

LA INFANCIA EN UN MUNDO POSIBLE ENTRE LO UTÓPICO Y LO DISTÓPICO: *REPÚBLICA LUMINOSA* (2017), DE ANDRÉS BARBA

Carmen María Pujante Segura
Universidad de Murcia

RESUMEN

República luminosa (2017), obra escrita por Andrés Barba (1975), relata la historia de un grupo de niños que invade durante algo más de un año una ciudad tropical en la que imperará la violencia, hechos que años después un testigo a modo de cronista relatará en una narración repleta de incertezas. El reconocimiento del valor de la novela con diversos premios no ha conllevado su consideración entre los estudios de la literatura contemporánea; tampoco entre aquellos, efervescentes en los últimos años dentro y fuera de España, en torno a distopías y utopías. Se trata de una obra singular porque Andrés Barba, que ya había escrito sobre niños (y para niños), en ella concede un tratamiento sugerentemente ambiguo a la infancia y a la propia narración; de hecho, sobre esta novela se han vertido lecturas *a priori* antagónicas, entre lo distópico y lo utópico. Tras una cala en las singularidades de esta novela y otra en las lecturas en torno a ella, para contribuir a iluminar lo paradójico de su lectura se ofrece un análisis narrativo del tiempo, el espacio, los personajes y el estilo. Se postulará que estos elementos se erigen sobre la dualidad, valor que explicaría la ambigüedad de los conceptos y hasta de las fuentes, como algunas obras de Platón.

PALABRAS CLAVE: Andrés Barba, infancia, distopía, utopía.

CHILDHOOD IN A CONCEIVABLE WORLD BETWEEN THE UTOPIAN AND THE DYSTOPIAN: *REPÚBLICA LUMINOSA* (2017), BY ANDRÉS BARBA

ABSTRACT

República Luminosa (2017), by Andrés Barba (1975), tells the story of a group of children who, for about a year, invade a tropical city in which violence will prevail. These events are recounted years later by a witness who assumes the role of a chronicler in a narrative full of uncertainties. The recognition of the novel, which has received various awards, has not been reflected in a scholarly interest either by contemporary literary criticism or, more specifically, by the emergent field of critical studies on dystopias and utopias, which has grown in recent years both inside and outside Spain. This novel is a singular work because Andrés Barba, who had already written about children (and for children), offers a suggestively ambiguous gaze at childhood and at the narrative act itself; in fact, *a priori* antagonistic readings of the novel, moving between the dystopian and the utopian, have been proposed. After exploring the singularities of the novel and considering the critical readings that have been made, a narrative analysis of time, space, characters and style is presented in this essay, so as to help illuminate the paradoxical nature of its reading. It is argued that these elements are built on duality, an element that can help to explain both the ambiguity of the concepts present in the novel and of its sources (*e.g.*, Plato's works).

KEYWORDS: Andrés Barba, childhood, dystopia, utopia.



1. REPÚBLICA LUMINOSA, OBRA SINGULAR

República luminosa, obra escrita por Andrés Barba (Madrid, 1975), resulta una obra singular por diversos motivos, propios y ajenos al autor. El reconocimiento con el Premio Herralde de novela en 2017 y el Prix Frontières en Francia en 2021, al que se añade el resultar finalista del Premio Gregor von Rezzori en Italia en 2019, ha conllevado su traducción a varios idiomas, pero no su consideración entre los estudios sobre la literatura contemporánea, y tampoco entre aquellos, efervescentes en los últimos años dentro y fuera de España, en torno a distopías y utopías; no obstante, lo que sucede con ese texto en particular es muestra de lo que ocurre con la obra en general de este escritor que, premiado y alabado por la crítica de manera constante, apenas tiene cabida en estudios recientes. También se trata de una obra singular porque Andrés Barba, que ya había escrito sobre niños (y hasta para niños), en *República luminosa* concede un tratamiento sugerentemente ambiguo a la infancia y al personaje de los menores, lo cual, tal vez, pueda explicar la alabanza pero también la desatención críticas; de hecho, se han vertido sobre esta novela lecturas *a priori* antagónicas: mientras que los críticos se han inclinado por valorarla como una distopía, el escritor asegura postular una utopía y con un cariz político. En lo que tales cuestiones puedan decir del estado de la literatura y de los lectores se pretende indagar aquí.

A la luz de todo ello, conviene realizar una rápida panorámica de su carrera literaria. La primera obra publicada por Andrés Barba inauguraba una trayectoria jalonada de premios: la novela corta titulada *El hueso que más duele* se alzaba en 1997 con el Premio de Narrativa «Ramón J. Sender», otorgado por la Universidad Complutense de Madrid (*alma mater* de este filólogo hispánico). Pocos años después, en 2001, el autor quedaba finalista del Premio Herralde de Novela gracias a *La hermana de Katia*, publicada, pues, por la editorial Anagrama, como también otras obras que le sucederán y que demostrarán su afianzamiento y perfeccionamiento: *La recta intención* (2002) —un «libro de nouvelles»—; *Ahora tocad música de baile* (2004) —novela que ha sido estudiada junto a otras obras españolas que tratan el Alzheimer (Gambin 2015)—; *Versiones de Teresa* (2006) —Premio de Narrativa «Torrente Ballester»—; *Las manos pequeñas* (2008) —una *nouvelle* que proyecta una particular imagen de las niñas que ha sido estudiada (Pujante 2017a)—; *Agosto, octubre* (2010) —otra problemática *nouvelle* que plantea la iniciación sexual de los niños en su camino hacia la adolescencia—; *Ha dejado de llover* (2012) —denominada «novela de nouvelles» y como tal estudiada (Pujante 2020)—; *En presencia de un payaso* (2014) —novela en la que se ratifica el interés del autor por la familia y, en concreto, la figura de la madre—; *Vida de Guastavino y Guastavino* (2020) —con la que confirma una tendencia a la condensación narrativa y, al mismo tiempo, un viraje en su literatura, iniciado tres años antes precisamente, aun salvando las distancias literarias, con *República luminosa*—; y *El último día de la vida anterior* (2023) —quizá su primer relato próximo a lo fantástico y fantasmal, pero de nuevo con un niño en el centro de la trama—. Entre tanto, Barba se hace con otros reconocimientos, como el Premio «Juan March Cencillo» de 2010 por la novela corta titulada *Muerte de un caballo*, género que, como se ha podido comprobar, cultiva y defiende el escritor.



Este logra diversificar su producción literaria a través del ensayo, la traducción y la poesía, así como también la literatura infantil (publicada por la editorial Siruela), géneros en los que vuelca inquietudes diversas en las que se aprecian acercamientos recurrentes; por ejemplo, a la infancia, la familia, la muerte de los padres, el poder o el mundo de las imágenes y otras artes. Los temas, tendentes a un tratamiento realista y conjugados con un estilo igualmente singular, aúnan las obras de Andrés Barba, en su evolución y diversidad, dentro de un mundo literario propio, cohesionado y sólido, en el seno del cual se producen conexiones, entrelazamientos, comunicaciones. Como muestra de la unidad y diversidad de sus obras, valga una sucinta comparación entre algunas de ellas que, además, sugerirá ciertas claves.

Años antes de conseguir el Premio Herralde de Novela por *República luminosa*, Andrés Barba lograba quedar finalista de ese mismo galardón por *La hermana de Katia*. De esta obra destaca ante todo la perspectiva narrativa escogida, que no es sino la de la hermana de Katia: Katia, que será con su omnipresencia una de las grandes ausentes, es una niña que va a entrar en la adolescencia y lo va a hacer rodeada de otras mujeres ausentes o, en general, de una familia complicada, tal como se comprobará a través de diversas situaciones en extremo delicadas, ambiguas, interrogativas (también en clave ética). En esta breve novela, el autor consigue condensar y encajar acertadamente el tema con ese personaje que se encuentra en ese indecible e inexpresable intersticio situado entre la infancia y la adolescencia, retratado por medio de escenas, episodios o «tranches» de vida que resultan epifánicos. El valor de las «epifanías» literarias Barba se lo debe, tal como reconoce, a Joyce, cuya influencia se aprecia en otras de sus obras, especialmente en sus mencionados «libros de *nouvelles*» y en la novela corta *Muerte de un caballo*: en este relato, el suceso que le da título (y en el cual, por otro lado, se evidencia la relevancia del elemento animal, al igual que en otras historias del escritor) representará no solo una suerte de augurio o señal, sino el detonante de un intercambio o comunicación íntima y personal que cambiará la dirección de la vida de la pareja protagonista (un hombre sin nombre y una joven). En su indeterminación, las epifanías aportan destellos inexplicables e inexplicados a historias en apariencia verosímiles, como serían las predominantes en la literatura barbiana hasta el momento de la publicación de *República luminosa*: en esta obra por primera vez el escritor optará por un planteamiento que oscilará entre lo utópico y lo distópico, pues, ya se sabe, todo depende del cristal o de la posición desde la que se mire, tal como se asegura a través de pasajes que bien podrían ofrecer algunas claves de lectura, como este del comienzo del que sería el capítulo décimo cuarto:

El amor y el miedo tienen algo en común, ambos son estados en los que permitimos que nos engañen y nos guíen, confiamos a alguien la dirección de nuestra credibilidad y, sobre todo, de nuestro destino. Me he preguntado muchas veces cómo se habría gestionado esa misma crisis de los 32 solo diez o quince años más tarde de cuando sucedió realmente. El salto entre aquel enero de 1995 y un enero de 2005/2010 habría sido ya irrecuperable. La verdad, el espectáculo superficial de la verdad, las redes sociales y unos teléfonos móviles capaces de convertir a una anciana de noventa años en reportera no existían en ese tan cercano -y ya lejani-



simo- 1995. El simple enunciado de la frase «Esto es real» se ha modificado más en las dos últimas décadas que en los dos últimos siglos, y el paseo del río Eré en el que hoy se dejan ver los sancristobalinos y se fotografían al atardecer es el mismo lugar y a la vez en absoluto el mismo lugar. Lo ha cambiado algo más misterioso que el paso del tiempo: la suspensión de nuestra credibilidad (Barba 2017: 128).

Andrés Barba en la novela *República luminosa* se vale de un protagonista – innominado– que siente la necesidad de narrar algo en primera persona, lo que hará desde su ciudad de origen y en 2015 (coincidiendo así aproximadamente con el final de la escritura de esta novela); en concreto, ese personaje desea o necesita compartir su «versión de unos hechos» –tal como afirma en la primera página del relato–, los ocurridos durante unos meses en una ciudad tropical (a la que se había trasladado unos veinte años antes) a causa de los enfrentamientos entre los habitantes de San Cristóbal y un grupo de 32 niños procedentes de un lugar que solo se conocerá al final de la novela: el alcantarillado urbano, una zona subterránea donde han creado su república luminosa. En los sucesivos capítulos (no numerados), por este orden se desarrollan los siguientes acontecimientos de ese tiempo pasado y ese lugar lejano: el protagonista con su familia llega a ese lugar en coche (con el que atropellan a una perra, Moira, siendo estos, el acto y el nombre, los primeros de otros tantos augurios); los misteriosos niños llevan a cabo el asalto a un supermercado; políticos o gobernantes buscan ofrecer un relato de los hechos; interviene la policía; el narrador recuerda con amor a su mujer Maia tocando el violín cuando él le coge la mano a una de las niñas al sentirse atacado; intentan reconstruir el asalto a partir de los testimonios recogidos por la prensa y de las grabaciones de las cámaras; y dejan de tener noticias de los niños durante un tiempo, lo que da pie a desarrollar un capítulo de carácter reflexivo precisamente cuando linda la mitad de la novela que termina así: «La infancia es más poderosa que la ficción» (Barba 2017: 85). Tras esta suerte de receso, se reactiva poderosamente la acción: intentan descifrar el diario de la niña de San Cristóbal llamada Teresa Ontaño; «los niños Zapata» afirman (falsamente) pintar lo que los 32 les transmiten en sueños; la desconfianza aumenta; un padre afirma que su hijo Antonio ha desaparecido; acaban desapareciendo más niños de San Cristóbal y los adultos deciden organizarse; se busca la complicidad de políticos y periodistas; se organizan más batidas y el protagonista sigue teniendo pesadillas; él acaba encontrando a uno de los 32, Jerónimo Valdés; entabla cierta complicidad con él; intenta hacerle confesar (a veces mediante formas dudosamente aceptables) el lugar donde se encuentra el resto de niños; consigue sonsacarle algo; y con esa información logran penetrar en ese lugar subterráneo, pero los niños, en su huida, mueren atrapados y ahogados.

Aparte de técnicas y trucos literarios e incluso de recurrencias propias de este autor, quedan evidenciadas algunas preocupaciones o temas que, por otro lado, bien pueden resultar reveladoras del momento que vivimos: la palabra, la memoria, la comunicación, la violencia, la justicia, la libertad, la política, y, en medio de todo, el amor. En la diégesis alternan mediante analepsis esos hechos pasados con alusiones desde el presente, sobre todo al amor y, en particular, el sentido por su mujer y la hija de esta. La madre, Maia, originaria de San Cristóbal, fue testigo de



los hechos, pero falleció después (por motivos no concretados). La hija, del mismo nombre, tenía nueve años cuando sucedió aquello (esto es, la edad de gran parte de esos niños) y ahora tiene aproximadamente la edad de la pareja cuando se vivió todo aquello; así pues, los reconocimientos o identificaciones especulares entre los personajes están servidos. Aquella historia pasada acapara un mayor peso y espacio, de modo que la del presente acaba resultando una subtrama o subtema al que podría injustamente no dársele importancia, opacando en consecuencia a la mujer del protagonista. En una primera lectura cabría preguntarse a qué se debe la inclusión de esa «crónica de una muerte anunciada» o por qué el narrador siente la necesidad de contar esta vivencia sucedida veinte años antes que, directa o explícitamente, no guarda relación con el fallecimiento de su mujer. Para justificar la debida importancia de ese hecho se habría de notar que, una vez más en la literatura de Barba, el nombre de las protagonistas femeninas comienza con la sílaba «ma» y esta aparece repetida, dando como resultado la palabra «mamá»: por ejemplo, en *El hueso que más duele* aparecían Marta y María, en *Las manos pequeñas* Marina –siendo esta, además, la dedicatoria: «A Marina y a Teresa, que fueron niñas luminosas y oscuras, como éstas»–, o, entre otros, en *Muerte de un caballo* Miguel y Mur, relato que ha sido interpretado como una elegía a la madre (Pujante 2017b).

Paralelamente, otras cuestiones parecen contribuir a desviar la atención de otros detalles, detalles que, en una lectura, podrían llevar a pensar en una novela distópica, y en otra, en una novela utópica. En todo caso, se ha de notar que ni una cosa ni otra hasta ese momento habían sido llevadas a la ficción literaria –al menos explícitamente– por Andrés Barba, quien, no obstante, tampoco tiene reparos en relacionar esta novela con ciertos cambios vitales y también sociopolíticos: se instala en una ciudad argentina, cerca del río y la selva, en un momento en el que, sobre todo en España, parecen atisbarse transformaciones promovidas *desde abajo*, principalmente, a causa de movimientos como el 15M y partidos políticos como Podemos.

2. ¿REPÚBLICA LUMINOSA: UTOPIA, DISTOPÍA O TODO LO CONTRARIO?

En efecto, por un lado, la crítica literaria parece haberse decantado por una clasificación distópica; léanse los siguientes titulares: «La distopía se abre paso entre los autores españoles ante el futuro incierto» (publicado en 2018 en *El País* por Berna González Harbour, quien en su artículo se refiere a Menéndez Salmón, Loriga y Barba) o «El boom de la distopía» (publicado en 2019 en *El Mundo* por Rebeca Yanke, que suma a esa terna una obra de Ferré). Nótese, en cualquier caso, el énfasis puesto en el veredicto acerca de la literatura contemporánea: se estaría viviendo también en las letras españolas de los últimos años (de lo que se sobreentiende que lo hace a remolque de otras literaturas) un esplendor o renacer de lo distópico al calor de los acontecimientos sociohistóricos de un mundo al fin y al cabo global (lo que se vería acentuado en los años inmediatamente posteriores en razón de la pandemia vivida). En el citado artículo de González Harbour se evidencia, por otro lado, el contraste aludido: en contraposición a lo que afirma el titular, se incluyen las pala-



bras del propio Andrés Barba sobre su intención de crear una «utopía anarquista» (y no una distopía por cuanto esta, a su parecer, corre pareja a la moralina). Y es que, en ocasión de diversas entrevistas con motivo de esa obra, como el diálogo entablado con Carmen de Eusebio (2018), el escritor sostiene, además de que se trata de una novela «política», que su intención no es sino la de construir una utopía.

Esa discrepancia o incongruencia aboca, pues, a resituarse en la línea de salida, a saber, el propio título de la novela, *República luminosa* (un armónico octosílabo, por otro lado), y a hacerlo teniendo en consideración otras obras tradicionalmente de la misma cuerda. Podemos partir de que utopía se refiere a un «no-lugar», esto es, a un lugar imaginario pero no por ello necesariamente bueno, ideal o deseable, de forma que, desde este punto, conecta radicalmente con la distopía. Así, una lectura distópica exigiría una interpretación en clave paradójica o incluso irónica de ese elemento paratextual (a la manera de *Un mundo feliz* de Huxley), mientras que una lectura utópica seguiría «al pie de la letra» la constatación de una república, ideal en sentido platónico, y luminosa, por lo tanto, en sentido positivo, y no menos platónico (a la manera de *La ciudad del sol* de Campanella, y nótese el elemento lumínico, también en clave metafórica, que conllevaría una implicación positiva o, si se prefiere, feliz, en consonancia con el título anterior). No obstante, el autor reconoce en algunas entrevistas diversos referentes literarios y fílmicos para la construcción tanto técnica como temática de ese mundo ficcional: sobre todo Conrad y Quincey, pero también Maeterlinck para el motivo de los insectos; *El diario del año de la peste* (1722), de Defoe; *La cruzada de los niños* (1896), de Schwob; *La peste* (1947), de Camus; o *Los pichiciegos* (1983), en tanto que novela subterránea del argentino Fogwill; además de películas como *Los olvidados* (1950) o *Ciudad de dios* (2002), y especialmente el documental de los años 90 *Los niños de la estación de Leningranski*, a todo lo cual se suman referencias intertextuales y más propiamente metatextuales a *El Principito* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, el *Diario* (1947) de Anna Frank, La Rochefoucauld, el flautista de Hammelin, Sherezade, Aladino o incluso las fábulas en general¹. Se podría afirmar que *República luminosa* bebe de todas ellas (entre otras) para erigirse en una obra singular y ambigua.

¹ El autor tampoco reniega de la anécdota personal de su infancia, cuando jugaba en Plaza Castilla, donde acudían drogadictos y niños gitanos, en los que veía un «doble» de sí mismo; en efecto, pudiera resultar curioso que la entrada de esa entrevista concedida al Instituto Cervantes de Burdeos presenta el libro como una «distopía» (2021). Es en ese foro donde la define como su «primera novela política», causante de un viraje respecto a su anterior tendencia psicologicista o «de cámara», relacionando su argumento con algunos cuestionamientos: sobre cómo se escribe una verdad colectivamente, cómo una comunidad se explica a sí misma lo que sucede y le ataña, cómo se puede reflejar estratos de voces en la novela o en qué consiste institucionalizar a un niño. Además, propone leer la historia de Peter Pan como una «fábula anarquista» y se refiere a sus planes iniciales (fracasados): escribir una novela urbana. En la mencionada charla se refiere a que el paraíso es la infancia una vez que se ha producido la transferencia del paraíso de Dios. Asume la dificultad de desmitificar la infancia y su intención de huir de toda explicación mágica. Por otro lado, se cuenta con la entrevista concedida con motivo de la Feria del Libro de Guadalajara (2017b), en la que Barba



Sin ahondar mucho más en la cuestión de la infancia, no se renunciará a traer a colación una pregunta que ha atravesado diversas disciplinas a lo largo de los siglos: ¿un niño nace o se hace «bueno»?; ¿y «bueno» qué quiere decir para los adultos? Postman (1988) ya se refería a «la nueva infancia», más competente que generaciones anteriores, especialmente ante nuevas tecnologías, por lo que las representaciones adultas sobre la infancia han de cambiar. Recuerda que la historia de la infancia se remonta a las civilizaciones antiguas, entre ellas, la griega. Algunas tesis sobre este tema se encuentran en la *República (Politeia)* de Platón, que aquí interesa (discúlpese el reduccionismo obligado) por la idea del Estado, la de la infancia y la de la luz. Ya se sabe que para Platón la república es el Estado ideal, donde imperaría la justicia, entre otras cosas, por su funcionamiento dividido en tres clases (dirigentes, guerreros y trabajadores). Se refiere a la educación de los niños, en particular, por y para los que dirigen: solo aquellos que son fruto de la unión de hombres y mujeres de esa primera clase recibirán una educación para perpetuar la virtud que les caracteriza y materializar la idea del Bien. Porque el mundo sensible es un reflejo del mundo inteligible, cuyo funcionamiento el filósofo explica a través de metáforas, como en el mito de la caverna o la analogía del sol, en las cuales entra en juego la luz. Pero sus ideas también implican una distribución entre lo que hay arriba y abajo, esas ideas inteligibles, accesibles mediante la razón, y las cosas sensibles, accesibles mediante los ojos, que solo aspiran a captar reflejos, mimesis engañosas, como en un espejo, el cual refleja todo al fin y al cabo en su apariencia. La luz se asocia con el bien, la verdad y el conocimiento, y entra en la caverna imaginada por Platón (en la que hay unos hombres encerrados desde niños), aunque no pueda ser vista directamente puesto que puede dañar o cegar: la solución no es sino acostumbrarse para «ver las cosas de arriba». Pero nótese que Platón tiene en cuenta las dos direcciones, como se puede leer en un fragmento en el que, además, se hace presente el alma:

Toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una vida más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de ésta; y así considerará dichosa a la primera alma (2012: 518a).

Platón (en *Timeo* y *Critias*) es también la fuente de referencia para la Atlántida, esa isla de convivencia ideal hasta que por la soberbia y la ambición de sus gobernantes, los atlantes, fue derrotada y hundida. Así, en lugar de luz aquí predomina el elemento del agua, pero comparte su ubicación «abajo» y también su carácter de mito e idealización. Igualmente, se habría de tener en cuenta *La nueva Atlántida* (1626)

incide en la deuda contraída especialmente con Conrad (a quien estaba traduciendo entonces) y con Quincey, al hilo de la oposición de civilización y barbarie.



de Francis Bacon como relato utópico, posterior a la *Utopía* de Tomás Moro (1516) y *La ciudad del sol* de Campanella (1602). Ante la ausencia de estudios particulares sobre *República luminosa* y ante la imposibilidad de continuar profundizando aquí por medio de la comparación con otras obras literarias, clásicas y contemporáneas, para el objetivo planteado se recurre a diversas teorías que Saldías Rossel (2015) bien pone a su favor en su estudio titulado «En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)».

Para la distopía, Saldías remarca la importancia de la interpretación lectora, de la ironía y la distancia para no caer, por otro lado, en lecturas alegóricas (lo que no se debería de perder de vista ante *República luminosa*). Esta literatura partiría del encuentro o lucha entre el sujeto y la sociedad, productores de violencia, conllevando un cuestionamiento del humanismo o de conceptos como el de bondad. Considerando especialmente la teoría de los mundos posibles de Dolezel y los mundos ficcionales de Pavel, de este enfatiza la ontología «dual», por la cual no habría mundo «interpretado» sin mundo «interpretante» y el lector se introduciría en la ficción mediante la «impersonation» y a través de su «ego referencial». La dualidad también se cernería sobre el «tiempo especulativo y doble marco temporal», para todo lo cual cobraría importancia la «descripción en detalle» que logran introducir necesarias digresiones (como la integración de las denominadas digresiones-I al interior de los mundos posibles)². Así, «la distopía es, tanto una derivación formal del impulso utópico humano, como una forma literaria específica, con cualidades propias que al mismo tiempo la emparentan y distinguen de otras formas utópicas similares, tanto dentro como fuera del ámbito literario» (Saldías 2015: 489). He ahí una explicación válida de la ambigüedad y, por tanto, de la aparente incongruencia de las valoraciones sobre esta novela de Barba.

A falta de un espacio mayor para el trazado de una historia evolutiva de los conceptos de utopía y distopía, así como del pensamiento o lectura en clave política y esa relación dialéctica, paradójica o conflictiva, baste añadir los estudios recientes de Martorell Campos. En el balance actualizado que de manera precisa ha presentado recientemente a modo de estado de la cuestión en torno a la utopía, tras un repaso de su definición a partir de Fredric Jameson, entre otros autores fundamentales en el debate, cuestiona la crisis, muerte o eclipse de la utopía, e incluso la *desutopización* del siglo XXI, vaticinada por algunos con la esperanza puesta en el transhumanismo. Este especialista en filosofía desgrana los síntomas, especialmente observados en el escenario sociopolítico y económico del capitalismo globalizado de las últimas décadas, en el que se ha acentuado el sentimiento de la impotencia en detrimento de la fuente de la imaginación. Renovar filosóficamente la utopía pasará,

² «En síntesis, podemos concluir que la apuesta por el sentido en las obras distópicas reposa en la confianza de que el lector sea capaz de determinar la distancia que separa al mundo posible narrado del referencial y establezca la conexión sugerida entre textos-C y textos-I presentes en la obra. El hecho, sin embargo, de que dicho vínculo no esté expresado de forma explícita, sino que requiera un proceso analítico por parte de la audiencia para ser descubierto, es lo que vuelve a la narrativa distópica al mismo tiempo interesante y ambigua» (Saldías 2015: 231).

en su opinión, por someterla a una terapia «anti-platónica», especialmente en pleno auge ultraderechista. Ello le lleva a explicar elacompañado apogeo –no sin claroscuros– de la distopía en la literatura, especialmente tras la segunda guerra mundial y tras la crisis de 2008 (con Donald Trump de fondo); a propósito del concepto de distopía crítica, postulado por otra referencia inexcusable como Moylan (que ya destacaba lo binario en los postulados utópicos), añade:

Cuantiosas distopías críticas publicadas después del 2008 describen revoluciones populares victoriosas, recurso que las aleja del derrotismo militante de las distopías clásicas. No obstante, la utilización narrativa de la mística de la revolución no implica obligatoriamente que nos encontremos ante productos que incentiven la esperanza utópica y el compromiso social. Puede ocurrir lo contrario. [...] Lo que más llama la atención de las distopías inmiscuidas en el tropo revolucionario es que jamás enseñan lo que viene después del alzamiento. ¿Qué gobierno y sistema económico edificarán los otrora insurgentes? No lo sabemos. La novela, la serie o la película terminan justo ahí, en el instante decisivo. (2020a: 22)

En efecto, la historia de *República luminosa* finaliza sin que podamos conocer las consecuencias directas de lo sucedido. La novela viene marcada por la ambivalencia, ambivalencia que ya palpitaba, según Martorell Campos, en las novelas utópicas del Renacimiento y la Modernidad (2020a: 24). Además, en esa novela –posmoderna, si se quiere– se cumplirían algunas de las nueve tesis introductorias sobre la distopía observadas por el mismo estudioso: la sexta, «La distopía se transforma en utopía, y viceversa», en este caso, dentro de una misma novela (2020b: 19); o la séptima, «La distopía no excluye la utopía ni es necesariamente su contrario» (2020b: 21), lo que es confirmado con esta obra barbiana. Entre las teorías del utopismo, como se ha dicho, la de Jameson también ha venido a insistir en la ambigüedad del «deseo utópico»: desde el punto de vista de la forma, Jameson ha postulado que, al fin y al cabo, los deseos poseen esta doble cara positiva y negativa, hasta el punto de que las «mejores utopías recientes son, a mi parecer, las que mantienen ambos aspectos en equilibrio» (en Gamarra y Fortea 2006: 71)³.

³ Sirvan de ilustración unas mínimas referencias a otros estudios recientes que vendrían a confirmar la efervescencia de las investigaciones y replanteamientos de lo utópico y lo distópico a un tiempo desde perspectivas, por lo demás, interdisciplinarias e internacionales. Por ejemplo, Fraticelli (2017) se ha preguntado acerca de la ciudad africana entre la utopía y la distopía en el seno de un estudio colectivo acerca de la ciudad como estudio plural en la literatura en otro intersticio como es el situado entre la convivencia y la hostilidad. En ese sentido, Martínez Mesa (2016) ha ofrecido unos apuntes sobre una misma realidad que serían la utopía y la distopía dentro de otro volumen conjunto reciente en torno a sagas, distopías y transmedia a colación de la ficción fantástica. Se obviarán aquí por estricta necesidad los incuantificables estudios, por ejemplo, sobre la descendencia literaria de *Utopía* de Tomás Moro, por ejemplo, a través de la ciencia ficción, para lo cual las referencias obligadas son las de Tom Moylan, *Scraps of the untainted sky. Science fiction, utopia, dystopia* (2000); Fredric Jameson, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions* (2005); o la de Michel Foucault con su idea de heterotopía (2010).



Un análisis narrativo detallado de *República luminosa* considerando las dualidades conducirá a repensar el juicio sobre esa novela desde la debida distancia, pudiendo entonces barajar que no es en su completitud ni distópica ni utópica, sino una novela dotada de una conseguida ambigüedad y apertura al gusto del lector que, si lo prefiere, podrá leer cómo el libro acaba virando en otra dirección sin, por ello, sentirse de algún modo estafado. Porque ¿los niños que habitan esa república luminosa de qué o quién son espejo o reflejo? ¿Ellos están abajo, pero tienen la verdadera luz, la que a ellos les permite ver la verdad y gestionarse bien, la que se aumenta con objetos reflectantes en los que los de arriba se ven distorsionados, los que viven supuestamente con luz pero totalmente cegados? Esa situación de supervivencia de niños solos no es la primera vez que sucede en la historia y en la literatura (y el narrador pone ejemplos) debido a que «nos fascina lo que nos excluye» y, al fin y al cabo, proyectamos allí donde hay blancos o vacíos: «¿Por qué no contemplar la posibilidad –por remota y fantasiosa que parezca– de que la naturaleza estaba preparando en aquellos niños un tipo de civilización nueva y ajena a esta que defendemos con una pasión tan inexplicable?» (Barba 2017: 83).

3. EN BUSCA DE RESPUESTAS Y OTRAS PREGUNTAS

A pesar del interés que podría despertar la novela por el premio recibido, como sucede con el resto de las obras de Barba, no ha venido acompañada de análisis más profundos, a excepción de la nota crítica larga firmada un año después de su publicación por Tejada Cruz al hilo del «desconcierto de admirar lo que no se puede responder»⁴. Pero se halla otra excepción, la de la reseña de Pozuelo Yvancos, con quien estamos plenamente de acuerdo en que el logro de esta novela se debe principalmente a dos decisiones puramente técnicas, como son que el narrador esté implicado directamente en los hechos pasados y que los cuente desde un presente años después a modo de crónica por motivos sin resolver: «Así, el hecho narrativo está a un tiempo fuera y dentro de la trama. [...] De tal manera que la trama está en el límite de la atopia, pero con un desarrollo simbólico posible a partir de hechos que podrían ser reales» (Pozuelo Yvancos 2017).

Lo que atravesará todo en la novela será justamente lo dual o, si se prefiere, lo doble, lo especular, lo puesto en abismo. Lo dual en esta novela se observará en el tiempo (pasado y presente), en el espacio (la ciudad y el alcantarillado, pero también ese intersticio que es la selva) y también en los personajes (el mismo narrador

⁴ En esa reseña extensa se apunta a otra clave para esta y otras obras de Barba: «En otro ensayo, este personal, sobre un auto Ford Orion, Barba escribió un “esbozo de teoría familiar”, que en realidad es un esbozo de teoría sobre el pensamiento infantil. Primero describe una foto en la que aparecen él y sus cuatro hermanos cuando eran niños, de mayor a menor, apoyados en el Orion. Luego observa sus rostros y llega a la conclusión de que parecen satisfechos, como si ellos, “con sus miserables ahorros”, hubieran comprado el auto y no así su padre. Entonces se le “ocurre” el “esbozo de teoría familiar”» (Tejada Cruz 2018: 142).



consigo mismo o con otros «escritores» –como los periodistas o la niña–, la madre y la hija, los niños y sus dobles de San Cristóbal), elementos narrativos (que por ese orden serán objeto de análisis aquí) necesariamente conectados en sus funciones y por medio de recursos que evidencian un estilo también necesario para narrar tales acontecimientos. Estando de acuerdo con Pozuelo Yvancos en que «dos decisiones de técnica narrativa colaboran en el acierto de una novela que se lee sin poder dejarla: que el narrador esté implicado directamente» y contar los hechos después, «como una crónica de algo ya pasado pero que ha quedado vigente en la conciencia, como preguntas pendientes» (2017), se podría redondear lo afirmado analizando la conexión entre los dos niveles diegéticos.

Quando me preguntaron por los 32 niños que perdieron la vida en San Cristóbal mi respuesta varía según la edad de mi interlocutor. Si tiene la mía respondo que comprender no es más que recomponer lo que solo hemos visto fragmentariamente, si es más joven le pregunto si cree o no en los malos presagios. Casi siempre me contestan que no, como si creer en ellos supusiera tenerle poco aprecio a la libertad. Yo no hago más preguntas y les cuento entonces mi versión de los hechos, porque es lo único que tengo y porque sería inútil convencerlos de que no se trata tanto de que aprecien la libertad como de que no crean tan ingenuamente en la justicia. Si yo fuera un poco más enérgico o un poco menos cobarde, comenzaría mi historia siempre con la misma frase: *Casi todo el mundo tiene lo que se merece y los malos presagios existen*. Vaya que si existen. El día que llegué a San Cristóbal, hace hoy veintidós años, yo era un joven funcionario [...] (Barba 2017: 13).

En el primer párrafo se alternan la primera persona del singular con la del plural, individualizando la historia, pero involucrando a unos narratarios y lectores a un mismo tiempo: en él se desvela el final de esa trama y, aun así, atrapa la lectura de este testimonio de unos hechos cuya versión va a ser compartida más de veinte años después (lo que podría invitar a preguntarse el motivo). Los dos valores defendidos desde el inicio no son sino la libertad y la justicia, por lo que sobre esos ejes girará el resto de las interrogaciones. En conexión con todo ello, en esas líneas iniciales se podría estar leyendo una suerte de «poética de la ficción» del escritor (si no incluso, *avant la lettre*, «el síndrome Maupassant», esto es, el del escritor desplazado, según confiesa sentirse el propio Barba en un artículo publicado en 2022). Así, se está ante un nivel metadieгético de un relato homodieгético en presente que va a contener un nivel dieгético que arrancaría en el siguiente párrafo. Pero no se dejará de tener conciencia de la presencia de un lector en esta parte en la que parece la diégesis de mayor peso, narrada en pasado, pues se refiere a hechos rescatados mediante analepsis, pero salpicada de reflexiones desde el tiempo presente de la metadiégesis. De este modo, se atisba un contraste entre esa persona de hace veintidós años y la de ahora o, si se quiere, entre aquel narrador autodieгético y el lector de sí mismo, el lector de esa vida que fue suya y que (no se explicitará en ningún momento) determina su situación actual (viudo y con una joven hijastra independizándose). Igualmente, hay un juego con las expectativas a través del contraste entre lo que se cuenta y lo que se espera, entre lo que se ve y lo que se sueña (por



ejemplo, entre la pobreza real y la imaginada, identificadas respectivamente con la selva y con el sistema capitalista, con debates colaterales como el de del exotismo y el pintoresquismo, lo que también podría entrar en relación con Gauguin, pintor al que pertenece la cita inicial de la obra). El final del viaje con la llegada a San Cristóbal, descrito de tal modo que despierta no pocas dudas y como con pinceladas de colores (que podrían corresponderse precisamente con las de un cuadro del pintor francés), parece estar introduciéndonos en el túnel de la ficción, la de ese nivel diegético. Estando a punto de llegar al destino el coche de la familia, se producirá un accidente debido al atropello de una perra: ¿qué sucede cuando Maia entra en contacto con la sangre de ese animal?, ¿y de qué será augurio, de la presencia de los niños de San Cristóbal o del desenlace de su mujer?, ¿pero también, qué les debe todo ello a la memoria y la palabra y sus manipulaciones? En esa ficción, no obstante, se presentan basados en datos, en noticias, en documentos, algo propio de una novela histórica, por ejemplo, o de aquellas que en un primer momento buscan la verosimilitud (o que el lector la conceda). En cambio, en las distopías lo especulativo se erigiría sobre el tiempo futuro / presente, y no sobre el pasado / presente⁵. Sin embargo, en las distopías también está presente una reflexión sobre la metanarratividad y los discursos contemporáneos que esta novela también logra desplegar técnicamente con ese narrador principal y con otros secundarios o explícitamente a través de ciertos pasajes reflexivos⁶.

El paso del tiempo implica también un cambio del espacio: de Estepí (otro lugar inventado) el narrador pasa a instalarse en 1993 en San Cristóbal, y de allí volverá a su lugar de procedencia en 2015. Pero en ciertos pasajes de la novela parecerán fusionarse los tiempos y los espacios a través del recuerdo: por ejemplo, en el segundo capítulo, la pregunta sobre el lugar de donde salen los niños lleva a cuestionarse por el lugar de donde salió la perra, episodio que se ha anunciado como mal augurio respecto a la estancia en San Cristóbal, pero que explícitamente en ese momento se va a asociar con la muerte de su mujer. Con todo, además de la coordenada temporal, es sumamente relevante la espacial cuando de distopía o utopía se está discutiendo, como la propia etimología griega trasluce. San Cristóbal, fruto de la invención, es un espacio urbano (como suele suceder en las distopías), pero se enclava en plena selva y cerca de un río (con todo su simbolismo), descrito como una ciudad provinciana típica (lo que lleva a una reflexión sobre los lugares, en el segundo capítulo). De ese lugar de frontera creen que vienen los niños que invaden

⁵ Siguiendo lo que añade Saldías a propósito del elemento temporal en las distopías, «el tiempo especulativo es fundamental para que el espacio especulativo de las distopías pueda existir, pues en este “futuro / presente hipotético” no sería posible llevar a cabo la estrategia metanarrativa del “doble marco temporal” en la narración, negando así la anagnórisis narrativa del lector, y, con ella, todo el potencial crítico que caracteriza a las obras distópicas» (2015: 160).

⁶ Valga este ejemplo: «Las narraciones y crónicas son como los mapas. De un lado quedan los colores grandes y sólidos de los continentes, esos episodios colectivos que todos recuerdan, del otro las profundidades de las emociones privadas, los océanos. Sucedió un domingo por la tarde, dos o tres semanas después de aquel pleno en el que se creó el “Patronato de Rehabilitación”» (Barba 2017: 108).



la ciudad de día y, además, se asocia con una república y con las abejas en colmena (2017: 47); se aludirá a un barrio que se llama Atlántida en un capítulo posterior en el que, por otra parte, se pone énfasis en la policía, la comunicación y la clase media (2017: 50), pero también se apelará a otros lugares como el paraíso e incluso al no lugar (2017: 105):

El caso de los Zapata supuso la expulsión de los niños de nuestra religión oficial. Teníamos que castigar a alguien, y como no habríamos podido castigar a nuestros hijos, decidimos castigar a los 32. No solo habían renunciado a representar para nosotros el mito del paraíso perdido, sino que habían empezado a infectar a nuestros niños. Eran la oveja negra, el golpe viscoso que acaba corrompiendo la fruta. (2017: 103).

Tampoco puede pasar desapercibido lo que se lee poco después y se toma de un supuesto ensayo, que incide además en el cuestionamiento de los discursos:

Pero nuestros hijos seguían en su ensoñación. Con nuestro evidente cambio de actitud, lejos de disuadirlos habíamos conseguido todo lo contrario: confirmarles en su admiración secreta. Los 32 se habían convertido en su lugar privado, en la habitación en la que habían decidido no dejarnos entrar. No me refiero a los más pequeños, ellos tenían al fin tanto miedo como nosotros, sino a los de su misma edad, a los niños y niñas de entre nueve y trece años. Algo había desdoblado la infancia. En *La vigilancia*, el ya citado ensayo sobre los altercados de la profesora García Rivelles, se hace una apreciación interesante: *El dilema de la supuesta influencia de los 32 sobre los niños de San Cristóbal se produjo de una manera invertida a la que habitualmente habría producido cualquier "mala influencia" tradicional. Los 32 ejercían su dominio desde un no-lugar. Los padres no podían decir a sus hijos que no se comportaran como unos niños a los que no veían, que no estaban en las calles y a los que, para ser justos, nadie sabía a esas alturas si seguían viviendo. Al no estar en ningún lugar concreto, los 32 habían conseguido lo impensable: estar en todas partes. Y ante la advertencia de que no se comportaran como los otros niños la respuesta igualmente básica habría sido: ¿qué niños?* (Barba 2017: 105)

Convendría contrastarlo con una alusión posterior, a propósito de la relación del narrador con Jerónimo: «Comprendí que la intimidad de los niños se parece a una petición de socorro. [...] Fue ahí donde empezó. En ese sentimiento, en ese *lugar preciso*» (2017: 170). Le sigue la alusión al documental sobre los que entraron a la «ciudad secreta» y la descripción de esta, una sala con vidrios, llena de restos, como si todos fueran espejos. Así, se podrá leer una «frase codificada», la «frase luminosa que tenía que cambiar con el transcurso del día»: al narrador le parece sagrada esa «estructura luminosa» (2017: 174), una «pieza luminosa» que no debería sorprender, aunque venga hecha por unos niños. Pero será gracias al niño atrapado como sabrán del alcantarillado, donde descubrirán el enterramiento de niños y las pinturas de un pájaro, una construcción democrática y placentera detalladamente descrita. En el último capítulo se darán explicaciones (digresivas) sobre lo que sucede cuando los adultos entran en el lugar. Y es que, debajo de todo, está la niñez.



La configuración de los personajes en esta novela no puede no ir en consonancia con lo anterior. De San Cristóbal era Maia, la mujer con la que el narrador se casa y que tiene ya una niña, de nueve años y del mismo nombre. No puede ser casual que Maia tenga esa edad y que el grupo de 32 niños vaya de los nueve a los trece años, como tampoco es casual que se les idealice en la novela. Las identificaciones se multiplican en muy diversos espejos: Maia hija puede ser reflejo de aquellos niños en el pasado, pero en el presente podrá serlo de esa madre ya fallecida. El narrador por momentos se identifica con los habitantes justicieros de San Cristóbal, mientras que en otros momentos puede llegar a simpatizar con los niños violentos a través de Jerónimo. Solo este niño se singularizaría respecto al personaje colectivo, el de los niños que habitan la república luminosa. ¿Y nosotros, lectores, entonces, con quién nos identificaríamos? A los juegos de ambivalencia también contribuye otro rasgo de estilo propio de Barba, que despliega en sus obras anteriores: la animalización de los humanos y la humanización de los animales. Por ejemplo, los niños serán comparados con insectos y estorninos (en el segundo capítulo), con felinos (en el tercer capítulo) o con buitres, perros, delfines, etc., a lo largo de todo el libro.

Igualmente, se ha señalado la importancia de involucrar al lector. Para imprimir un estilo envolvente en *República luminosa*, Barba recurre al uso de las preguntas retóricas y las apelaciones mediante la primera persona plural y segunda plural a la conciencia de los lectores (como en el segundo capítulo, a colación del primer asalto, el del supermercado: ¿de dónde salen los niños?), las reflexiones que implican otras de cariz metalingüístico y metaliterario (por ejemplo, sobre el concepto «robar» en el capítulo dos o sobre la retórica frente a los hechos en el tres), el despertar de expectativas (con la perra en el primer capítulo o los cadáveres en el segundo) y los momentos de prosa poética (como en el capítulo octavo, con la excusa del diario de la niña Teresa) y la reivindicación de un lenguaje lúdico y creativo (2017: 57). En ese sentido, Barba también se permite incluir metarreferencias, por ejemplo, con alusiones a las manos pequeñas (2017: 54) u otros elementos fetiches como los huesos y el cabello (por ejemplo, en el capítulo duodécimo). Igualmente, tienen cabida y se imbrican otros temas recurrentes en su literatura: el poder de la memoria y las imágenes, el significado de la mirada, la manipulación de la política y las palabras, la comunicación, la presencia de lo musical y lo teatral. Cabría añadir una lectura política con sus menciones a la clase media o a la violencia, que también se abre a la interpretación⁷. Se apodera la dualidad, si no la ambigüedad, de cada elemento

⁷ Más claves aflorarían considerando sucesos históricos recientes como los protagonizados por los zapatistas en México y por Sendero Luminoso en Perú. A estas se podrían sumar otras, por ejemplo, desde la ecocrítica atendiendo al tratamiento dado a la naturaleza y los animales. En particular, en el siguiente pasaje se puede observar un planteamiento sobre la violencia, pero también algunos guiños dramáticos y epifánicos, aparte de esos rasgos de estilo ya señalados: «En otras ocasiones soy más razonable –más indulgente quizá– y pienso que toda aquella representación se parece a la más común de las escenas: un niño que pone a prueba a su padre durante muchos días hasta que este pierde al fin la paciencia, ese instante de obnubilación en que el padre pega una palmada sobre la mesa y se levanta dispuesto a castigar al niño, ese segundo previo a la violencia física que es solo



narrativo y de cada valor humano: quiénes detentan la bondad, la verdad, el bien, virtudes de una república ideal platónica.

4. CONCLUSIÓN

Las continuas relecturas y las exigidas investigaciones en torno a *República luminosa* de Andrés Barba, una obra singular por diferentes motivos de este autor español contemporáneo, se ven alertadas por una señal de alarma: el desacuerdo entre la lectura distópica por gran parte de la crítica literaria y la lectura utópica del propio escritor, un contraste –que tal vez solo lo sea en apariencia– entre dos polos lectores –que quizá se toquen– (se obviará el derecho, otorgado por la ficción, tanto a la libertad interpretativa como al juego irónico, pero no se obviará aquí el deber, exigido por la literatura, de la duda). Así, quizá alguien pueda dejarse llevar por los titulares para leer una distopía y, después, quizá pueda convencerse de estar leyendo una utopía. De hecho, la voz del narrador y el estilo de la novela, con sus preguntas retóricas, la apelación a la segunda persona, el juego de la verosimilitud con los hechos y datos, entre otros recursos técnicos, bien pueden empujar a una lectura y a la contraria. Picado el anzuelo, cabría ofrecer una explicación a esas antagónicas interpretaciones que, seguramente, vendrán a decir más de los lectores que de la obra, a delatarnos más a nosotros que a los niños que la protagonizan y a los adultos que los juzgan en esas páginas.

Dentro de la novela analizada, de forma discontinua, pues, se hallan pasajes propiamente distópicos, en especial en la primera parte de ella, conjugados con páginas utópicas, sobre todo cuando el final va acercándose y, paralelamente, la distancia crítica del lector va disipándose en favor de la empatía sentida hacia esos niños, cuya violencia ahora es explicada y casi comprendida. La única salida a una vida como la de un niño en soledad puede ser la de crear una república propia, llena de una luz que desde cierta perspectiva no se ve. Tal vez eso es lo que construye el narrador, alejado en el tiempo y en el espacio de aquella extraña experiencia que sí vivió con su mujer y que en el presente recuerda a través del reflejo ofrecido por la joven Maia y, también, a través de la escritura, que igualmente puede ser un canto al amor. Todas esas lecturas podrían conjugarse en tan rica y sugerente novela.

Así, cabe concluir que uno de los grandes logros de esta obra reside en que puede parecer una distopía y, al mismo, una utopía, pero que no deja de ser un libro que habla de nosotros a día de hoy (como lectores, pero también como críticos). Enlazando con la clave metaliteraria y con la dualidad (la de los elementos narrati-

una violencia *mental*. ¿No hay acaso algo que se pone en juego en ese instante? Y esa cara con la que el niño se vuelve bruscamente hacia el padre y reconoce que ha cruzado el límite ¿es algo verdadero o sigue siendo solo pura inmanencia de algo que aún no ha sucedido, que aún no es real? Los 32 habían cruzado ese límite y la ciudad de San Cristóbal había pegado la palmada sobre la mesa, pero desde el lugar de la furia hasta la violencia real había todavía un trecho» (Barba 2017: 130-131). A continuación, se hablará de la extorsión y la manipulación entre los que detentan el poder.



vos de la novela), se podría considerar que la cuestión palpitante no es sino el paso del tiempo en nosotros: el narrador era un joven que vivió aquello y ahora es un adulto que lo (re)escribe mediante los filtros de la palabra y el recuerdo; nosotros, antes niños, ahora somos unos adultos que ven la infancia de manera diferente y la intentamos explicar. O utópico o distópico, quizá no dejemos de ser reflejo de ese no-lugar que es la infancia, de forma que acabamos atacando lo que no nos gusta o ensalzando lo que amamos. Al fin y al cabo, es la manera de leer una obra como esta la que nos acaba retratando como lectores.

RECIBIDO: diciembre de 2022; ACEPTADO: septiembre de 2023.



BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, Andrés (2017): *República luminosa*, Barcelona: Anagrama.
- BARBA, Andrés (2017b): Entrevista en la Feria del Libro de Guadalajara. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bZVfhITZzw>; 10/12/2022.
- BARBA, Andrés (2021): Entrevista en el Instituto Cervantes de Burdeos. URL: <https://www.youtube.com/@InstitutoCervantesBurdeos/videos>; 12/12/2022.
- BARBA, Andrés (2022): «El escritor desplazado o el síndrome Maupassant», *Cuadernos Hispanoamericanos* 864: 36-39. URL: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-escriptor-desplazado-o-el-sindrome-maupassant/>; 15/12/2022.
- DE EUSEBIO, Carmen (2018): «Diálogo con Andrés Barba», *Cuadernos Hispanoamericanos* 812: 184-189. URL: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/dialogo-con-andres-barba/>; 10/12/2022.
- FRATICELLI, Barbara (2017): «La ciudad africana: ¿utopía y distopía?», en Pilar Andrade Boué, Rodrigo Guijarro Lasheras y Marta Iturmendi Copper (eds.), *La ciudad como espacio plural en la literatura: convivencia y hostilidad*, Berna: Peter Lang, 119-138.
- GAMARRA, Garikoitz e Irene FORTEA (2006): «Arqueologías del futuro: una charla de Fredric Jameson», *El viejo topo* 219: 68-73. URL: <https://bibliocceci.files.wordpress.com/2017/05/arqueologias-del-futuro-una-charla-de-fredric-jameson-irene-fortea-y-gariokoitz-gamarr.pdf>; 12/12/2022.
- GAMBIN, Felice (2015): «Raccontare e disegnare tra i generi: L'alzheimer nella cultura spagnola», *Rassegna iberistica* 104: 237-254. URL: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2015/104/art-10.14277-2037-6588-538.pdf>; 16/12/2022.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2018): «¿Qué está leyendo Andrés Barba?», *El País*, 18 de marzo. URL: https://elpais.com/elpais/2017/11/14/opinion/1510665933_223403.html; 15/12/2022.
- MARTÍNEZ MESA, Francisco José (2016): «Utopía y distopía: apuntes sobre una misma realidad», en Eduardo Encabo Fernández, Mariano Urraco Solanilla y Aitana Martos García (eds.), *Sagas, distopías y transmedia: ensayos sobre ficción fantástica*, León: Universidad de León, 197-214.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco (2020a): «Utopía. El estado actual de la cuestión», *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 149: 13-27. URL: https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2020/04/Utopia_F_MARTORELL.pdf; 15/12/2022.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco (2020b): «Nueve tesis introductorias sobre la distopía», *Quaderns de filosofia* 7,2: 11-33. URL: <https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/20287>; 15/12/2022.
- PLATÓN (2012): *La República*, Madrid: Alianza. Introducción de Manuel Fernández-Galiano y traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano.
- POSTMAN, Neil (1988): *La desaparición de la niñez*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- POZUELO YVANCOS, José María (2017): «República luminosa, Andrés Barba en una banda juvenil», ABC Cultural. URL: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-republica-luminosa-andres-barba-banda-juvenil-201712120110_noticia.html; 16/12/2022.
- PUJANTE SEGURA, Carmen María (2017a): «La infancia en femenino: la imagen de las niñas en Andrés Barba», *Ibéric@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 11: 243-256. URL: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-11-printemps-2017/>; 19/12/2022.



- PUJANTE SEGURA, Carmen María (2017b): «De la *Muerte de un caballo* (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 17. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/1902>; 19/12/2022.
- PUJANTE SEGURA, Carmen María (2020): «*Ha dejado de llover* (2012), una “novela de nouvelles” de Andrés Barba», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 29: 703-731. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23404>; 19/12/2022.
- SALDÍAS ROSSEL, Gabriel (2015): *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- TEJEDA CRUZ, César (2018): «*República luminosa*, de Andrés Barba: El desconcierto de admirar lo que no se puede responder», *Revista de la Universidad de México* 3: 141-144. URL: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/16498114-4072-441c-b42d-833dcf9aea91/república-luminosa-de-andres-barba>; 14/12/2022.
- YANKE, Rebeca (2019): «El boom de la distopía: por qué nos gusta tanto imaginar un mundo catastrófico», *El Mundo*, 15 de octubre. URL: <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/10/15/5da49878fc6c8354538b45ca.htm>; 14/12/2022.

