pesimistas, no son los pensamientos extraídos de la lógica o la razón, sino las emociones y los sentimientos futuros. Es decir, lo que probablemente preocupa más a los hombres en torno a una situación venidera no son los hechos que propiamente pueden llegar a acontecer, sino el tipo de sentimientos que ellos experimentarían cuando esto suceda. Ahora bien, dado que el ser humano no puede saber qué va a experimentar ni sentir en el mañana, pero aun así necesita anticiparlo, tiende a servirse de las emociones y sentimientos presentes y proyectarlas al futuro (Gilbert, 2006, p. 139).

Es en esta perspectiva donde cabría encuadrar al conjunto de relatos citados, concebidos desde el clima de inquietud e incertidumbre reinante a raíz de la crisis de 2008 y sus terribles consecuencias entre amplias capas de la población. Los imaginarios paisajes urbanos reflejados en sus páginas son expresivos del miedo y el pánico ante un mundo en creciente proceso de cambio y que ha visto cómo sus ciudades se han convertido en emblemas de un nuevo modelo de negocio basado en la especulación y en el incentivo del beneficio fácil y rápido, en detrimento de los sectores productivos tradicionales. La intensidad y, en ocasiones, vehemencia, que impregnan sus discursos invitan a contemplarlos como alegatos contra la indiferencia y la resignación general ante un futuro que amenaza con perpetuar la desigualdad y la injusticia vivida los últimos años. En este sentido, tanto las obras de Llorente y Vaquerizo como el filme *Sueñan los androides* describen un mundo donde las consecuencias de la crisis ya no son temporales, sino permanentes, y el ideal meritocrático ya solo es un espejismo que no puede ocultar la visión de unas clases medias y bajas que han perdido sus empleos, han sido desahuciadas de sus casas y se han encontrado obligadas a vivir en las calles entre cartones y basura, como los indigentes de nuestras actuales ciudades.

Tal es la virtualidad de la distopía: la de permitir imaginar futuros donde los fantasmas que atemorizan a los individuos y sociedades de hoy amenazan con perpetuarse y cobrar carta de naturaleza en el mañana. Y cuanto más aproximada sea

esa recreación al marco de condiciones reales vivido en el presente, mayores posibilidades probablemente tendrá de llegar e impresionar. Es esa capacidad para servir de las imágenes impactantes reales de su tiempo y convertirlas en estampas cotidianas del mundo venidero la que consigue perturbar e inquietar a sus lectores y, quien sabe, actuar sobre sus conciencias.

4. LA DISTOPÍA COMO PROYECTO DE INVOLUCIÓN TOTALITARIA

Dentro de la producción distópica reciente también hay espacio para otro tipo de temáticas que abordan el mañana desde otra mirada. También imaginan un futuro desesperanzador, pero el origen de este no viene dado por la materialización en ese mundo de unas dinámicas impuestas por la lógica hegemónica del capitalismo tardío y el dictado de las élites económicas, sino por la instauración de un régimen de inspiración totalitaria cuyo objetivo es la aniquilación de la individualidad y el establecimiento de un sistema de poder basado en el control absoluto del pensamiento y las acciones de sus miembros.

La divisoria entre ambos tipos de distopía, por supuesto, no deja de ser discutible o cuanto menos matizable. Pero su existencia permitiría explicar dos conceptos en torno a los cuales los especialistas no se han puesto aun completamente de acuerdo (Blaim, 2022, p. 42): la distinción entre distopía y antiutopía. Ambos alertan de la inminencia de serias amenazas que ponen en peligro el modo de vida presente en la sociedad actual, pero mientras que en la primera se hace derivar de la percepción de un notorio agravamiento del marco de condiciones existentes en ese momento, en la segunda el foco se sitúa en la emergencia de proyectos de vocación transformadora o regeneradora cuya implantación corre el riesgo de condenar a la población a un estado de control y opresión permanente.

En las obras que a continuación se exponen resulta patente ese sentimiento de terror y espanto ante la hipotética instauración de regímenes de inspiración totalitaria surgidos como consecuencia del clima de inquietud e incertidumbre instalado en el cuerpo social del país. Sin embargo, pese a su proyección en un hipotético futuro, una vez más, la descripción de estos terribles escenarios se volverá a nutrir de imágenes reales o pasadas a fin de excitar una serie de sentimientos y emociones entre sus lectores/espectadores e implicarles en una historia que no se desea que se muestre tan alejada de la realidad.

4.1. *El temor a un totalitarismo demasiado cercano*

Si la originalidad histórica de las distopías reside en su capacidad de mediar entre dos realidades cultural y social diferentes (Wegner, 1998, pp. 63-64), entre el mundo que es y el que está aún por venir, posiblemente se debe en buena medida

al papel de la experiencia pasada y de sus recuerdos y su confrontación con las condiciones de la realidad presente y sus expectativas del futuro. El impacto sobre los lectores/espectadores puede verse incrementado por una localización espacial o temporal real, pero su contribución a la hora de favorecer una mayor conexión e implicación del público con la obra siempre será auxiliar y subsidiaria. Ahora bien, la que nunca dejará de jugar un rol central de activación en todo ese proceso siempre será la memoria

LUX (2021), la novela de Mario Cuenca Sandoval (Sabadell, 1975), constituye un claro y reciente ejemplo de ese papel clave y decisivo de la memoria dentro de la narrativa distópica. Su historia se desarrolla en España, pero, más allá de este detalle, no hay ningún indicio significativo que permita corroborar su ubicación, pues todo cuanto se refiere a su localización se presenta de manera vaga e indeterminada. Algo que, desde luego, parece concordar con el deseo de su autor: «la historia se desarrolla en un país que se parece a España, y que casualmente se llama España también» (Luque, 2021, 20 de julio).

Ahora bien, desde el primer momento, el relato que, en forma de confesión, narra en primera persona su protagonista, Marcelo Mosén, describe una serie de acontecimientos y realidades tan estrechamente relacionados con el actual desenvolvimiento del escenario político y social español que los niveles de paralelismo son manifiestos. Y ello ya es perceptible al inicio de la historia, cuando el narrador se retrotrae al punto de partida de donde surgieron todos los problemas, que sitúa en la coyuntura provocada por la propagación de una pandemia a escala mundial:

En cualquier caso, estoy convencido de que nada de lo que trato de explicar en este documento hubiera sucedido sin la pandemia, o, por mejor decir, sin esa especie de nuevo milenarismo que la pandemia trajo de la mano, aquella conmoción colectiva, mezcla de indignación y pánico [los españoles primero] y sus funestas consecuencias económicas, el desplome de los mercados financieros, que arrastró a los bancos y aseguradoras y estos, a su vez, a los trabajadores y los servicios públicos en una especie de gigantesco y demencial dominó. (Cuenca Sandolval, 2021, pp. 32-33).

Puede llamar la atención el hecho de que, en ningún pasaje de la obra, su protagonista, Marcelo, entre en detalles sobre la situación y consecuencias provocadas por la pandemia. Pero lo cierto es que esa información no necesita ser revelada porque los lectores ya están suficientemente familiarizados con una experiencia traumática similar, en este caso completamente real, a raíz de los acontecimientos provocados por la expansión del virus COVID-19 declarada como pandemia el once de marzo de 2020 y causante hasta el momento de más de catorce millones de muertos en todo el mundo. En este sentido, a lo largo del relato va a hacerse constante este juego de referencias implícitas que busca jugar con la complicidad de los lectores a fin de que sean estos quienes cubran con sus propios conocimientos

e informaciones las numerosas lagunas y omisiones que pueblan el texto y que en apariencia buscan desmarcarse de una conexión directa con hechos o personas reales.

La trama de la historia, centrada en la vida del narrador, un hombre que en un breve curso de tiempo ve como su hijo muere víctima de la pandemia, pierde su empleo como profesor de Derecho Romano y acaba desahuciado, se constituye en el telón de fondo sobre el que se dibuja el ascenso y caída de LUX, un partido de orientación ultraderechista cuya conquista del poder se va a nutrir del resentimiento y de la frustración de individuos como el protagonista. El origen de ese sentimiento de pérdida, anterior a la expansión del virus, parece partir de la incapacidad de interpretar el sentido de las transformaciones políticas, económicas y sociales de los últimos tiempos que habían terminado por erosionar gradualmente el marco de relaciones tradicionales, aunque no así las esferas de poder hegemónico, verdaderas beneficiarias y promotoras de todo este proceso de cambio.

La caracterización de Marcelo revela la personalidad de un personaje emocional e intelectualmente complejo que, enfrentado a una situación límite, cree encontrar sentido a su existencia en las proclamas de un partido que, más allá de aportar soluciones concretas a los males y problemas, propone un plano de trascendencia a sus seguidores. No obstante, en el curso de la narración es posible apreciar un cierto distanciamiento rayano al escepticismo en el protagonista con respecto al discurso patrioter y nacionalista de la formación, así como con la institucionalización de los métodos y prácticas represivas y violentas llevada a cabo contra los disidentes y quienes a su juicio no encajaban en su modelo de España.

Para el narrador, la base del éxito de LUX se cimentaba en su capacidad para explotar el creciente grado de ira y tristeza acumulado entre la población – un sentimiento, por otra parte, que muchos psicólogos y sociólogos en la actualidad tienden a identificar con el espíritu de la época presente⁵. Él mismo lo constata en primera persona cuando alude a ese elemento vertebrador del resentimiento contra los demás, o más precisamente, contra quienes son considerados responsables de todos los males — inmigrantes, heterodoxos, desfavorecidos—:

Mi historia personal puede ilustrar el modo en que la clase media blanca se convirtió en lumpen, y el modo en que la clase media blanca, como también la clase obrera blanca, aprendió a reconducir su ira no hacia los de arriba, sino hacia los

⁵ Muchas investigaciones sugieren que la oferta de este tipo de movimientos resulta en un primer momento psicológicamente atractiva pues ofrecen la superación de la indiferencia general. Sin embargo, rara vez ofrecen un sustituto equivalente a las esperanzas y a los ideales que muchos perdieron antes de la indiferencia. El problema es que esta oferta casi nunca es una oferta *a favor* de algo, sino generalmente *en contra* de algo o de alguien, y por este motivo normalmente parece relativamente arbitrario contra quién o qué se dirige un programa determinado (Batthyany, 2020, pp. 26-27).

de abajo. Cada subsidio que se agotaba, cada hora extra que no se abonaba en las empresas, cada contrato en que se declaraba solo la mitad de la jornada real a cambio de un sueldo miserable espoleaba nuestra furia no contra nuestros gobernantes, sino contra los que quedaban en el rango inferior al nuestro en la escala que intentaba trepar a la balsa de salvamento, quienes habían traído en su sangre la cepa del virus que nos había arrebatado a tantos compatriotas. Y yo, por supuesto, me dejé arrastrar por aquella corriente de xenofobia, como casi todos. Porque cuando no puedes exigir cuentas a los de arriba, solo queda dirigir tus demandas hacia abajo. (Cuenca Sandoval, 2021, p. 76).

Si bien tales emociones también le conducen a sublimar su realidad y situarse en un estadio indefinible pero superior:

Porque, como usted sabrá bien, hay algo embriagador en la tristeza, un cierto arrebató al que resulta difícil sustraerse, algo, no sabría nombrarlo, que nos promete devolvernos nuestra dignidad, quizá porque, a diferencia de la culpa, la tristeza no pide explicaciones; te hace creer que para redimirte bastará con atravesar su túnel en un religioso silencio. Y así es como la tristeza te convierte en un observador, en un extranjero, en un vigilante del vacío. (Cuenca Sandoval, 2021, p. 109).

Marcelo no cree, sin embargo, que LUX sea un movimiento fruto de una operación perfectamente orquestada y planificada, sino un fenómeno político en buena medida propiciado por cúmulo de circunstancias concretas en el seno de un contexto social y económico crítico que parece haber llegado a una situación límite. De hecho, hasta cierto punto, el éxito del partido, al menos en un primer momento, parece resultar casual, como el propio símbolo de la formación, un casco metálico esbozado con los colores de la enseña nacional, asociada a la imagen de su líder tras una foto realizada por un periodista:

Me imagino la escena: el reportero encaprichado con la armadura colonial de la colección de la familia Aliaga —¿Le gustaría posar con el casco?—, el desconcierto inicial del responsable de prensa del candidato, y la posterior aprobación con un ligero asentimiento de cabeza después de que la ocurrencia se vuelva simpática, más tarde apetecible, y por último brillante y necesaria, hasta tal punto que el yelmo con que posa Aliaga en esa fotografía terminaría por convertirse en el logotipo oficioso del partido. (Cuenca Sandoval, 2021, p. 34).

A partir de ahí, la historia del partido va a ser la de una formación que debe su creciente auge a la creación y propagación de un discurso solemne y trascendente que presenta los problemas reales como síntomas de una amenaza más amplia, donde lo que entra en juego es la defensa de la civilización cristiana y universal. A la hora de argumentar sus proclamas, sus dirigentes se sirven de referentes reales,

como es el caso de la Conspiración Coudenhove-Kalergi, también conocida como *Plan Kalergi*, un arco de teorías ampliamente difundido entre los círculos ultraconservadores, antisemitas, nacionalistas blancos y de extrema derecha occidentales desde la década de 1970. Todo ello con una funcionalidad concreta:

En el relato de *LUX*, España necesitaba ser salvada por segunda vez por los caballeros de la fe. Los hombres como Aliaga se creían la última línea de defensa de la marca cristiana, amenazada por el lobby homosexual, por la ideología de género, por el islamismo que pretendía invadir Europa, y proponían una moral guerrera y orgullosa cuyo lema, «mantenerse en pie en un mundo en ruinas», era la máxima expresión de aquel honorable código (Cuenca Sandoval, 2021, p. 151).

Como se ha señalado más arriba, la distopía de Cuenca Sandoval no proporciona referencias espaciales concretas que permitan inscribir la obra en un territorio definido. La historia se desarrolla en España, pero no hay ninguna localización real que lo confirme. Sin embargo, si su lectura difícilmente deja indiferente se debe en gran medida a su capacidad para interpelar a la memoria del público, mediante el recurso a referencias y recuerdos vividos o experimentados por este en el pasado cuya inclusión en la narración, facilitan la implicación emocional de los lectores con el relato.

Desde el primer momento, parece evidente la existencia de un completo paralelismo entre *LUX* y *VOX*, el partido político fundado en España a finales de 2013. Pero no es esta, desde luego, la única similitud. Ambas formaciones también participan de un ideario nacionalista, populista y ultraconservador basadas, como bien señala Steven Forti, en

un marcado nacionalismo, el identitarismo o el nativismo, la recuperación de la soberanía nacional, una crítica profunda al multilateralismo —y en Europa, un alto grado de euroescepticismo—, la defensa de los valores conservadores, la defensa de la ley y el orden, la islamofobia, la condena de la inmigración tachada de “invasión”, la crítica al multiculturalismo y a las sociedades abiertas, el antiintelectualismo y la toma de distancia formal de las pasadas experiencias del fascismo. (Forti, 2021, pp. 84-85).

Sin embargo, más allá de todas estas semejanzas con el proyecto actualmente liderado por Santiago Abascal, también es posible detectar otras referencias también determinantes a la hora de inscribir al público en un plano real cuya evocación remite aun a un pasado todavía traumático. Este es el caso, por ejemplo, de las medidas llevadas a cabo por *LUX* cuando este alcanza el poder y que son descritas en el texto: cambio en la denominación de calles, avenidas o parques —uno de ellos dedicado a Carlos María Isidro, pretendiente al trono español e inspirador de la primera guerra carlista (1833-1840)—, la conversión del Día de las Fuerzas Armadas en

el Día de la Raza, denominación con la que se conoció a la fiesta nacional española durante el régimen franquista desde 1940, o las constantes alusiones al ideal de la cruzada — nombre con el que el bando sublevado denominó al golpe de Estado de julio de 1936 contra la II República—. Su inclusión parece apuntar al deseo del autor de contraponer esta idealización positiva del pasado llevada a cabo por las nuevas autoridades, con el sentimiento aún vivo de dolor y sufrimiento de una parte importante de la sociedad actual con respecto a esos mismos acontecimientos —guerras civiles— y momentos históricos —régimen de Franco— y, con ello, devolver a los lectores de manera descarnada a un momento que muchos de ellos ya creían haber superado, pero que ahora parecía retornar bajo la forma de una nueva pesadilla.

Aunque la historia desarrollada en *LUX* no se encuentra inscrita en ningún plano temporal determinado, la perspectiva desde la que los lectores contemplan todos los acontecimientos invita a fijarse en el futuro a partir de una doble lectura. Por una parte, la que se deriva de la confesión de Marcelo Mosén, una relación de hechos que han tenido lugar en el pasado, pero cuya recopilación y edición posterior —a cargo de la madre de David García Bárísic, un joven desaparecido durante el régimen de *LUX* y con el que el narrador había entablado un especial vínculo— tiene como objeto denunciar el sufrimiento padecido por miles de personas, dejar constancia de la lucha de muchos de sus familiares por la reparación y la justicia y, alertar a las generaciones más jóvenes ante posibles amenazas venideras⁶:

Ojalá el abultado sumario de esta causa prevenga a nuestros compatriotas de ulteriores brotes de aquella, la flor negra de la civilización. (Cuenca Sandoval, 2021, p. 367).

Por otra, está la lectura que se plantea a partir de los paralelismos sin duda evidentes entre esta formación política imaginada y el partido ultraderechista presidido en la actualidad por Santiago Abascal, con la amenaza siempre presente de que la vía que entonces había conducido al poder a los dirigentes de *LUX* bien podría ser empleada verdaderamente por partidos de similar orientación en un futuro cercano. En este punto —parece apuntar el autor— actitudes como la tibieza, el conformismo o el exceso de confianza pueden llegar a resultar fatales:

las exhibiciones de *LUX* eran menos espectaculares que las de los nazis, menos histriónicas, sin uniformes ni antorchas en los desfiles. Pero eso es lo peor de todo, añadió, el que hayan logrado que sus ideas no parezcan hiperbólicas sino de sentido común. Por lo que se ve, el sentido común puede ser el peor enemigo de la democracia,

⁶ Este tipo de desenlace narrativo donde se presenta al régimen distópico como un hecho histórico que se remonta al pasado es un recurso frecuente dentro del género, y es posible encontrarlo en obras tan clásicas como *The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*), de Margaret Atwood (1985) o *1984*, de George Orwell (1949).

puede crear metástasis y extenderlas por todo el sistema [...] Usted estaba convencida de que Aliaga y los suyos habían creado un monstruo que ni siquiera necesitaba tocar los cuerpos ni vendarles los ojos a los ciudadanos, ni prohibir expresamente la homosexualidad o la libertad de prensa. Un monstruo que se alimentaba del sentido común. Hemos llegado hasta aquí por el sentido común. El Imperio del Sentido Común. El Sacro Imperio hispánico del Santísimo Sentido Común. Esa, u otra parecida, fue la fórmula con la que pretendió ridiculizar un ideario que, a mi juicio, brotaba de la más elemental sensatez de los ciudadanos, enterrada bajo décadas de educación ideológica. (Cuenca Sandoval, 2021, p. 327).

4.2. *Un horizonte totalitario de segregación*

Existen otras distopías recientes cuyas técnicas narrativas y dispositivos argumentales no se sirven tanto del pasado o de la memoria colectiva a la hora de sensibilizar y concienciar a su público. Sus propuestas también tratan de configurarse como ejercicios de reflexión indirecta o negativa sobre las condiciones de felicidad existente, pero lo hacen privilegiando en sus obras la inclusión de una serie de rasgos figurativos y de un tratamiento visual con unas estéticas específicas consideradas representativas del género.

Uno de estos casos nos lo proporciona la reciente serie de TV, *La Valla*, creada por Daniel Écija y producida por Atresmedia en 2020, cuya acción tiene lugar en la España de 2045. En ese supuesto futuro cercano, la gobernación del país corresponde a un nuevo régimen, *Nueva España*, surgido tras una serie de acontecimientos que terminaron desembocando en un golpe de Estado, todo ello dentro de un horizonte general más amplio donde la escasez de recursos y el deterioro medioambiental del planeta se constituyen como telón de fondo de un escenario internacional marcado por la tensión y conflicto, especialmente propicio para la instauración de regímenes dictatoriales y el declive de las democracias tradicionales.

Salvo en sus escenas iniciales, la totalidad de la historia va a discurrir en Madrid, la capital aún del país y una ciudad que, al igual que en las anteriores distopías, también ha experimentado importantes variaciones y cambios. De todos ellos, la más significativa y determinante, desde luego, es la que va a dividir el espacio urbano en dos zonas absolutamente segregadas entre sí: el denominado sector 1, lugar de residencia del gobierno y la oligarquía, y el sector 2, donde habita el resto de la población —clases medias y bajas—. Ambos sectores se encuentran separados por una valla fuertemente custodiada por la policía cuya tarea es impedir el acceso del común de los ciudadanos al sector más exclusivo.

Este recurso a la estratificación geográfica, entendido como un eficaz medio eficaz para la visualización de las agudas diferencias sociales en ámbitos aparentemente igualitarios y armónicos, es, sin duda, un rasgo muy frecuente dentro de la narrativa distópica, ya presente en obras clásicas del género como *1984* o *Nosotros*,

o en otras más recientes y populares, como *Los Juegos del Hambre* (Gary Ross, 2015) o *Elysium* (Neil Blomkamp, 2013). Sin embargo, y a diferencia de estas obras, *La Valla* va a ir aún más allá al situar este esquema dentro de un contexto espacial mucho más reconocible. Sus imágenes ya no muestran lugares anónimos o indefinidos, sino espacios conocidos y reales, eso sí, absolutamente transformados por el particular curso tomado por la historia en las últimas décadas y que ha desembocado en una realidad más propia de un mundo de pesadilla. La visión de Madrid que la serie ofrece es la de una ciudad que conserva buena parte de sus elementos distintivos, aunque sensiblemente distorsionados: vías de antaño, como el Paseo de la Castellana, convertidas en desoladas vías de uso exclusivo para vehículos militares, museos y centros oficiales devenidos espacios de exaltación patriótica —el Reina Sofía pasa a ser el *Museo Nacional de la Nueva España*, el Congreso de los diputados el *Consejo Popular de la Nueva España*—, dentro del contexto de un estado dotado de todos los atributos propios de un sistema totalitario por cuyas avenidas y calles solo se puede transitar individualmente y siempre bajo la estrecha vigilancia de la policía y el ejército, con grandes pantallas instaladas en los edificios, ocupando el espacio público y recordando la omnipresencia constante del poder, todo ello dentro de un marco de estado de excepción constante.

La cercanía que de partida ofrece el contexto, fruto de la elección de un marco espacial tan sumamente reconocible y propio como es España y su capital, Madrid, ofrece a la historia, sin duda, un componente distintivo. Ahora bien, el hecho de que la caracterización concreta que se lleva a cabo del régimen de Nueva España se articule en torno a una serie de imágenes y símbolos muy comunes y genéricos, fácilmente identificables con el arquetipo tradicional de lo que se entiende como distopía totalitaria —poder único, control y vigilancia absoluto de la sociedad, monopolio del pensamiento, ejercicio institucionalizado de la manipulación y la propaganda, represión de toda disidencia—, omnipresente en gran cantidad de títulos asociados al género —especialmente a partir de la publicación de 1984— probablemente puede contribuir a atenuar su posible potencial crítico.

Solo excepcionalmente, la trama introduce algunas mínimas referencias que pueden incidir en la realidad pasada o inmediata del espectador. Uno de esos momentos, posiblemente el más significativo, tiene lugar en una escena del séptimo episodio de la serie —*Un asunto de familia*— cuando Alma, la directora del Centro de Investigación Médico, acude a la residencia del presidente del Gobierno. En la sala de espera encuentra expuesto un fragmento de muro procedente del Valle de los Caídos, recuperado por el presidente tras el derribo del complejo. Ante su invitada justifica esa decisión:

Sin memoria no hay razón política que se sostenga. Debemos recordar lo glorioso que fue este país y también que podemos perderlo todo con espejismos como la hiperdemocracia. (Écija *et al.*, 2020).

Llama poderosa la atención que este acto de evocación explícito realizado por el máximo dirigente político de la Nueva España se lleva a cabo con respecto al que fuera uno de los símbolos del franquismo, el *Monumento Nacional a los caídos*, construido durante las primeras décadas de la dictadura (1940-1958) atendiendo precisamente a un muy similar orden de motivaciones:

Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido y que constituyan lugar de meditación y de reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor⁷.

Pese a inscribirse en momentos históricos diferentes, los paralelismos existentes ponen en evidencia un hilo de continuidad en el objetivo que anima los actos de ambos regímenes y que, indudablemente, se inserta en el marco de una dinámica de dominación común, con una serie de rasgos definidos: «recordar la “Victoria” en cuanto mito fundacional del régimen, ensalzar a los vencedores, someter a los vencidos, mostrar al pueblo algunos de los fundamentos del nuevo sistema político (tales como la paz, la concordia, la solidez...) o exaltar el poder de quienes, habiendo ganado con las armas, tributaban sus logros a los fallecidos» (Box, 2010, pp. 179-180). En este sentido, el máximo exponente de esta voluntad última de segregación del país iba a venir representado por la erección de aquella valla, en tanto máximo símbolo del nuevo orden y de los principios ideológicos impuestos por la clase dominante sobre el conjunto de la población.

Más allá del tono en ocasiones aséptico con el que tiende a presentar esta sociedad futura, enfrentada, no hay que olvidar, a un cúmulo de graves amenazas, algunas de ellas muy cercanas a los espectadores —como la epidemia de *noravirus*, cuya ausencia de cura está diezmando a la población—, lo cierto es que el escenario recreado por la serie deja caer algunas imágenes que de manera inevitable remiten al clima de sufrimiento y precariedad vivido por la mayoría de la sociedad española durante la posguerra franquista —hambre, escasez, racionamiento, enfermedades, miedo, desconfianza empeoramiento laboral, orfanatos y hogares infantiles, etc.— y al agudo contraste con la situación de privilegio obtenida por la Iglesia y los poderosos grupos económicos desde el nuevo régimen.

Otro de esos escasos momentos donde la trama se dota de una forma y de un sentido histórico tiene lugar en una de las escenas finales de la que por ahora es

⁷ Decreto de 1 de abril de 1940 disponiendo se alcen Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra del Guadarrama (El Escorial), conocida por Cuelga-muros, para perpetuar la memoria de los caídos en nuestra Gloriosa Cruzada. BOE núm. 93 (1/04/1940).

la única temporada de *La Valla*⁸. Se produce en el cementerio y tiene como protagonista a la abuela, Emilia Noval, posiblemente el personaje que mejor aúna la conciencia política y el espíritu de supervivencia. La secuencia tiene lugar tras el desenlace de los acontecimientos y muestra a la mujer ante la tumba de su marido donde, tras referirle todos los hechos, termina vinculando la resistencia que finalmente ha conseguido poner en jaque al sistema y restaurar la libertad con el papel de la memoria, «esa memoria que nos querían borrar» (Écija *et al.*, 2020).

La inserción de estas secuencias da cuenta de la existencia de un cierto interés por parte de los creadores de la serie de aproximar el relato a una dimensión de lo real vivida y experimentada de alguna manera por la audiencia. Cada una de ellas, en efecto, se corresponde con un ejercicio de evocación que remite a una visión diferente y antagonica de la historia de nuestro país. Su inclusión en la historia, en todo caso, merece ser considerada en tanto abre una posible vía de reflexión al espectador desde la cual, quizás, poder extraer claves que le permitan conectar ese oscuro y desalentador mundo futuro creado en torno a una valla con su pasado más traumático y su incierto presente.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En su estudio sobre las distopías españolas, Diana Palardy proponía una serie de preguntas que, a su juicio, podrían determinar si una obra de ficción era una distopía o no. Muchas de esas cuestiones eran ciertamente relevantes porque permitían distinguir con relativa claridad aquellos relatos que establecían efectivamente una conexión entre los problemas y males sistémicos que amenazaban a esas sociedades futuras y las realidades vividas por el autor y su público⁹.

Toda distopía aspira a habilitar una esfera particular y específica en donde sumir a su potencial lector y/o espectador y envolverle en un espacio poblado de imágenes reales y ficticias, con el objetivo de hacerle partícipe de su incertidumbre y malestar ante el porvenir. En el transcurso de este trabajo, se ha tratado de llevar a cabo una aproximación somera a la importancia y valor histórico de algunas de ellas a partir del análisis de algunas producciones distópicas recientes de nuestro país, dentro de un contexto temporal concreto marcado por el impacto de la crisis de 2008 y sus dramáticos efectos en los años siguientes.

La representación de lo distópico siempre requiere de un plano espacial donde inscribirse. Pero no requiere de una localización precisa para llegar al lector y/o

⁸ Episodio 13, *Últimos días del presente*.

⁹ Dichos criterios de identificación de distopías también se encuentran disponibles en <https://www.spanishdystopias.com/es/criterios-de-identificacion-de-distopias/> (Recuperado el 9 de enero de 2023).

espectador. De hecho, algunas de las mejores obras del género fueron situadas en lugares irreales y ficticios, sin perder por ello un ápice de su eficacia a la hora de generar un sentimiento de inquietud y desasosiego. Sin embargo, en aras de una mayor comprensión histórica del fenómeno, el análisis y el estudio de la localización constituye un interesante útil cara a la obtención de ciertas claves.

Partiendo del espacio de producción socioeconómica, política y cultural compartido por esta serie de relatos, el estudio ha tratado de singularizar su análisis en torno a dos ámbitos cuyo eje central tiene como marco la ciudad y su evolución de acuerdo con el signo de transformaciones sociales y materiales a la que se ven inducidos o arrastrados sus habitantes.

El enfoque planteado ha tendido a ajustarse a los criterios metodológicos asociados a la noción *giro espacial*, situando para ello su enfoque en la particularidad tanto del lugar de origen donde han sido concebidas estas historias, teniendo en cuenta todo su contexto, como la del territorio imaginado y finalmente creado. A nuestro juicio, la conjunción de ambos favorece la aparición de otro espacio, este plenamente libre y autónomo, en el que los individuos reflexionan y trabajan en su afán por alcanzar una mayor comprensión de lo que es necesario para su autorrealización (Levitas, 2017). En este caso, lo distópico se plantea como un ejercicio proyectivo cuyo objeto es determinar qué aspectos de su acción social y/o individual en su relación con la naturaleza o con sus semejantes conviene ser replanteados —o directamente excluidos— cara a la consecución de una mejor vida.

El análisis de los diferentes casos abordados en este artículo también ha tratado de tener en cuenta el papel central y decisivo que en la configuración de ese espacio juegan las pasiones y las emociones, en tanto definidoras y configuradoras de estos buenos y malos lugares. En el caso de la distopía, la dimensión emocional ha tenido siempre un mayor impacto que en la utopía, por cuanto buena parte de los rasgos y elementos que conforman esos oscuros escenarios futuros proceden de la experiencia pasada o presente de sus lectores/espectadores, y de los (malos) sentimientos y emociones que aquellas les han despertado o generado.

Los dos ámbitos elegidos para el desarrollo del estudio coinciden en su inscripción en un marco especial común, el urbano, asociado a la modernidad, pero ambos difieren en su planteamiento y deriva. En el primero, la imagen que de la ciudad proporcionan las distintas obras es la de un espacio en creciente proceso de decadencia como consecuencia de las condiciones impuestas sobre la comunidad por la lógica del capitalismo. En la mayoría de todos relatos se incide en lo traumático del impacto de las leyes del mercado y de la ideología neoliberal que las soporta sobre la cohesión social que conforma el ideal comunitario. A la hora de describir esos terribles paisajes, sus autores se nutren de la experiencia aún reciente vivida con ocasión de la última crisis del sistema, cuyos efectos aún seguían estando presentes en el momento de edición de estas obras.

La magnitud de la conmoción provocado por obras como *Madrid: frontera*, *Nos mienten* o *2020*, entre otras, debería explicarse en buena medida por la presencia en ellas de sólidos vínculos emocionales a través de los cuales los lectores y/o espectadores ponen en relación traumáticos escenarios vividos en el pasado —en este caso, los provocados por la terrible crisis social y económica— con otros, imaginarios y distantes en el tiempo, pero, sin embargo, muy cercanos, ya no solo en el espacio, e íntimamente vertebrados por una serie de sentimientos comunes.

La ciudad del mañana se manifiesta como la encarnación de una sociedad desintegrada por los efectos del individualismo y el utilitarismo, en donde ya no hay ciudadanos, sino solo competidores y enemigos. Como se perfila, por ejemplo, en *Nos Mienten* o *Subway Placebo*, las grandes urbes que se representan están superpobladas, contaminadas o se han convertido en inseguras, síntomas todos ellos de un espacio insolidario, claustrofóbico e inhabitable. Las vidas de sus habitantes, como la del anciano protagonista de el *Diario de un viejo cabezota* (Reus, 2066) han devenido inconsecuentes, fugitivas y atemporales, carentes de referentes morales, en franco paralelismo el trazado de sus ciudades, dispersas, neutralizadas, carentes de un centro físico ni de puntos de orientación.

Un segundo ámbito apuntaría a la imaginación de la ciudad como resultado de un plan programado de ciudad ideal, donde los individuos aparecen como víctimas de proyectos sociales cuya exigencia de estabilidad y orden conduce a muchos de ellos a sufrir represión y alienación. En el caso de las obras analizadas en este marco, sus autores sitúan estos escenarios urbanos dentro de un contexto político monopolizado por regímenes políticos de orientación totalitaria definidos por una resuelta voluntad de regenerar a su población.

A diferencia de otras distopías donde la amenaza se relaciona con la instauración de regímenes tecnocráticos y altamente tecnificados, tanto en *Lux* como en *La Valla*, sus autoridades apelan a la génesis de un país nuevo, sobre la base de una reivindicación de un pasado convertido en referente mítico del imaginario cultural, cuya concreción más precisa es la ciudad. Sus élites gobernantes forman parte de megacorporaciones e importantes centros de poder económico, y su aparato represivo y de control cuenta con los medios más sofisticados y tecnificados. Pero el carácter y orientación de estas intervenciones, tal y como son descritas por parte sus autores, se enmarcan en un proyecto de involución política y social cuya base ideológica se inspira en los lemas y valores enraizados en el pasado, y más concretamente en el régimen franquista.

El diseño de las ciudades en ambas distopías revela un extraordinario temor por parte de sus autores a un retorno de un pasado que el transcurrir del tiempo y el clima de incertidumbre e inquietud actual puede haber contribuido a dulcificar. En este punto, la segregación espacial de la población impuesta por las autoridades de Nueva España, o las políticas de represión y exclusión llevadas a cabo por el

gobierno de Aliaga diseñan un escenario futuro desalentador, que estas obras tratan de conectar con su realidad.

Contemplados todos imaginarios en su conjunto, es posible hablar de una voluntad deliberada por parte de sus autores de hacernos compartir sus inquietudes y dilemas, pero también de mostrarnos cuan familiares y cercanos son los males que afectan a los personajes de sus historias, a pesar de situarse en el futuro y, en fin, revelarnos que el origen de nuestros problemas no se encuentra únicamente en las sucesivas olas de crisis que padecemos, sino en la naturaleza y estructura sistémica del orden mundial en que nos encontramos enclavados, y que nos arrastra a vivir dentro de un interminable bucle. En este sentido, las imágenes de un Madrid devastado y en ruinas o las de una España gobernada por la extrema derecha —como en LUX— resultan plenamente representativas de un escenario, el actual, en donde la codicia, la intolerancia y la injusticia amenazan con quebrar definitivamente los lazos básicos que unen y cohesionan a la sociedad.

Sirva, en fin, este estudio para llamar la atención sobre la necesidad de este tipo de miradas en torno a esos imaginarios identitarios, en algunos casos relegados o desconocidos, cuya inscripción se sitúa dentro de un marco espacial y emocional muy definido y que, sin duda, pueden constituir un eficaz instrumento para el conocimiento de nuestras realidades pasadas y presentes. No en balde contribuyen a definir nuestros vínculos con el tiempo que nos ha tocado vivir y ayudan a reconocer y analizar los referentes sobre los cuales se constituyen los comportamientos, las actitudes y las expectativas de los individuos y las sociedades.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antequera, J. (2017, 23 de junio). José María Merino: «Los avariciosos del poder están llevando a este mundo a un feudalismo de señores y siervos». *Gurb*. Recuperado el 9 de enero de 2023, de <https://web.archive.org/web/20170703182952/http://www.gurbrevista.com/2017/06/entrevista-a-jose-maria-merino/>
- Arfuch, L. (2016). El «giro afectivo». Emociones, subjetividad y política. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 24, pp. 245-254.
- Baczko, B. (1978). *Lumières de l'utopie*. París: Payot.
- Batthyány, A. (2020). *La superación de la indiferencia*. Barcelona: Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16zjhg3>
- Best, S., Kellner, D. (1997). *The Postmodern Turn*. Nueva York: The Guilford Press.

- Blaim, A. (2022). Antiutopia. En Marks, P., Wagner-Lawlor, J., Vieira, F. (eds.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (pp. 39-51). Londres: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_3
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza. Vol. I*. Madrid: Trotta.
- Box, Z. (2010). *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J. y McCallum, R. (2008). *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. Londres: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230582583>
- Calvino, I. (2022). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Calvo Carilla, J. L. (2008), *El sueño sostenible*. Madrid: Marcial Pons.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia. A Natural History*, Nueva York: Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198785682.001.0001>
- Cuenca Sandoval, M. (2021). *LUX*. Barcelona: Seix Barral.
- Curiel, R. (2014). *Subway Placebo*. Madrid: Playa de Ákaba.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dessy, C., Stiénon, V. (2015). L'étude des imaginaires visuels de la dystopie: une introduction prospective. En Dessy, C., Stiénon, V. (eds.), *(Bé)vues du futur. Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)* (pp. 11-24). Villeneuve d'Ascq : P.U. du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.16532>
- Díez, J. (2008). Secesión. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 10, pp. 5-11.
- Peter Fitting, P. (1979). The Modern Anglo-American SF Novel: Utopian Longing and Capitalist Captation. *Sciences-Fiction Studies*, 6(1), pp. 59-76.
- Forti, S. (2021). *Extrema derecha 2.0. Qué es y cómo combatirla*. Madrid: Siglo XXI.
- Gilbert, D. (2006). *Tropezando con la felicidad*. Barcelona: Ariel.

- Guedes Gondim, S. M., Estramiana, A. (2010). Naturaleza y cultura en el estudio de las emociones. *Revista española de Sociología*, 13, pp. 31-47.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7vj>
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro*. Madrid: Akal.
- Koselleck, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós – I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Kruglanski, A.W., Gelfand, M. J., Belanger, J. J., Sheveland, A., Hetiarachchi, M., Gunarayna, R. (2014). The psychology of radicalization and deradicalization: How significance quest impacts violent extremism. *Political Psychology*, 35, pp. 69-69. <https://doi.org/10.1111/pops.12163>
- Lázaro, A. (2004). *H.G. Wells en España: Estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Madrid: Verbum.
- Levitas, R. (1990). *The Concept of Utopia*. Berna: Peter Lang.
- Levitas, R. (2017). Where there is no vision, the people perish: A utopian ethic for a transformed future. *CUSP Essay Series on the Morality of Sustainable Prosperity*, 5. Guildford: Centre for the Understanding of Sustainable Prosperity. <https://doi.org/10.21820/23987073.2017.9.33>
- Llorente, D. (2016). *Madrid: frontera*. Barcelona: Alrevés.
- Luque, A. (2021, 20 de julio). Mario Cuenca Sandoval, autor de LUX: «No creo que la Europa actual pueda desembocar en un totalitarismo como los del siglo xx». *eldiario.es*. Recuperado el 9 de enero de 2023, de https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/libros/mario-cuenca-sandoval-autor-lux-no-creo-europa-actual-pueda-desembocar-totalitarismo-xx_1_7986483.html
- Martín Rodríguez, M. (2014). Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936. *Hélice*, 2(3), pp. 5-32.
- Martín Sánchez, P. (2020). *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)*. Barcelona: Acanalado.

- Moreno, F. A. (2010). *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Edition.
- Moreno, J. (2013). *2020*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Nueva York: Routledge.
- Navajas, G. (2008). *La utopía en las narrativas contemporáneas*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Palardy, D. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-92885-2>
- Peregrina, M. (2015). La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia. *Dicenda*, 33, pp. 209-222. https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48360
- Pitarch M. (2014). Desigualdades regionales, pobreza y vulnerabilidad social en España durante la crisis (2007-2013). En Albertos Puebla, J. M., Sánchez Hernández, J.L. (coords.), *Geografía de la crisis económica en España* (pp. 231-261). Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Pro, J. (2019), Mariblanca, P. J. (eds.), *Lugares de utopía. Tiempos, espacios y estrías*, Madrid: Polifemo.
- Ramírez Blanco, J. (2018). *Artistic Utopias of Revolt*. Nueva York: Palgrave. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-71422-6>
- Redmond, S. (2004). Preface. En S. Redmond (ed.), *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader* (pp. ix-xi). Londres: Wallflower Press.
- Saldías Rossel, G. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)* (Tesis inédita de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Sánchez Moreno, E., Fuente Roldán, I., Gallardo Peralta, L. (2019). *Gran Recesión, desigualdades sociales y salud en España*. Madrid: Cáritas Española Editores.
- Sargent, L. T. (1994). Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), pp. 1-37.

Sisk, D. W. (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport, CT: Greenwood Press.

Vaquerizo, E. (2015). *Nos mienten*. Barcelona: Fantasy.

Wegner, P. E. (1998). Horizons, Figures, and Machines: The Dialectic of Utopia in the Work of Frederic Jameson. *Utopian Studies*, 9(2), pp. 58-74.