

# El futuro ya pasó

## La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado

Autor:

Vazquez, Lucía Soledad

Tutor:

Drucaroff, Elsa

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras**

**Maestría en Estudios Literarios**

**EL FUTURO YA PASÓ. LA CIENCIA FICCIÓN EN LA NARRATIVA  
ARGENTINA DEL SIGLO XXI: EL TRAUMA DEL PASADO**

**Tesis de Maestría**

**Maestranda: Lucía Soledad Vazquez**

**N° de documento: 30182886**

**Expediente de matrícula: S010867162/2011**

**Expediente de plan de tesis: 93778/15**

**Directora: Dra. Elsa Drucaroff**

**Año: 2019**

## Índice

### **Introducción. La ciencia ficción como territorio de lectura**

### **Capítulo 1 ¿Es posible pensar la ciencia ficción en la literatura argentina contemporánea? Acercamientos a la ciencia ficción en la narrativa argentina de postdictadura**

- 1.1 Ciencia ficción: antecedentes generales del tema. Constitución del género
- 1.2 Estado de la cuestión en el panorama nacional

### **Capítulo 2. El futuro como vuelta al pasado: regresión**

- 2.1 El futuro en la ciencia ficción
- 2.2 Vuelta al pasado, el trauma: regresión
- 2.3 El futuro en *El año del desierto*, *Plop*, *Gongue* y *Berazachussetts*
  - 2.3.1 El viaje. Quietud y movimiento
  - 2.3.2 Lo latente
  - 2.3.3 Vitalidad e infertilidad

### **Capítulo 3. Civilizarbarbarie. Tecnología y *regresión***

- 3.1 Ciencia, tecnología y ficción
- 3.2 Civilizarbarbarie
- 3.3 Regresión: salvajismo, crueldad, animalidad
- 3.4 Tecnología y escritura: impotencia

### **Capítulo 4. Espacios: desierto y río. Ausencia y desmesura**

- 4.1. Espacios como tiempos
- 4.2. El desierto y el río: desmesura

### **Conclusiones: mañana es hoy. La presencia de la ciencia ficción en la NNA**

### **Bibliografía**

## Introducción. La ciencia ficción como territorio de lectura

“El triángulo traía vida a los muertos; los cadáveres se encendían animándose; el pasado había cedido ante el futuro” (Philip K. Dick, *El hombre en el castillo*)

El tema de este trabajo será la ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI en el marco de la literatura denominada Nueva Narrativa Argentina (NNA en adelante) [Drucaroff, 2011]. Cuarenta años atrás este trabajo no hubiese sido posible: la ciencia ficción se encontraba fuera del campo académico, exceptuando el exhaustivo trabajo de Pablo Capanna [1966], que se encargó de historiar el género. Sobre todo, se trataba de una producción que se estudiaba en los países angloparlantes, donde se originó y afianzó, aunque también tuvo un desarrollo importante en Francia, Alemania y Rusia. La relativa ausencia de trabajos teóricos sobre el género en nuestro país no resulta de que no se escribiera o leyera literatura dentro del marco de la ciencia ficción, sino, quizá, de que en la producción nacional no se estableció una tradición. Elvio Gandolfo [1977] afirmó que no existe la ciencia ficción argentina como “tradición literaria”, ya que no alcanzaron los esfuerzos de escritores, público y revistas para conformar un género con características propias. De allí su llamativa ausencia en los estudios literarios en nuestro país<sup>1</sup>. Este trabajo intentará hacer un aporte al campo de conocimiento del género, y pensamos en la idea de aportar porque sabemos que de ninguna manera nuestra propuesta es la única con respecto a las manifestaciones de ciencia ficción en la escena nacional y latinoamericana. Esta tesis es consciente de que es un tema instalado de forma relativamente reciente<sup>2</sup> en el campo de las investigaciones literarias, y por lo tanto hay mucho por pensar, discutir y trabajar. Partimos en este sentido de una idea que aún no afirma la existencia de una “ciencia ficción argentina contemporánea” pero que va en la búsqueda de caracterizar una producción literaria que se apropia de manera particular del género. La

---

1 Cada vez menor. Un ejemplo es el reciente trabajo de Castagnet, Martín Felipe (2017), *Las doradas manzanas de la ciencia ficción: Francisco Porrúa, editor de Minotauro*. Tesis de posgrado (Doctor en Letras). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Texto completo embargado hasta 2019-12-15.

2 Sin olvidar incursiones como la de Dellepiane, Ángela B. (1986): *Narrativa argentina de ciencia ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (Edición digital a partir de Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, págs. 515-525).

podríamos formular como *apropiaciones de la ciencia ficción en la literatura argentina contemporánea*, como una categoría de análisis de ciertas obras narrativas del siglo XXI. En realidad, dada la línea de análisis que propondremos, la denominación más precisa de la categoría podría ser la de *ciencia ficción en narrativa de postdictadura o ciencia ficción de NNA*, en estrecha relación con la de Drucaroff. Cruzar la categoría de ciencia ficción -según Suvin [1984 (1979)]- con la de NNA nos permite elaborar la nuestra. Para observar su forma, la propondremos según tres tendencias.

Si intentamos pensar una *ciencia ficción de NNA*, podremos hallar tres tendencias que en las obras propuestas se encuentran, en menor o mayor medida, explicitadas como principios constructivos [Tinianov, 1924] de los mundos narrativos: el futuro como vuelta al pasado, la constitución social en términos de “civilibarbarie” y el retroceso de los espacios a lugares originarios de la Historia nacional. Lo que está “adelante” en estos mundos narrativos no es más, muchas veces, que lo que pasó pero aún no se resuelve; los sujetos parecen resolver la dicotomía civilización o barbarie haciendo convivir ambas, fundidas, en un futuro en el que coexiste un estado salvaje, cruel, primitivo con uno civilizado. Los vínculos sociales y las conductas de los personajes se retrotraen, se generan enfrentamientos que son ecos del pasado histórico reciente del país. Los espacios se ven reducidos al desierto o a la desmesura del río y resultan desoladores, muchas veces también salvajes. El futuro se presenta como una vuelta al pasado en este sentido: lo que está por venir *regresa* inevitablemente a lo que aún no se fue. Estas tres tendencias coinciden con los aspectos que Darko Suvin [1984] menciona al definir el *novum* de la ciencia ficción -característica que él considera diferenciadora del género-: el *novum* puede tener distintos grados de magnitud, puede ir desde una invención discreta hasta un ámbito (tiempo-espacio), agente, o relaciones básicas nuevas y desconocidas en el ambiente del autor [Suvin, 1984: 95]. Carl Malmgrem distingue tres grupos de componentes básicos de todo mundo ficcional: un conjunto de actantes, una estructura social que regula sus interacciones y un espacio físico; en la ciencia ficción el *novum* se insertará en uno o más de estos sistemas [Steimberg, 2012]. Nuestra propuesta intentará observar cómo actúa el *novum* particular en cada uno de estos tres sistemas y cómo las tres tendencias se constituyen a partir de él.

Leer el corpus seleccionado desde la ciencia ficción implica reconocer, contradiciendo a Gandolfo, que existe una larga -aunque muy irregular- tradición del género en la literatura argentina, cuya presencia puede ser rastreada desde sus comienzos. Fernando Reati [2013: 27] afirma que esta tradición es de “ciencia ficción y literatura fantástica y especulativa<sup>3</sup>” y la reconoce como extensa. El crítico cordobés habla, sobre todo, de literatura de anticipación, como la depositaria de la “memoria del futuro” de una comunidad, que puede revelar “lo que está por pasar o podría pasar si nos descuidamos” [Reati, 2006: 176]; aunque también afirme de manera contundente que las novelas de anticipación latinoamericanas no anticipen o prevean necesariamente nada desde su lugar de “postales”. Conocemos las limitaciones de una lectura exclusivamente genérica, sin embargo, en este punto la perspectiva nos parece enriquecedora. Entendemos que la noción de género puede ser clave de interpretación, herramienta para el lector y el “desciframiento del texto” [Fowler, 1988]. Creemos que. Quizá, porque la elección de estas obras de postdictadura de trabajar con recursos de la ciencia ficción tiene que ver también con otras de sus características, como la posibilidad de hacer algo “nuevo” y, por otro lado, revisar el pasado (esta vez de la Historia y de propia Literatura argentina), y “utilizarlo” para construir un futuro posible, un futuro en el que la literatura local asume una nueva forma, en diálogo con una tradición solapada. Si consideramos a la NNA como un nuevo movimiento -posiblemente transitorio-, que termina de constituirse post-2001 como fecha de inflexión de la Historia [Drucaroff, 2006] podemos pensar con Raymond Williams:

“En tales períodos de transición fundamental e incluso de transición menor es habitual encontrar, como ocurre en el caso de los géneros, continuaciones aparentes o incluso supervivencias conscientes de formas más antiguas que sin embargo, cuando son verdaderamente examinadas, pueden ser consideradas *formas nuevas*” [2009: (1977) 247, resaltado nuestro].

Proponemos aquí una lectura “política” en términos de Terry Eagleton: “Una lectura política empieza por leer el interior de los textos” [citado en Viñas: 2005].

La tradición irregular de la ciencia ficción en nuestra literatura, como dijimos, es larga, inabarcable, para los límites de este trabajo. Tzvetan Todorov expone que

---

3 “Literatura especulativa” es un término que observamos en Reati como equivalente al de ciencia ficción, más adelante pensaremos en el carácter especulativo de la misma.

“La idea de género implica ante todo diversas preguntas: felizmente, algunas de ellas se disipan en cuanto se las formula de manera explícita. He aquí la primera ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? (...) Pero uno de los rasgos del método científico consiste en que éste no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. (...) lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente, la coherencia lógica de la teoría” [Todorov, 1987: 8].

Somos conscientes de la necesidad de generalización de este trabajo, que no será en ningún caso pretensión de conclusiones cerradas o absolutas. Nuestro corpus de obras será reducido, pero esperamos que sea suficiente para demostrar no sólo que estas comparten determinadas particularidades en su apropiación del género, sino también para tratar de entender por qué las poseen.

Maximiliano Crespi habla de “realismo infame” y “fantasía poshistórica”<sup>4</sup>, Drucaroff piensa el “realismo agujereado”<sup>5</sup>, Alejo Steimberg trabaja con la idea de posapocalipsis, María Laura Pérez Gras habla de *Nueva Narrativa Argentina Anticipatoria*<sup>6</sup> o de “narrativa distópica reciente”. Nosotros proponemos pensar una categoría que contenga el término de *ciencia ficción* porque creemos que las apropiaciones del género como tal son conscientes y voluntarias. Se hace algo nuevo, sí, pero desde el “espíritu” de la ciencia ficción y respondiendo, también conscientemente, a una tradición que, aunque no sea fácil de rastrear, existe en nuestra literatura y dialoga fuertemente con la tradición anglosajona del género. Todorov también afirma que “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades: cada nuevo

---

4 “Si hay algo que se pone en evidencia a lo largo de las lecturas es que, aun en un mismo periodo histórico y en una misma generación, el realismo asume diferentes formulaciones. El arco que dibuja el libro deja leer ya una fluctuación de énfasis de sus exigencias y sus limitaciones tanto estéticas como metodológicas. En cierto punto, el realismo infame está en términos concretos más cerca del fantástico que de la pedagogía (...) No sólo porque pueden oscilar del realismo al fantástico de un libro a otro o de un relato a otro. Sino porque a veces al interior de un mismo relato esa transformación se da muy sutilmente, no por un salto en el orden de la fábula, sino por una gradual alteración en el orden de la ficción...” [Crespi, entrevista en <http://www.panamarevista.com/los-infames-de-crespi/>].

5 Drucaroff habla de un “Realismo agujereado” en la NNA, dice que en la escritura hay algo que contradice las certezas del realismo, a veces se remite al fantástico (Schweblin), al expresionismo, al esperpento, la desmesura, la parodia o a **un imaginario desorbitado que proviene de la ciencia ficción** [pág. 203, resaltado nuestro].

<sup>6</sup> Investigación en curso.

ejemplo modifica la especie (...)” [1987: 9]. Intentaremos ver de qué forma las obras trabajadas proponen un modo particular de hacer ciencia ficción.

Trabajamos con una concepción del género construida a partir de métodos teóricos y no inferida de las obras que se denominan con ese nombre [Suvin, 1984: 94] -en el caso del corpus analizado eso sería prácticamente imposible, ya que ninguna aparece rotulada como ciencia ficción-, sino formulada a partir de las diferencias específicas que este género presenta y se manifiestan en las obras que podemos clasificar como tales. Se trata, básicamente, de la presencia (dominante) de un *novum* validado mediante la lógica cognoscitiva [Suvin, 1984: 94]. El *novum* es aquel o aquellos elementos que postulen algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción, provocan un “extrañamiento cognoscitivo” [ib. 26], que se distingue esencialmente de la literatura fantástica. Gasparini [2000] habla de su carácter especulativo en este aspecto y su “estructura teorematizada”. Partimos de las ideas bases de Capanna [2007] y Suvin sobre el género y asumimos que las condiciones necesarias para poder hablar de ciencia ficción son “la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición”, y su recurso formal más importante: “un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” [Capanna, 2007]. Creemos que las herramientas y estrategias particulares que el género propone pueden ser una de las formas en que la narrativa argentina contemporánea se permite pensarse y pensar su historia.

Como marco teórico metodológico se seguirá la hipótesis de Elsa Drucaroff en su trabajo *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* [2011], donde se lee la narrativa argentina actual atravesada por “traumas” relacionados directa o indirectamente con la historia reciente del país, sobre todo con su último golpe de Estado (1976-1983). Esos traumas se manifiestan como “mancha temática”, por ejemplo -aunque se trate de cuestiones que no trabajaremos en profundidad-, en la presencia del fantasma y lo fantasmal (que puede entenderse en relación con el trauma por los desaparecidos de la dictadura), o en el imaginario filicida (que remitiría tanto al rol filicida del Estado como a los descuidos de los padres de las generaciones de militancia y el quiebre de la transmisión intergeneracional que provocó el terror). También es característica de esta narrativa actual un cambio de entonación en los textos que lleva al predominio de una suerte de socarronería como distancia irónica hacia la realidad recreada, que puede leerse vinculada a la caída de

las certezas que atravesó a las generaciones de militancia y el escepticismo lúcido como respuesta frente a las numerosas derrotas de los intentos de mejorar la sociedad argentina. Trabajaremos fundamentalmente con esta categoría de NNA y sobre lo pensado respecto a las relaciones entre literatura y política, o literatura y “realidad” por Ricardo Piglia, principalmente en *Crítica y ficción* [2006 (1971)], David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* [2005 (1964)] y Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* [2009 (1977)]. Nos apoyamos en las afirmaciones de Williams con respecto a la composición formal como una forma particular de organización socio-cultural, una posición como relación social. Y los modos de composición formal como constituyentes de formas de lenguaje social; en este punto, el género resulta un tipo de evidencia constitutiva de los niveles del proceso material social [Williams, 2009: 241]. Por otro lado, Suvin afirma que “la política puede provocar directamente la creación de una nueva forma literaria” [1984: 214]; así, al cruzar la categoría de NNA con la de ciencia ficción podemos pensar relaciones importantes, vínculos significativos entre realidad política y género literario. Si bien no creemos posible llegar a establecer definitivamente que las obras analizadas en el corpus sean una nueva forma literaria, sí consideramos que podremos demostrar la existencia de ciertas características que se manifiestan como “producto” de un tiempo socio-histórico muy particular en nuestro país: el comienzo del siglo XXI, a 25 años del golpe de Estado, luego de la crisis de 2001<sup>7</sup>.

Una parte de la literatura argentina de este siglo recurre a la ciencia ficción para construir sus mundos ficcionales. Encontramos en la producción de los últimos veinte años<sup>8</sup> numerosas obras que, sin ser auto-rotuladas de ciencia ficción, podrían inscribirse en el género<sup>9</sup>. Cómo y por qué son los interrogantes que trataremos de dilucidar a lo largo de este

---

7 "Fue una crisis que se acercó mucho a la disgregación social. A principios de 2002 los argentinos nos preguntábamos si Argentina seguiría existiendo", explica Alejandro Grimson, antropólogo social, académico e investigador del concejo nacional científico y técnico (Conicet) [en <https://www.losandes.com.ar/article/asi-fue-el-20-de-diciembre-de-2001-la-peor-tesis-economica-y-social-de-argentina>]. En diciembre de 2001 la protesta social en las calles por la fuerte crisis económica estalló, el poder ejecutivo dio la orden de reprimir, dejando casi 40 muertos, y se declaró el Estado de sitio. El presidente Fernando de La Rúa renunció y en el transcurso de 2 semanas cinco personas distintas asumieron la presidencia.

8 Este trabajo se encontró en proceso de producción hasta la primera parte del año 2019.

9 Además de las que sí se escriben y circulan como ciencia ficción en revistas dedicadas exclusivamente al género, pero que no constituyen en este caso nuestro objeto de estudio. “Revista Próxima” y “Axxón” dan

trabajo, a partir de la lectura y análisis del corpus. Su constitución ha tenido un criterio de selección orientado por el deseo de trabajar con muestras significativas de este siglo, partiendo del año 2001 como un punto de inflexión. Quizá sea posible afirmar la existencia de este grupo de obras asociadas al género en los términos de Raymond Williams, cuando observa la creación en sitios y épocas particulares de nuevas y específicas estructuras de sentimiento [2009: 256]. El género será clave para ello, según Suvin:

“Si desde el punto de vista histórico, la ciencia ficción es parte de una literatura sumergida o plebeya que expresa los anhelos de grupos sociales hasta ese momento reprimidos o, en todo caso, no hegemónicos, es de comprender que sus principales apariciones en la cultura sucedan en períodos de convulsiones sociales súbitas” [Suvin, 1984: 154].

En este punto, en la producción de narrativa argentina contemporánea -que se escribe después de un estallido social y un quiebre e irrupción de novedades [Drucaroff, 2006]- podemos observar que emerge, en términos de Williams, la apropiación de rasgos de ciencia ficción como algo distinto, que puede entenderse como novedad de la NNA. Hay en el género una posibilidad de imaginar el futuro que nos parece sugerente en este sentido. Y resulta interesante la afirmación de Suvin de que la ciencia ficción ha sido una tradición suprimida y pasada por alto, a menudo material e ideológicamente perseguida [1984: 122], mientras que Drucaroff señala como marca generacional de la NNA el hecho de haber sido ignorada por la crítica o desvalorizada<sup>10</sup>. Creemos que la elección de tanta NNA de abreviar en la ciencia ficción puede relacionarse en este punto con ese origen convulsionado y la tendencia a una gran lucidez desde un lugar que podemos entender como marginal<sup>11</sup>. Nos sirven aquí las palabras de Ricardo Piglia:

“Muchos escritores han sido capaces de percibir en el presente las líneas básicas de la realidad futura. Eso ha sucedido en general en momentos de gran condensación, cuando no es sólo un sujeto

---

cuenta de este tipo de producciones, cuya circulación difiere de las que aquí analizamos y que es motivo de otros trabajos.

10 “Aunque ya no es tan fácil afirmarlo, hace apenas seis años (...) sostener que no había nada nuevo en la literatura argentina desde los años setenta, o que lo había era frívolo, ajeno a la realidad social y muy escaso, eran lugares comunes” afirma Drucaroff en la introducción de *Los prisioneros de la torre*, publicado en 2011.

11 Guillermo García [1999] ubica a la ciencia ficción dentro de los géneros “marginales”. Esperamos mostrar el sentido de esta calificación en el Capítulo 1.

el que percibe los núcleos de una sociedad, sino que hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social” [2006: 39].

¿Es esto lo que logra *ver la ciencia ficción de NNA*?

Integran el corpus textos únicamente narrativos, y especialmente novelas, por haber sido la forma predominante que adoptó la ciencia ficción internacional desde la segunda mitad del siglo XX, por lo que consideramos esta elección pertinente en un nivel histórico. No hemos seleccionado a autores que se hayan dedicado explícitamente al género, ya que son muy pocos, y menos dentro de nuestro temporal. Algunos de los autores trabajados ingresan al campo de la ciencia ficción de manera crítica, participando de congresos, escribiendo textos críticos o impulsando trabajos editoriales, pero otros han incursionado en la ciencia ficción o sus formas de manera más aleatoria o “casual” en relación con el marco de sus obras<sup>12</sup>. No todas pertenecen a autores que entran estrictamente en la categoría planteada por Drucaroff, de hecho, tres de ellos no se ajustan al recorte temporal que hace la crítica; sin embargo, creemos que sus obras sí pueden ser leídas desde esta categoría por su vínculo con el trauma<sup>13</sup>. Al momento de elaborar esta propuesta, año 2014, el corpus estaba compuesto por siete obras que intentaban marcar un recorte diacrónico. El corpus seleccionado estaba integrado por *El libro de las voces* de Carlos Gardini, (2001<sup>14</sup>), *Plop* de Rafael Pinedo (2004<sup>15</sup>), *Postales desde Oniris* de Alejandro Alonso (2004<sup>16</sup>), *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005<sup>17</sup>), *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007<sup>18</sup>),

---

12 Castagnet afirma algo promisorio para nuestro trabajo: “Cuesta encontrar escritores menores de 40 años que no hayan escrito literatura altamente contaminada por la ciencia ficción, y muchos de los que aún no lo hicieron están en camino” [2015].

13 “Es esperable que lo “nuevo” (...) no aparezca sólo en las generaciones de postdictadura”, Drucaroff, pág. 18.

14 Gardini, Carlos. (2004). *El libro de las voces*. Buenos Aires: Editorial La Página.

15 Pinedo, Rafael. (2004). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.

16 Alonso, Alejandro. (2004). *Postales desde Oniris*. Madrid: Equipo Sirius.

17 Mairal, Pedro. (2005). *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona.

18 Ávalos Blacha, Leandro. (2007). *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía.

*Gongue* de Marcelo Cohen (2012<sup>19</sup>), y *El rey de los espinos* de Marcelo Figueras (2014<sup>20</sup> - año en el que finalizó la elaboración del plan de esta propuesta-). Si bien extenso, dejaba por fuera numerosas obras que podrían ser analizadas a partir de nuestra hipótesis, y que no nos privaremos de mencionar. Pero, al momento de comenzar con la concreción de este trabajo, las restricciones de extensión nos impusieron una nueva limitación en el corpus, que comprobamos demasiado extenso. Dada la relativa brevedad que supone este escrito, y dada la potencialidad de desarrollo de nuestra propuesta, entendimos que el trabajo en profundidad con siete obras no hubiera sido posible. Tomamos la decisión de realizar un nuevo recorte al corpus -aunque esto suponga una distancia del plan de trabajo original-, por tratarse de un primer acercamiento a nuestra hipótesis, con la esperanza de poder seguir desarrollándola en futuros y más extensos trabajos.

Con exhaustividad trabajaremos solo cuatro de las siete novelas: *Plop*, *El año del desierto*, *Berazachussetts* y *Gongue* y consideraremos como corpus ampliado de apoyo al resto de las obras mencionadas, pudiendo incluir en este otras más recientes -que por obvias razones al momento de constituir el corpus no fue posible incluir pero que sin embargo son plausibles de leer a partir de nuestra propuesta-. Creemos que las cuatro novelas logran conformar un grupo variado de tonos, extensión, y apropiaciones del género. También así sus autores, entre quienes tenemos a Rafael Pinedo (1954-2006), cuya obra es muy breve, con tres novelas publicadas<sup>21</sup> que conforman una “trilogía” de la cual *Plop* es la primera; Pedro Mairal (1970-), un autor dedicado a diversos géneros (incluyendo la poesía); Leandro Ávalos Blacha (1980-), un joven autor (cuyo grupo etario coincide exacto con el de los y las integrantes de la NNA) que a la fecha cuenta con cuatro novelas publicadas, todas atravesadas por géneros “menores”<sup>22</sup> como el policial el terror<sup>23</sup>; y Marcelo Cohen (1951-), exiliado

---

19 Cohen, Marcelo. (2012). *Gongue*. Buenos Aires: Interzona.

20 Figueras, Marcelo. (2014). *El rey de los espinos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

21 *Subte* y *Frío* son las otras dos novelas publicadas por Interzona de manera póstuma.

22 En términos de De Rosso, que refiere así a las literaturas populares o de cultura de masas como lo son el policial, el terror, la ciencia ficción. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, enero-junio 2012, 311-328. La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas.

23 *Malicia* (2016), *Medianera* (2011) y *Serialismo* (2005).

durante la última dictadura, uno de los pocos autores argentinos representativo de la ciencia ficción, no solo por su papel como escritor sino como crítico<sup>24</sup>. Para Castagnet [2015] el primer paso para la renovación de la ciencia ficción contemporánea le corresponde a Cohen en su triple función de editor, traductor y autor.

Podría reprocharse a este recorte trabajar sobre una “paraliteratura” (veremos más adelante) con autores reconocidos, pero entendemos que, por un lado, nuestra perspectiva para su tratamiento tiene algo de novedad; y por otro, que ninguno de los cuatro autores es *especialmente* conocido por ser autor *de* ciencia ficción. Intentamos armar un muestrario que, como dijimos, sea visible dentro de los márgenes. Quizá en el futuro pueda trabajarse con autores y autoras menos conocidos, más descentralizados y en un punto menos potencialmente<sup>25</sup> canónicos. Haciendo este nuevo recorte creemos que nuestro trabajo ganará en profundidad. No consideramos necesaria la elaboración de un nuevo plan de tesis, dado que la hipótesis, la modalidad de trabajo, el marco teórico y las propuestas son las mismas, solo que las aplicaremos a un grupo de obras más reducido.

Quedarán por fuera del trabajo géneros fundamentales en las manifestaciones de la ciencia ficción producida en Argentina: la historieta y novela gráfica, cuyos lenguajes narrativos requerirían otro tipo de análisis.

Además, la elección de novelas publicadas durante nuestro recorte temporal genera una significativa ausencia de escritoras mujeres que utilizan la ciencia ficción, que incursionan en el cuento, como las mencionada Laura Ponce -cuya adscripción al género es explícita<sup>26</sup>- y Samanta Schweblin<sup>27</sup>. El recorte de tiempo deja afuera a escritoras fundamentales para las apropiaciones del género en la producción nacional como Angélica

---

24 Trabajamos con su extraordinario *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma. (2003).

25 Al trabajar con producción contemporánea el armado de un canon debe pensarse a futuro en todo caso.

26 Su libro de cuentos *Cosmografía general* (2016, Ediciones Ayarmanot) se presenta en su prólogo como “diez historias de ciencia ficción”. Ponce pertenece al grupo de autores y autoras que no solo se inscriben explícitamente sino que, en su caso, se trata de una promotora (editora, compiladora) del género en términos más clásicos.

27 Cuentos como “En la estepa” (2009) o “Agujeros negros” (2002) pueden leerse desde el género, además de la reciente *Kentukis* (2018).

Gorodischer o Ana María Shua; dos autoras que han producido novelas y cuentos esenciales para pensar como posible una tradición del género en Argentina. En 2015 y 2017 se publicaron tres novelas muy importantes para pensar nuestra propuesta, *Quema* de Ariadna Casterllanau<sup>28</sup>, *Las constelaciones oscuras* de Pola Oloixarac y la ganadora del premio Clarín de novela 2017, Agustina Bazterrica con *Cadáver exquisito*<sup>29</sup>.

El período elegido, que consideramos pertinente para lo que planteamos en su relación con el tiempo histórico nacional, nos limita en el sentido de que lo “contemporáneo” avanza constantemente y, al finalizar este trabajo, probablemente hayan sido publicadas otras obras significativas que no lleguen ni a ser mencionadas. El límite está dado en el año 2014, como dijimos, momento en el que se terminó de elaborar esta propuesta que pretende trabajar con la producción del “nuevo” siglo.

Los autores como individuos físicos se encuentran dentro de una herencia genética determinada, en cuanto individuos sociales comparten las formas sociales de su tiempo y su lugar, aunque no pierdan su especificidad; los géneros son formas socialmente heredadas [Williams, 2009: 252]. Según estas afirmaciones, ¿qué significa apropiarse de elementos de la ciencia ficción? Creemos que supone, al menos, dialogar con toda la literatura anterior que de una u otra forma se inscribe en el género. Son muchos los autores y autoras que recurren a la ciencia ficción o bien para formar parte de esa herencia, o bien para tomar sus recursos; o hasta incluso para dialogar y subvertirla; parodiarla, como en el caso de Michel Nieva y su relato, *Sarmiento zombi*<sup>30</sup>, donde se revela que Sarmiento efectivamente no está muerto sino revivido como zombi, oculto en un sótano de la Ciudad de Buenos Aires. Martín Felipe Castagnet, en una entrevista realizada por Luciano Lamberti, afirma provocativamente que “escribir con el fantástico<sup>31</sup> hoy es una manera de ser realista, porque es un mundo

---

28 Autora española pero que publicó su novela radicada en Argentina.

29 Es verdaderamente significativo que el premio Clarín de novela 2017 lo haya ganado una novela abiertamente vinculada al género. Bazterrica imagina un futuro en el que la sociedad argentina comenzará a consumir carne humana, y toda la novela está construida desde la tradición de las distopías más clásicas.

30 En *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) Buenos Aires: Santiago Arcos Editor

31 Utiliza el término como incluyente de la ciencia ficción, aceptando clasificaciones, por ejemplo, como la de Rosemary Jackson.

fantástico”<sup>32</sup>; el mundo ha cambiado: las estrategias narrativas cambian. Capanna [2006] entiende que el mundo en el que vivimos es nada menos que la materialización de las fantasías de la ciencia ficción del siglo pasado<sup>33</sup>. Creemos que la NNA recurre al género con la voluntad del *novum* en más de un sentido. Intentaremos acercarnos a la idea de que esta producción recurre a la ciencia ficción para hacer algo distinto, nuevo, en relación estrecha con el pasado reciente.

El recorte del corpus es nacional porque se lo analizará en función de la Historia específica de la Argentina (inseparable del concepto de NNA), y somos plenamente conscientes de que trabajamos con producciones “centrales” de Buenos Aires -una propuesta poco federalista-, y que esto implica un recorte arbitrario. Pero, por otro lado, dada la extensión de este trabajo, hemos decidido concentrarnos en las producciones que cuentan con una mayor circulación y por ende con más alcance en el público lector. Por último, y como insistimos, la extensión del trabajo propuesto es limitada, por lo que será privilegiada la profundidad en los objetivos propuestos, quedando seguramente por fuera temas y aspectos que podrían enriquecerlo. El mayor deseo de este trabajo es realizar una propuesta que pueda complejizarse y extenderse con trabajos futuros. Es la intención que este trabajo abone el panorama de la ciencia ficción como un territorio desde donde poder leer la narrativa contemporánea.

---

32 Entrevista consultada en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/no-tengo-ningun-respeto-por-la-ciencia-ficcion.html> 05-07-2017.

33 Y en general: los géneros mal llamados “menores” parecen guardar ciertas revelaciones para las nuevas obras, como El caso de *El rey de los espinos*, que se permite recurrir a la ciencia ficción, al *fantasy*, a la aventura.

## **Capítulo 1 ¿Es posible pensar la ciencia ficción en la literatura argentina contemporánea? Acercamientos a la ciencia ficción en la narrativa argentina de postdictadura**

1.1 Ciencia ficción: antecedentes generales del tema. Constitución del género

1.2 Estado de la cuestión en el panorama nacional

### **1.1 Ciencia ficción: antecedentes generales del tema. Constitución del género**

Jorge Luis Borges [1955], como muchos otros autores, encontró antecedentes de la ciencia ficción ya desde el siglo II. No es nuestro propósito hacer una historia exhaustiva del género y menos rastrear en la de la literatura aquellas obras que poseen elementos característicos de él; pero sí creemos necesario plantear un panorama que dé cuenta de su larga tradición, para luego rastrear su presencia en la literatura argentina.

Elvio Gandolfo [1981] afirmó que la ciencia ficción es una forma literaria popular, que se ubica dentro del fenómeno de los géneros que se desarrolla desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad; relacionado, sobre todo, con ciertas formas de difusión. En este trabajo usaremos el concepto de género que piensa Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* [1987 (1968)]: como mecanismo, y no como un catálogo de elementos; así la ciencia ficción se constituye en el siglo XX. Aunque el siglo XIX ofrezca numerosas obras que pueden considerarse del género -*Frankenstein* de Mary Shelley es el ejemplo más significativo-, es pasando la mitad del siglo XX que se publican dos obras teóricas sobre la ciencia ficción que serán marco de este trabajo: *El sentido de la ciencia ficción* de Pablo Capanna [1966] y “*Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* de Darko Suvin [1979]. La primera brinda un panorama histórico del género y la segunda, herramientas teóricas que nos permiten acercarnos a la definición con la que trabajaremos. Cabe aclarar que nos manejaremos con la reedición corregida y ampliada del texto de Capanna, titulada en 2007 *Ciencia ficción. Utopía y mercado*.

Ya desde su nomenclatura la ciencia ficción resulta problemática para los teóricos. A lo largo de su historia ha quedado asociada al primer componente del término, que alude directamente a la ciencia; aunque, como veremos un poco más adelante, este no es necesariamente un elemento esencial. Daniel Link afirma que la aparición de la literatura de ciencia ficción es “correlativa” al término [1994: 5]. Veremos que la asociación “ciencia” a ciencia ficción puede resultar engañosa, aunque la nomenclatura ha tenido una importancia crucial en su constitución y reconocimiento como género. El término *scientifiction* (más tarde *science fiction*) fue utilizado inauguralmente en 1926 por el editor Hugo Gernsback, fundador de la primera revista dedicada exclusivamente al género, *Amazing Stories*. En su trabajo, Capanna expone claramente la manera en que la ciencia ficción nace asociada a y por la necesidad de un fenómeno editorial específico. Explica que antes de aparecer el término, existían unas revistas baratas y populares llamadas *pulps* (justamente, su nombre se debe a la pobre calidad del papel en que se imprimían: desecho de pulpa de celulosa), que reunían en sus páginas narraciones de temas de consumo masivo como *cowboys*, misterio, piratas, horror, detectives; historias que entretenían y resultaban accesibles (material e intelectualmente) al público ávido de emociones, en gran parte adolescente. Aparece el término *science fiction* para nombrar aquellas historias en las que las fantasías del futuro estaban “avaladas” por algún componente científico. Pero, antes de que fuera utilizado editorialmente, existían dos términos similares para definir a ese tipo de literatura: en el siglo XIX se habló de *ciencia novelada* y de *novela de anticipación*<sup>34</sup>. En 1851 un ensayista inglés, William Wilson, propone el nombre *Science Fiction* para referirse a las obras que había popularizado Julio Verne, donde la ciencia se mezclaba con la aventura. El término cobra importancia recién en 1926 porque no solo es reconocido, a diferencia de cuando lo utiliza Williams, sino que se empieza a cristalizar; podemos pensar que el género en sí “nace” a partir de una necesidad del mercado. Capanna realiza una meticulosa genealogía que, como ya anticipamos, no vamos a retomar en profundidad, pero de la que sí creemos necesario mencionar ciertos antecedentes que se consideran clásicos. Énfasis en el poder del conocimiento y reivindicación de actitudes prometeicas [Capanna, 2007: 71] son los

---

34 “Literatura de anticipación” sigue funcionando en la actualidad como equivalente de ciencia ficción en algunos casos, como mencionamos ya el caso de Reati [2006].

elementos en común que aparecen en numerosas genealogías de la ciencia ficción. La utopía y los viajes extraordinarios son considerados casi unánimemente como un antecedente del género; entre quienes hacen esta propuesta se encuentra Fredric Jameson, cuya obra *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* [2015 (2005)] es importante para nuestro trabajo. Brian Aldiss, en *Billion Year Spree* (1973), propone fijar la fecha de nacimiento de la ciencia ficción con *Frankenstein* (1817) de Mary W. Shelley; pero Capanna dice que esto es discutible, aunque resulta innegable su importancia: entre otros aspectos, aporta la idea del hombre artificial, que será clave para la figura recurrente del robot. También Edgar Allan Poe, de la primera mitad del siglo XIX, es un precedente importante. Su obra (con cuentos como “Breve charla con una momia”), afirma Capanna, influyó en H. P. Lovecraft<sup>35</sup>. En la segunda mitad del siglo XIX, la influencia se centra en dos figuras clásicas y populares: Jules Verne y H. G. Wells, que imponen la temática del viaje (a la Luna, en el tiempo, al centro de la Tierra) como marca de la ciencia ficción. Autores que no ingresan al canon desde su pertenencia al género como Alejandro Dumas, Mark Twain, Arthur Conan Doyle y Henry James reciben de Verne y Wells el interés en estos temas. Estos dos, además de ser considerados los “padres fundadores” de la ciencia ficción [Capanna, 2007: 87], muestran una relación entre el género y cierta función social a la que se lo asocia desde su nacimiento y es la parte que más interesa a este trabajo. Verne representa el progresismo y positivismo de su época en una literatura dirigida casi deliberadamente a un público adolescente, con una clara intención didáctica (lo que no implica que sus libros se reduzcan a esto). Entretejer y enseñar: la ciencia ficción, desde sus prefiguraciones - seguramente por la responsabilidad que conlleva su asociación directa a la ciencia o al pensamiento científico- ha intentado muchas veces traspasar el límite de lo literario para cumplir una función social, por lo general asociada a la anticipación o comprobación literaria de ciertas hipótesis científicas que provienen de las ciencias duras, y también de las llamadas “blandas”, como la sociología. Aquí ya podemos rastrear que, incluso desde antes de constituirse como género (constitución, como ya mencionamos, asociada a un proyecto de mercado), la ciencia ficción ha intentado servir a algo más que a la Literatura.

---

35 Cuya saga de “los mitos de Cthulhu” se vincula con la ciencia ficción ya que sus “dioses” no son sobrenaturales sino que tendrían una explicación (pseudo) científica.

Darko Suvin propone 1895 como fecha de inflexión, el año de publicación de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells; Capanna explica que esta obra inicia una síntesis del viaje maravilloso y la utopía que se impondrá en adelante [2007: 88]. El viajero de Wells llega al *futuro* utilizando una *máquina*, dos elementos que también se han hecho de un lugar protagonista en los tópicos del género. Con *La guerra de los mundos* (1898), del mismo autor, dice J. Sternberg que nace la ciencia ficción “fantasmal y monstruosa”. En Wells, el deseo de anticipación puede ser considerado menos prolijo, desde el punto de vista científico, que en Verne; como socialista, sus obras por lo general prestaron más atención al componente social.

Como dijimos, es en el siglo XX cuando el género se constituye, se reconoce como tal y entonces se empieza a producir y consumir un número significativo de obras. Sin entrar en detalle, tomaremos un breve espacio para observar dos grandes momentos del género en este siglo. El primero, como ya mencionamos, es su “nacimiento”, inevitablemente asociado a las publicaciones populares o *pulps* de la época. Ya mencionamos *Amazing Stories* (1926, Estados Unidos). A su vez, el antecedente de esta revista es *Weird Tales* (1923), donde aparecen, entre otros, cuentos de Lovecraft. Haciendo un rápido repaso por las publicaciones de la primera mitad del siglo XX, puede observarse que, si bien el término empieza a delimitar al género, la asociación con el fantástico aún es muy fuerte<sup>36</sup>; por lo general en estos *pulps* convivían ficciones científicas con textos fantásticos (un ejemplo de ello es la revista *Wonder Stories*, también dirigida por Gernsback, publicada en 1936). En Estados Unidos se considera a Gernsback prácticamente el creador del género y tal vez lo sea en tanto fenómeno editorial, aunque, como vimos, la literatura con características de lo que luego se llamó ciencia ficción existía de manera previa (en las primeras *Amazing Stories*, publicó a Verne, por ejemplo). Pero en Europa se acusó a Gernsback de crear el *ghetto* de ciencia ficción, condenándola al desprecio de la crítica culta [Capanna, 2007: 99]. Esto es cierto en la medida en que la crítica dio la espalda a la ciencia ficción por lo menos hasta los años sesenta, momento en que también la industria cultural del entretenimiento se apoderó de ella. No sucedió lo

---

36 Son géneros, sin embargo, que en la actualidad siguen dialogando y “rozándose”.

mismo en lo que intentamos pensar como el segundo momento de la ciencia ficción del siglo XX, cuando autores prestigiosos y consagrados se dedicaron al género, motivo por el cual la Academia comenzó a considerarlo en sus trabajos. Darko Suvin afirma que “los Gernsbacks mantienen la CF viva a costa de matarla de hambre, impedirle crecer y deformarla” [1984: 48], pero la mantienen viva hasta su segunda y más consistente etapa. Capanna dice que Gernsback y sus publicaciones, que tomaban los temas propuestos en Europa (viajes espaciales, experimentos científicos), “trivializaron” al género. Un salto cualitativo se dio en 1939 con la presencia en la escena de John W. Campbell, quien dirigió en ese año *Astounding* (que venía publicándose desde 1930) y le dio una “orientación más adulta al género” -según Capanna-, aspirando a ampliar su público. En 1939 también se dan dos fenómenos importantes: la aparición de la primera editorial especializada en ciencia ficción y terror, y la primera Convención “Mundial” del género en Nueva York. Desde 1934 ya existían clubes de aficionados y se realizaban convenciones regionales o nacionales, pero esta dio al género una visibilidad pública mayor. La importancia de la actividad de los lectores (el *fandom*<sup>37</sup>, comunidades de aficionados, por ejemplo) va de la mano con el crecimiento del género en el mercado; estas revistas y *pulps* no hubieran sido posibles sin un público fiel que, por momentos, influía directamente en las publicaciones, ya fuera a través de los correos de los lectores o incluso enviando sus propios textos de aficionados. El *fandom* ha sido de allí en adelante una fuente de vitalidad para el género: convenciones, *fanfiction*, *cosplay*, *fanart*, clubes, hoy grupos en distintas redes sociales. Hay obras que se han clasificado como ciencia ficción o *fantasy* que incluso tienen sitios donde aprender sus lenguajes de fantasía<sup>38</sup>. A propósito de este aspecto, resulta interesante y bastante ilustrativo el hecho de que el propio Capanna, el primero en publicar una obra crítica del género en español, haya sido en su juventud un escritor aficionado de ciencia ficción, y haya publicado uno de sus cuentos antes de dedicarse a la crítica. En Argentina hay numerosas comunidades virtuales (como la de Axxón) y presenciales (como las “Tertulias de ciencia ficción”<sup>39</sup>)

---

37 El término remite a la contracción de “Fan Kingdom”, algo así como “reino del aficionado”.

38 Como el “quenya” o el “sindarin”, lenguas “élficas” de *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien (1954).

39 Una vez al mes, en un bar del centro porteño se organizan estos encuentros, desde hace años.

que reúnen a escritores, lectores y editores. A lo largo del siglo XX y del XXI (basta observar el éxito mundial que es la *Comic-Con*, una convención en la que el género suele ser protagonista) el *fandom* ha generado una demanda y, por lo tanto, un mercado, esenciales para la supervivencia y vitalidad de la ciencia ficción. Quizá sea uno de los pocos casos en los que la relación público-lector-obra es tan intensa y fluida. En el siglo XX, como mencionábamos, el correo de lectores fue clave para las publicaciones; en el XXI, cuando uno de los soportes más significativos para el género son las plataformas de *streaming* -*Netflix*, por ejemplo-, la interacción vía redes sociales entre espectadores, guionistas y productores ha decidido en numerosas ocasiones el contenido o la continuación de series y películas<sup>40</sup>.

En el siglo pasado, las revistas del estilo de *Astounding* se multiplicaron (*Starling*, *Amazing*, *Astonishing*, *Fantastic*, etc.), hasta que con la Segunda Guerra Mundial la mayoría cerró. Hacia 1948, el mercado de la ciencia ficción comenzó a crecer de nuevo y la aparición de antologías marcó una diferencia: entre 1946 y 1956 aparecieron muchas, que implicaron un salto “cualitativo” para la producción norteamericana: el paso de la revista al libro.

Mientras tanto, en Argentina ya se habían publicado revistas dedicadas al género. La primera, *La novela fantástica* (1937), apareció en un solo número, y si bien fue rápidamente olvidada, resultó ser la primera revista de ciencia ficción en lengua española. El término en nuestro idioma aparecerá recién en la década de 1950, pero en la revista se anunciaba en la primera página: “Primera publicación científico-fantástica mensual argentina” [Abraham, 2013]. *Narraciones terroríficas* (de 1939 a 1952), *Centuria* (1946) y *Hombres del futuro* (1947) fueron precedentes de *Fantasía y ciencia ficción* (1951), ya abiertamente dedicada al género; también la importante *Más allá* (de 1953 a 1957), publicación bisagra, que tuvo entre sus directores a Héctor Germán Oesterheld.

---

40 *Sense8*, la serie de las hermanas Wachowski, fue interrumpida luego de su segunda temporada y por la presión de los fans, *Netflix* decidió producir un último capítulo de cierre en 2018.

Para Capanna, lo que sucedió en el panorama internacional un poco más adelante significó un avance en el camino a la legitimidad frente a la crítica: los escritores del género abandonaron el cuento para escribir novelas. Entre los autores que obtienen éxito en los años sesenta, hay referentes como Philip K. Dick, James Ballard, Theodore Sturgeon y, por supuesto, Ray Bradbury. Las revistas no desaparecieron, encontramos publicaciones más exigentes como *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (nacida en 1950); pero las más económicas se habían extinguido en su mayoría para 1961. Esta “Nueva Ola” de la ciencia ficción anglosajona implicó sacar al género del *ghetto* del público juvenil y los *pulps* para atenuar sus elementos científicas y poner un mayor interés en temas sociológicos y psicológicos. Se consolida lo que se denominó “ciencia ficción blanda” [Abraham, 2013].

En Europa, en cambio, la ciencia ficción no se había encerrado en un *ghetto* como la norteamericana y, aunque “popular”, fue tratada como alta literatura, en contraste con las denominaciones que recibió el género en los Estados Unidos: “paraliteratura”, “subliteratura”. Darko Suvin utiliza estos términos para referirse a formas literarias más populares, que no han gozado del favor de la crítica, como la novela del Oeste y la sentimental [1984: 48]. Aldous Huxley y George Orwell, por ejemplo, ingresaron al canon mundial sin (al no) ser reclusos en el género. No exploraremos el resto de Europa, cuya producción, más allá de ciertas particularidades, no difiere en mucho de la ciencia ficción inglesa; pero antes de pasar con detalle a la escena nacional nos detendremos brevemente en la ciencia ficción soviética. Aclaremos aquí que si hemos dedicado más espacio a la tradición norteamericana es porque ha ejercido una importante influencia en el desarrollo del género en la Argentina, sobre todo visible en la relación que establecieron las publicaciones foráneas con las de los Estados Unidos, de donde extraían muchas veces directamente sus contenidos.

La ciencia ficción soviética llegó a la popularidad de la mano de avances científicos tangibles como son los viajes al espacio. Sin embargo, es a comienzos de siglo cuando Evgeni Zamiatin (1884-1937) escribe *Nosotros*, obra por la cual fue exiliado y por la que fue considerado más adelante como el creador del género distópico; aunque Jameson

[2015: 37] considera a la novela una utopía y una distopía al mismo tiempo. El texto de Zamiatin resulta muy significativo porque en él aparecen temas que luego tomarían los autores distópicos ingleses, los ya mencionados Orwell y Huxley, como el aplastamiento de la vida privada por la planificación estatal. Zamiatin despreció el capitalismo occidental por considerar que “aplastaba” la vida [Suvin, 1984: 325]. El estalinismo rechazó la ciencia ficción por que la consideró una “actividad socialmente perjudicial” [Capanna, 2007, 122] y el género sobrevivió condicionado por una empresa ajena a la escritura literaria: la divulgación. Relata Capanna que en ese momento los textos de ciencia ficción debían contar con la aprobación de un comité científico. Era tan fuerte la idea de que las obras del género debían estar validadas por una verosimilitud extraliteraria fruto de los avances tecnológicos y científicos que nos abre la pregunta acerca de si una producción nacional es posible en un país subdesarrollado. La historia de la ciencia ficción soviética en el siglo XX deja el interrogante de si es posible el género en una sociedad no desarrollada científicamente. Según el investigador argentino, la disolución de la URSS no lo favoreció, seguramente porque su concepción estuvo demasiado apegada a la idea de este desarrollo tecnológico. Sin embargo, podremos observar que en Argentina los “picos” que ha tenido el género no están relacionados con avances tecnológicos o científicos locales.

Capanna habla de una “tercera ola” en la que se afianza la ciencia ficción “de autor” [2007: 131]. En los sesenta, los nombres que surgen son los de Philip Dick, Ursula Le Guin, James Ballard, William Golding, que marcarán a las generaciones siguientes, abriendo el camino y multiplicando las posibilidades del género con respecto a la producción anterior, influyendo sin dudas a los autores y autoras argentinos. En 1984 nace el *ciberpunk* de la mano de *Neuromancer* de William Gibson, un híbrido que aúna la ciencia ficción con la novela negra. Capanna le adjudica a este “subgénero” una premisa del tipo “no hay futuro”; no hay naturaleza, abundan las imágenes visuales y las posibilidades de la cibernética se unen a la estética *punk* (asociada a una forma de la anarquía). Cuando analicemos las obras seleccionadas probablemente veamos en ellas alguna influencia del *ciberpunk*.

Llegado el recorrido a un momento más cercano a la actualidad, creemos que Capanna resume qué características están predominando actualmente en la ciencia ficción:

“Ese realismo que pese a todo respetaba la ciencia ficción, ha sido puesto en tela de juicio: ahora la ‘realidad’ está en los medios, donde triunfan la imagen fragmentaria y la emoción primaria. El alma de la posmodernidad es el espectáculo. En este mundo, esos temas que los moralistas de la ciencia ficción clásica usaban a modo de advertencia, se convierten en simples recursos para deslumbrar y estremecer” [2007: 141].

En la cita anterior observamos algunos aspectos que aún no hemos profundizado. Tomaremos dos que sirven a nuestros fines. Capanna habla de “ese realismo” que respetaba la ciencia ficción y de la idea de la “advertencia”, que muchas veces se manifestó como intención extratextual en el género. Para pensar lo primero, recurrimos a Darko Suvin en la obra ya mencionada. Para este autor, la literatura de ciencia ficción se constituye como género cuando se la reconoce como “literatura del extrañamiento cognoscitivo” [1984: 35]. Tiene en común en este punto con el género fantástico el hecho de partir de un mundo cero de representación, pero, a diferencia de este, el elemento sobrenatural o extraño que se introduce en el mundo propuesto se aprehende de manera cognoscitiva (para el fantástico, Suvin habla de “extrañamiento no cognoscitivo”). Los hechos ficticios que presentan tanto la fantasía como la ciencia ficción producen extrañamiento, pero Suvin marca una diferencia: el extrañamiento de la ciencia ficción se opone al metafísico de la fantasía, tanto como se opone al naturalismo o empirismo. Invoca a R. M. Philmus para explicar que, mientras la narrativa naturalista no requiere explicación científica y la fantasía no la permite, es la ciencia ficción la que la requiere y permite. Creemos que la cita de Capanna no desdice en este punto a Suvin: esa “realidad” que señala el crítico argentino sigue siendo un mundo cero para la ciencia ficción, pero un mundo posmoderno, atravesado por la virtualidad y el espectáculo.

Con respecto al tema de la advertencia, Suvin propone distinguir a la ciencia ficción del “pronóstico policial” [1984: 31]: no es su función anticipar el futuro o ser el campo experimental de la tecnología, como quizá lo creyó gran parte de la producción de la primera mitad del siglo XX. Cuando el esencial Philip Dick se propone definir lo que es

la ciencia ficción, comienza afirmando lo que no es: necesariamente un relato ambientado en el futuro. En este punto, como habíamos anticipado, tenemos que observar dos momentos distintos del género: el que se da en llamar ciencia ficción “dura” (aproximadamente hasta los sesenta) y una ciencia ficción más de “autor”, como dice Capanna, que corre el foco de atención de la ciencia (“dura”) y comienza a “mirar” otros temas. También recurrimos a Suvin para dejar en claro que la hipótesis científica no es necesariamente *tema* de la ciencia ficción, sino que aparece en su estructura, en la presentación del *novum*, concepto esencial para su clasificación:

“No es posible extraer intuitiva o empíricamente el concepto de ciencia ficción de las obras con tal nombre denominadas. Los críticos positivistas intentan esto a menudo; por desgracia, el concepto al cual llegan es primitivo, subjetivo e inestable (...) es mi premisa axiomática que puede diferenciarse la ciencia ficción por el dominio o la hegemonía narrativa de un ‘novum’ (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” [1984: 94].

Pensar la ciencia ficción no asociada necesariamente con la presencia explícita de algún elemento científico o tecnológico va preparando el terreno para pensar la producción local. Muchas de las obras que podemos leer desde allí carecen de él; acordamos con Suvin en que es necesario entender la ciencia ficción a partir de la presencia de un *novum* postulado y validado por el método científico [1984: 96]. Para este autor la presencia del *novum*, además, explica las estrategias narrativas del género, o sea, aporta una característica formal funcional al mismo: el *novum* determina “la lógica total del relato” [1984: 102]. Y, en este punto, volvemos al tema de la “realidad” y la anticipación; dice Suvin que:

“...el correlato indispensable del *novum* es una realidad alterna, que posea un tiempo histórico diferente correspondiente a relaciones humanas y normas socioculturales diferentes, llevadas a cabo por la narración. Esta realidad presupone abierta o tácitamente la existencia de la realidad empírica del autor, ya que solo se la medirá y comprenderá como realidad empírica modificada de estas y aquellas maneras” [1984: 103].

Por esto tal vez Capanna habla de ese realismo que se “respetaba” y que ahora peligra; él mismo habla del “giro ideológico radical” que ha hecho tanto el género como el mundo [2007: 141], la realidad ahora está en los medios, donde predomina la fragmentación y la emocionalidad. Lukács piensa el arte como una alternativa necesaria a la realidad entendida como “lo práctico” de la sociedad capitalista, como mediación entre una subjetividad y una abstracta universalidad [Williams, 2009: 196]. La relación entre el mundo ficcional propuesto por la ciencia ficción y el mundo del autor merece un desarrollo mucho más profundo y específico que se dará en el cuerpo del trabajo. Pero anticipamos brevemente que coincidimos con Drucaroff cuando afirma que

“...la obra de arte es una representación de la realidad, con las salvedades (bajtinianas) de que ella también es realidad y que como representación es absolutamente activa y se conforma en una dialéctica híperpotente de inmanencia y trascendencia respecto del contexto en que se produce o se lee” [1996].

Para concluir esta primera parte, observamos con Suvin que, históricamente, la ciencia ficción ha sido considerada “paraliteratura” o “literatura inferior” y esto se asocia básicamente al nacimiento popular del género. Hasta, incluso, se ha puesto en duda que sea literatura [Capanna, 2007, 219]. Durante mucho tiempo no ha tenido lugar ni en la crítica ni en la academia, e incluso él y autores del género como James G. Ballard han afirmado que un gran porcentaje (de un 80 a un 90 por ciento) de lo que se produce dentro de la ciencia ficción es “chuchería” [Suvin, 1984: 63]. Marcelo Cohen [2003 (1999)] afirmó que gran parte de la “basura” que acumuló el siglo XX fue propiciada por el género “de anticipación”; podemos entender que esto se corresponde con esa primera parte de la historia del género, editorialmente hablando, cuando la ciencia ficción se poblaba de viajes espaciales, robots y tecnología de avanzada (de la “tradición” de Verne de la que habla Capanna). Sin embargo, no podemos negar que es un género “plenamente cumplido”, que tiene su propio repertorio de recursos, convenciones y funciones [Suvin, 1984: 33] y, como dice Elvio Gandolfo [2017 (1977)], la necesaria cantidad suficiente de autores buenos, mediocres y malos para que se conforme un género con características propias. En 1993, Ballard habló de la enorme vitalidad de la ciencia ficción y de su repertorio de ideas. Las controversias acerca de los límites del género (en relación a si es

o no literatura) quizás estén en relación con lo que dice Daniel Link [1994] acerca de que en la ciencia ficción los rasgos formales se encuentran subordinados a debates académicos, que se terminan reduciendo a una discusión sobre el rótulo. Discusión en la que no entraremos, ya que asumiremos ciertas características esenciales del género que nos permitirán observar su diálogo con las obras de nuestro corpus. Michel Butor dijo que, aunque la ciencia ficción es de los géneros más fáciles de designar, es de los más difíciles de delimitar [1969]. Finalmente, creemos que Cohen es quien explica con claridad el problema “formal” de la ciencia ficción, asociado a este conflicto. Dice que “nunca ha tenido estrategias narrativas de su competencia ni dispositivos que haya desarrollado por su cuenta”; habla de “amoralidad” textual: la ciencia ficción usa (y abusa, dice el autor) de otras poéticas, siendo la pionera de la posmodernidad literaria y convirtiéndose así en un “género siempre fronterizo” [2003: 164].

## 1.2 Estado de la cuestión en el panorama nacional

Elvio Gandolfo dijo que la ciencia ficción argentina no existe [2017] ya que no hay una tradición en la Argentina como grupo de autores y obras dedicados al género. De todos modos, si miramos con atención la historia de la literatura argentina, podemos ver que la ciencia ficción aparece, más o menos visible, mínimamente desde hace un siglo. Y más: un antecedente significativo es el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* de Eduardo Ladislao Holmberg, de 1875.

Si queremos hablar de “ciencia ficción argentina” en el siglo XX, tendremos para enumerar una cantidad pequeña de autores y de autoras que muchas veces no se reconocen a sí mismos “del” género (Gorodischer, Gardini<sup>41</sup>, Cohen, el propio Gandolfo), o no al menos exclusivamente. Es un desafío afirmar si nos encontramos ante un grupo de autores aislados,

---

41 En diversas entrevistas tanto Angélica Gorodischer como Carlos Gardini han “protestado” contra el rótulo. En el primer caso, la autora argentina ha construido una obra monumental pasando por diversos géneros. En el segundo, tenemos un autor que tuvo una dedicación casi exclusiva a la ciencia ficción.

o si sus obras individuales se integran como ejemplos de ciertas estructuras de sentimiento [Williams, 2009: 256], lo que creemos que sucede en lo que va del siglo XXI. Más allá de esto, observamos que la ciencia ficción insiste en aparecer, o, mejor dicho, numerosos autores insisten con tomar elementos del género para construir su narrativa, no solo durante el siglo XX y el presente, sino desde el XIX, como lo demuestra Guillermo García [1999]. El trabajo de Fernando Reati [2006] también es un antecedente clave ya que el crítico trabaja con un corpus previo al nuestro -desde 1985 hasta fin de siglo- y observa en este la tematización de preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano, que él lee derivadas de las crisis actuales o pasadas, especialmente la de la última dictadura -lo que se vincula estrechamente con nuestra hipótesis-. Nosotros nos concentraremos en el comienzo del XXI, y tomamos para el análisis la categoría de NNA. Drucaroff utiliza en su trabajo alternativamente las categorías de NNA y “narrativa de las generaciones de postdictadura” ya que ambas aluden a rasgos “novedosos” que podemos hallar en autores y autoras nacidos luego de 1960 y surgidos a partir de los años 90<sup>42</sup>. Esta novedad estaría relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene de un pasado negado y doloroso [Drucaroff, 2011: 17]. Una de las conclusiones a las que deseamos arribar es que, especialmente, la NNA podría recurrir a la ciencia ficción para elaborar ese trauma del pasado reciente desde un punto de vista crítico. Como cita Sandra Gasparini [2000: 129]: “Según Carlo Frabetti y Ludolfo Paramio, la ciencia ficción se constituye fundamentalmente desde una disidencia con la sociedad de su tiempo; su intención crítica es constitutiva”. En tanto aparato de producción de obras con conciencia de sí y para sí, la ciencia ficción nace, como acabamos de explicar, ligada al mercado, al *fandom*, al fenómeno editorial y autoral. Pero desde esa realidad se puede re-leer la tradición literaria y es así, por ejemplo, como se encuentra el género en *Frankenstein* o más atrás en el tiempo. Hablamos de lecturas *ex post facto* que nos parecen válidas para realizar el estado de la cuestión en nuestro país. Dijimos, conocemos las limitaciones de una lectura genérica, pero creemos que la perspectiva puede resultar develadora. Quizá, porque la elección que hacen estas obras de postdictadura de trabajar con recursos de la ciencia ficción tenga que ver también con otras de sus características, como la

---

42 Como aclaramos más arriba, Gardini y Cohen no entran en lo generacional pero sus obras pueden leerse desde la categoría. Ver nota al pie 13.

posibilidad de hacer algo “nuevo”<sup>43</sup> (novedoso, pero también como planteamiento de un *novum* que produzca un crítico extrañamiento) y, por otro lado, revisar el pasado y “utilizar” al género para construir un futuro posible, un futuro en el que la literatura local asume una nueva identidad.

Antes de ingresar en una breve historia del género desde el punto de vista editorial, debemos mencionar que hay un número importante de autores canónicos que suelen ser asociados a él. Adolfo Bioy Casares, con su *Invencción de Morel*, ingresa explícitamente al género (Borges, en 1948, en su prólogo a la novela habla de “obras de imaginación razonada”, para distinguirla del fantástico). Leopoldo Lugones, Santiago Davobe [Borges, 1948], Roberto Arlt [Drucaroff, 2002], Horacio Quiroga, Macedonio Fernández [Pestarini, 2018], dan cuenta de incursiones en la primera mitad del siglo XX. Desde la segunda mitad, autores como el mismo Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Angélica Gorodischer, Carlos Gardini, Marcelo Cohen, Héctor G. Oesterheld, Eduardo Goligorsky, Carlos Feiling, Eduardo Giménez, Fina Warschaber, Alberto Vanasco, Ana María Shua, Carlos Gamerro, Rodrigo Fresán, Juan Guinot, Sergio Bizzio, Pablo de Santis, han incluido en sus obras aspectos evidentes del género (Gardini ha dedicado gran parte de su obra a la ciencia ficción y a la literatura fantástica<sup>44</sup>). De este siglo, nacidos en la segunda mitad del XX, es pertinente nombrar a Alejandro Alonso, Hernán Vanoli, Rafael Pinedo, Pedro Mairal, Oliverio Coelho, Bruno Petroni, Walter Lezcano, Juan Terranova, Roque Larraquy, Horacio Convertini, Leandro Ávalos Blacha, Juan José Burzi, Hernán Domínguez Nimo, Félix Bruzzone, Samanta Schweblin, Pola Oloixarac, Ariadna Castellarnau, Yamila Begné, Laura Ponce, Claudia Aboaf, Sebastián Robles, Juan Diego Incardona, Germán Maggiori, Michel Nieva, Nicolás Saraintaris, Boyanovsky Bazán entre otros y otras -con distintos niveles de “compromiso” con el género. Tenemos presente al mencionar a estos autores y autoras lo que afirma Drucaroff [2006] acerca de que muchos libros “interesantes” se escribieron a partir de la ciencia ficción, pero “casi ninguno pertenece *realmente* al género” (el resaltado es nuestro).

---

43 Pero también “emergente” en términos de Williams, “nuevas prácticas (...) elementos que son esencialmente alternativos u opositores a ella [la cultura dominante]” [2009: 163].

44 Para Capanna Gardini es “el único escritor argentino que se ha consagrado enteramente a la ciencia ficción” [2004, prólogo a *El libro de las voces*, opus cit].

Nuestra propuesta, sin embargo, intentará explorar las apropiaciones del género en función de un tipo *particular* de pertenencia genérica, pero pertenencia al fin.

Lo que anteriormente señalamos como el “nacimiento” del género surge en un país desarrollado tecnológica y científicamente, Estados Unidos. Gran parte de las historias que narra tienen base en una confianza en el futuro, en el avance de su desarrollo (incluso es escrita por científicos en numerosos casos). Si de la correspondencia entre los avances científicos del mundo real del autor (el mundo cero, para Suvin) y los mundos construidos en la literatura de ciencia ficción dependiera su existencia, sería imposible encontrarnos con el que se cree el antecedente (o incluso primera obra) de la ciencia ficción en Argentina: según *The encyclopedia of Science Fiction* de John Clute y Peter Nicholls<sup>45</sup>, el primer relato en el país data de dos semanas antes de la declaración de la Independencia, en 1816, y es un texto anónimo titulado “Delirio”, publicado en el periódico *La Prensa Argentina*. La misma fuente informa que existen más de cincuenta obras del género publicadas en el siglo XIX en nuestro país. Sin dudas, el antecedente más importante de ese siglo lo constituye la obra de Eduardo L. Holmberg (1852-1937), especialmente con sus títulos *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875) y *Horacio Kalibang o Los autómatas* (1879). Pero, al igual que en Estados Unidos, la ciencia ficción se constituye como género recién asociado a un fenómeno editorial, el que permitió agrupar obras, lectores y escritores: la revista *Más allá* (1953-1957), la primera importante dedicada al género en el país. Capanna [2007: 263] propone que la inestabilidad política y económica argentina impidió que la industria editorial pudiera propiciar el terreno para la creación de una importante escuela local. No faltan intentos de obras o de revistas que quisieron dedicarse al género, pero, como dice Elvio Gandolfo en su prólogo *La ciencia ficción argentina* (1977), no existe la misma como “tradición literaria”, ya que no alcanzaron los esfuerzos de escritores, público y revistas para conformar un género con características propias. Si comparamos la producción nacional con la norteamericana no encontraremos más que cierto número de obras “sueltas”, y una producción actual que en la mayoría de los casos no suscribe explícitamente al género, por ejemplo, en los elementos paratextuales. Hay excepciones: es pertinente nombrar que, aunque fuera del corpus

---

45 Consultamos la tercera edición, virtual, en <http://www.sf-encyclopedia.com/>. La “entrada” sobre literatura argentina está a cargo de Luis Pestarini.

propuesto por una cuestión temporal, la editorial *Interzona* recientemente ha lanzado una colección llamada, sugerentemente, *Zona pulp* (desde 2016 y publicando<sup>46</sup>). Desde antes, la editorial, con su colección Línea C -dirigida por el propio Marcelo Cohen-, ha editado a la fecha un número significativo de obras locales y extranjeras, entre las que contamos tres de nuestro corpus. Para Castagnet [2015] con pocas obras y mucho esfuerzo, Línea C ayudó a abatir el estancamiento en el que estaba sumido el género.

Para suavizar los dichos de Gandolfo tenemos también autores, como Mariano Buscaglia [2014<sup>47</sup>], que afirman que la ciencia ficción argentina existió desde edad temprana: él argumenta que la primera revista en español que publicó relatos del género fue argentina y fue creada en 1937, la mencionada *La novela fantástica*. También la segunda, en 1947, *Hombres del futuro*. Por esto hablábamos de la importancia de *Más allá*, que, además, fue la primera en publicar relatos de ciencia ficción argentina, y la generadora del primer *fandom* nacional con su correo de lectores. En nuestro país también se produjo la conformación del público de ciencia ficción a partir de un movimiento del mercado. Antes de *Más allá* hubo otras publicaciones, pero como la mayoría fueron fracasos editoriales no fueron consideradas de suma importancia; en general han tenido muy poca trascendencia en la historia nacional del género, aunque constituyan firmes antecedentes. Tenemos a la mencionada *La novela fantástica*; luego, de forma intermitente entre 1939 a 1952 se publicó *Narraciones terroríficas*; *Centuria* en 1946; *Hombres del futuro* en 1947; y en 1951 apareció la revista *Fantasía y Ciencia Ficción*. Carlos Abraham es un especialista en el tema, en su obra *Revistas argentinas de ciencia ficción* [2013], realiza una revisión cronológica bastante detallada y exhaustiva de las que se dedicaron al género. En líneas generales, estas publicaciones no solo nacían imitando a los *pulps* norteamericanos, sino que también publicaban contenidos (textos e ilustraciones) de los mismos. No hubo un espacio importante para la producción local sino hasta *Más allá*, que también fue la primera en sostener la publicación durante cuatro años seguidos, y se definió a sí misma como de “ficción científica”, cuando aún en el país no se hablaba de ciencia ficción. Publicó obras y autores que luego tendrían prestigio (no solo el ámbito de la ciencia ficción sino en el canon en general), como Bradbury o Sturgeon; y

---

46 Al momento uno de los últimos títulos es el de Hernán Domínguez Nimo, *Los muertos del riachuelo* (2018).

47 Entrevista en <https://www.perfil.com/noticias/cultura/ciencia-ficcion-20140614-0074.phtml>.

también publicó autores argentinos, entre ellos a uno de sus directores, Héctor G. Oesterheld, autor de la historieta *El eternauta*, obra clásica del género, muy importante a nivel internacional. Dice Capanna que, además como mérito, *Más allá* acercó al público argentino a una segunda generación de revistas norteamericanas ya bastante “depuradas” de los vicios de los *pulps* [2007: 267]. Igualmente hubo otras publicaciones en el medio: *Urania*, *Pistas del espacio* y *Hora cero* - que fue la encargada de publicar en entregas entre 1957 y 1959 *El eternauta*-.

Se considera una segunda etapa significativa a la que se inaugura con el nacimiento de la editorial *Minotauro* (1955), fundada por Francisco Porrúa; apreciada como la más prestigiosa editorial de ciencia ficción en español, según Pestarini [2018]. *Minotauro* apuntó a un público “culto” por primera vez y, según Capanna, lo conquistó. Se publicaron novelas enteras con prólogos de autores canónicos: uno de los ejemplos más significativos es el de *Crónicas marcianas* de Bradbury, con prólogo de Borges, que dio una legitimidad hasta el momento inexistente a la ciencia ficción en la escena nacional. *Minotauro* publicó títulos bajo el rótulo, ahora sí, de ciencia ficción, aunque en esa época aún circulaban otros términos como “ficción científica”. En 1964, Porrúa crea la revista *Minotauro* que, como sus antecesoras, también abrevaba en una norteamericana, en este caso, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Una particularidad de esta publicación es que carecía de ilustraciones, elemento recurrente en este tipo de revistas (locales y extranjeras), que daba cuenta de una recepción más masiva.

En 1969 el *fandom* se oficializa en Argentina con el *Club Argentino de Ficción Científica*, fundado por Héctor R. Pessina. El género se fortaleció, pero la presencia de la revista *Minotauro*<sup>48</sup> (1964-1968, primera etapa) no llegó a cubrir el vacío que había dejado *Más allá* en el público. *Minotauro* estaba más cerca de ser un libro que una revista, carecía de ilustraciones y su precio fue incrementando considerablemente con los años; resultaba en este aspecto un producto “elitista” [Capanna, 2007: 270]. La revista *Géminis* (1965), dirigida también por Héctor G. Oesterheld, intentó ocupar ese espacio y tampoco lo logró. Dice Capanna que en esta época se esperó algo así como la “edad de oro” de la ciencia ficción

---

48 Al respecto puede tenerse en cuenta el trabajo de Castagnet ya mencionado.

argentina. Si bien no pudo ser, igualmente propició la producción de textos, no solo literarios sino críticos; el del mismo Capanna, y una obra importante como *Ciencia ficción: realidad y psicoanálisis* (1969) de Eduardo Goligorsky y Marie Langer. *Minotauro*, mientras tanto, publicó novelas de Goligorsky, Vanasco, Angélica Gorodischer. También en esta etapa se editaron numerosas antologías que reunían a autores como Adolfo Bioy Casares y Marco Denevi; se rescataron nombres como Holmberg y Leopoldo Alas. Algunos de estos títulos son *Antes que la ciencia fuera ficción* (1967) y *Los argentinos en la Luna* (1968). Hasta 1973 no hubo nuevos proyectos editoriales dedicados al género, *Minotauro* no publicó más autores argentinos a partir de 1971 e incluso dejó de lado el rótulo “ciencia ficción”. Entre 1973 y 1975 la literatura “política” predominó en la escena nacional y la ciencia ficción no tuvo más que algunos intentos de ser revivida; editoriales como *Sudamericana* y *Emecé* lo procuraron con sus propias colecciones, pero ninguna pudo publicar más de veinte títulos. *Galaxia*, en *Sudamericana*, dirigida por Marcial Souto, solo llegó a cuatro. En 1976 muchos editores debieron exiliarse porque la censura influyó en el mercado editorial en general; aunque, dice Capanna, por considerarse literatura de “evasión” [2007: 274] la ciencia ficción estuvo bastante preservada de la censura. Es Souto quien volvió a intentar una publicación en ese momento con *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*. Pero, también por problemas financieros, tuvo que suspenderla en febrero de 1977, con solo tres números publicados. Volvió a la carga con *Entropía* en 1978, y con su sello llegó a editar una novela del uruguayo Mario Levrero. La revista *El Péndulo*, una de las más importantes para el género en el país, se hizo posible también gracias a que Souto se acercó en su momento a Andrés Cascioli, editor de la revista *Humor*, en 1979. *Humor* en ese año publicaba historietas y textos, en 1981 las primeras pasaron a la revista *Fierro*, y *El Péndulo* se definió como una revista literaria ilustrada. En 1982, Souto convocó a la fundación del *Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía*, que nucleó nuevamente el *fandom* argentino y creó los premios *Más allá*.

Con la vuelta de la democracia, *Sinergia* (1983) y *Parsec* (1984) siguieron la iniciativa de *El Péndulo*. Dice Capanna que el *fandom* produjo numerosas publicaciones en esta época, como *Cuásar* (que se publicó hasta 2017) de Luis Pestarini. Souto dio vida una vez más a *Minotauro* y entre 1983 y 1986 aparecieron once números en los que se publicaron cuentos de Borges, Levrero, Gorodischer, Shua, entre otros y otras. En esta época, la revista alcanzó cierto prestigio: fue reconocida internacionalmente como una de las tres mejores de la historia

del género por San Lundwall en la revista académica británica *Foundation*. Los editores, a partir de esto, volvieron a prestar atención a Souto y *El Péndulo* publicó cinco números más de 1986 a 1987. Entre 1990 y 1991 hubo un tercer nacimiento de la revista, que pasó casi inadvertido. Probablemente estos derroteros de la oferta editorial postdictadura estén relacionados con lo que señala Drucaroff, de la mano de Germán García, acerca de la crisis de las editoriales y del libro argentinos. La crítica académica fue despectiva hacia la producción nacional, el mercado editorial fue destruido, sobre todo en el menemismo, las editoriales argentinas en general se acababan [2011: 54]. Post 2001 esto comenzará a revertirse y encontraremos ejemplos de sostén editorial novedosos y fuertes como el de Laura Ponce y su revista *Próxima*, que quizá se vinculen con la visibilización que comienza a tener la NNA a partir de 2008.

En el final del breve recorrido que hace por la escena nacional de la ciencia ficción (que llega hasta el 2007, año de publicación de la reedición), Capanna afirma que “La ciencia ficción tiene hoy en la Argentina más prestigio que en los cincuenta, pero se lee menos y casi no se publica” [2007: 278]. Nuestra propuesta no deja de ser el deseo de que la ciencia ficción se constituya como un territorio de lecturas posibles para la producción nacional actual. Actualmente hay un movimiento editorial muy interesante alrededor o explícitamente dentro del género, aunque sea a veces para un público reducido. La revista *Axxón* (que Capanna menciona recién al final de su trabajo), dirigida por Eduardo Carletti, nacida en 1989, no solo se sigue publicando, sino que es la primera revista latinoamericana en una plataforma virtual. Cabe destacar que *Axxón*, posee, además de textos literarios, artículos científicos, taller literario virtual, glosario de escritores, reseñas, etc. *Próxima* de Laura Ponce se publica desde 2009 y desde fines del 2018 tiene su edición en España. Además, es parte de un proyecto editorial (*Ayarmanot*) que se encarga de publicar autores argentinos; por ejemplo, en 2014 editó *Buenos Aires Próxima*, una antología de autores y autoras nacionales que se dedican abiertamente a la ciencia ficción.

Entre los sellos editoriales que trabajan con el género y hoy están en actividad o lo estuvieron en lo que va del siglo, es necesario mencionar *Tamarisco*, cofundada por Hernán Vanoli, Félix Bruzzone y Violeta Gorodischer. *Entropía*, *Clase Turista* (que recientemente

publicó una colección *pulp* llamada “*Saqueos en Greiscol*”<sup>49</sup>), *Literatura Clase B, Interzona*, con su “Línea C” y su reciente “Zona pulp”, la mencionada *Ayarmanot*, dirigida por Laura Ponce, *Momofuku* (de Hernán Vanoli y Lolita Copacabana). Muchas de estas editoriales fueron creadas y son autogestionadas por jóvenes escritores y lectores, por lo cual suele llamárselas “independientes”<sup>50</sup>. Solo estas menciones bastan para discutir lo que decía Capanna en el 2007; se está escribiendo, leyendo y publicando ciencia ficción; por qué y cómo ya es parte del problema que trabajaremos más adelante. La cantidad de mesas dedicadas a la literatura argentina en las II *Jornadas de Ciencia Ficción* realizadas en 2014 también habla de una producción crítica que crece; encuentros como *Pórtico* (en sus ediciones de La Plata, Córdoba, Mendoza), dedicados exclusivamente al género; y ferias de libros como la FILBA o la FED, que priorizan los stands de producción local: muestras de nuevos y vitales modos de circulación, no solo de la literatura nacional contemporánea en general sino también de la que, en particular, entra en relación con la ciencia ficción. Aunque es innegable, y objeto quizá de futuros trabajos, que encontramos dos “tipos” de producción, aquella que abiertamente ingresa en el género y circula en ambientes más reducidos, y la que se publica en grandes editoriales y se apropia de elementos de la ciencia ficción sin explicitarlo en el mercado.

James Ballard afirmó en 1993 que la ciencia ficción era la tradición literaria más fuerte del siglo XX [2002: 216]; en la Argentina y el resto de Latinoamérica esto está lejos de ser así, pero no podemos decir que sea un género inexistente, o -como intentaremos demostrar- que no conlleve una potencia admirable en el campo de la literatura contemporánea. Drucaroff afirma que, aunque invisibilizada e ignorada por la academia (algo que se ha revertido, como vimos), existe, y lo hace de una manera muy propia. Ezequiel De Rosso [2012] afirma algo parecido cuando dice que, si bien no son muchas las obras que pertenecen

---

49 Castagnet [2015] observa que, pese a la autodefinición y la etiqueta, las publicaciones de esta editorial no están impresas con la precariedad material que definió al *pulp*, e incluso posee una superioridad de diseño e impresión superior al de muchas “microeditoriales” de Buenos Aires.

50 “Estas editoriales se caracterizan por el desarrollo de mercados particulares, a través de la ubicación del producto en las llamadas librerías boutique y fomentados a través de las redes sociales y el boca a boca. En este tipo de editoriales es importante destacar el doble rol de escritor y editor (y también, dado que ya no podemos menospreciar el valor de las redes sociales, de community manager). En lo que respecta al mero funcionamiento, y no a la circulación de los libros, no es muy diferente a las editoriales independientes de épocas anteriores” [Castagnet, 2015].

estrictamente al género, una significativa cantidad de textos argentinos en particular y latinoamericanos en general se apropia de estrategias de géneros “menores”<sup>51</sup>, como la ciencia ficción. La clave, quizá, esté en detenernos en este verbo: la NNA se *apropia* de la ciencia ficción en muchos casos para producir sus textos. Son numerosísimas las obras que “coquetean” con el género, o lo usan<sup>52</sup>: por ejemplo, *Las chanchas* de Félix Bruzzone, cuyo comienzo dice “Es un día cualquiera en el Planeta Marte”<sup>53</sup> para después retomar esporádicamente alguna mención a “los marcianos” sin que eso (el hecho de que los protagonistas viven entre marciano) incida especialmente en la trama principal. Creemos que, en este caso, como en muchos otros, estos “gestos” muestran -como síntoma si pensamos en la idea de trauma<sup>54</sup>- el modo tan particular de libre apropiación que la literatura argentina actual establece con el género.

Nuestro corpus ha intentado recortar obras que van un poco más allá de este tímido y fugaz acercamiento (libre también, como piensa Drucaroff la relación con el género en la literatura argentina), con la intención de mostrar una apropiación más consciente y significativa de ciertas estrategias o herramientas. Estas parecen ser una de las formas en que la narrativa argentina contemporánea se permite pensarse y pensar su historia. Y, por supuesto, esta literatura lo hará retomando, como novedad, rasgos previos de estéticas anteriores con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, recupera o reformula [Drucaroff, 2011: 18]. Nuestras lecturas serán experimentadas como “un pretexto” para pensar el mundo, entendiendo las obras literarias como territorios autónomos e inmanentes, pero en diálogo con todas las series discursivas de su tiempo. Esta tesis estará particularmente atenta al que tienen con la ciencia ficción.

---

51 Aunque debemos cuestionar esta valoración en vistas de lo analizado hasta el momento: queda clara la fuerza productiva de la ciencia ficción, sobre todo en el siglo XX. Nos parece más pertinente, en todo caso, la elección de Guillermo García, que habla de géneros “marginales” [1999: 313].

52 Drucaroff también utiliza el verbo “abrevar” para referirse a esas apropiaciones [2006].

53 Bruzzone, Félix (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.

54 Y en el caso particular de *Los topos* su autor, hijo de desaparecidos, ha hecho de la última dictadura material para sus textos, como por ejemplo en *Los topos* (2008).

## Capítulo 2. El futuro como vuelta al pasado: regresión

### 2.1 El futuro en la ciencia ficción

### 2.2 Vuelta al pasado, el trauma: regresión

### 2.3 El futuro en *El año del desierto*, *Plop*, *Gongue* y *Berazachussetts*

#### 2.3.1 El viaje. Quietud y movimiento

#### 2.3.2 Lo latente

#### 2.3.3 Vitalidad e infertilidad

### 2.1 El futuro en la ciencia ficción

La ciencia ficción configuró el imaginario del siglo XX [Capanna, 2007]. Un imaginario que numerosas veces intentó anticiparse a lo que vendría. La *carrera espacial* (1957-1975 aproximadamente) es un buen ejemplo del nivel de impacto que tuvo la literatura de viajes espaciales en la realidad política y social de las naciones. Un impacto recíproco: los avances de la ciencia alimentaban las fantasías de los *pulps* y estos muchas veces intentaban proponer ideas o ensayar postulados científicos para que el hombre llegara a la Luna o se lanzara un satélite. Capanna afirma que también el mundo en el que ahora vivimos (el de fines del siglo XX y comienzos del XXI) no es más que la materialización de las fantasías de la ciencia ficción. También de sus temores, agregaríamos, de sus pesadillas, sus fantasmas. Como dijo Castagnet, “para nosotros el mundo es fantástico”, y además temible. La realidad del siglo XXI sigue leyéndose en numerosas ocasiones desde la mirada de obras del género del siglo anterior, ¿son las democracias de este siglo regímenes *a lo* Huxley en *Un mundo feliz* o *a lo* Orwell en *1984*? Ambas obras fueron publicadas en la primera mitad del siglo XX; interpretamos que si luego de más de 70 y 80 años siguen brindando herramientas para reflexionar sobre nuestra realidad es gracias a la relación que han establecido con el futuro: *su* futuro, el que continuaría con el presente-mundo cero del autor; es decir, los vínculos con

su presente. En palabras de Suvin: “el valor cognoscitivo de toda CF, incluyendo los relatos de anticipación, está en su referencia analógica al presente del autor, y no en predicción alguna, sea parcial o global” [1984: 111].

Suvin considera que la ciencia ficción escrita a partir de la Revolución francesa partió de ciertas *hipótesis* e ideas cognoscitivas encarnadas en el marco y en el núcleo narrativo del relato. Este modelo de extrapolación parece basarse en una extrapolación directa y temporal y centrarse en modelos sociológicos -utópicos y antiutópicos-. Las anticipaciones del futuro dejan ver que la extrapolación es un recurso narrativo y un horizonte ideológico, antes que base de un modelo cognoscitivo [Suvin, 1984: 53-54]. La extrapolación, pues, es un recurso típico del género y observamos en numerosas obras que se produce en el plano temporal. Suvin habla de dos modelos de la ciencia ficción: el de la analogía y el de la extrapolación. El último parte de una hipótesis cognoscitiva encarnada en el núcleo del relato y lo lleva -por lo general- al futuro; en la analogía, la cognición deriva del significado o mensaje final del relato, siendo tal vez indirecta su aplicación a los problemas urgentes que hubiese en el ambiente del autor<sup>55</sup> [Suvin, 1984: 109]. El autor considera esencial que la extrapolación no aspire a la condición de “profeta” o reciba tratamiento de tal. “No hay duda de que es posible *anticipar* el radical extrañamiento resultante en un futuro cronológico; pero, desde un punto de vista científico, resulta imposible *explotarlo*” [Suvin, 1984: 54]. Veremos un poco más adelante que la literatura de postdictadura, en este aspecto, activa una estrategia interesante, que podríamos pensar como de extrapolación y analogía al mismo tiempo, ya que puede leerse como analogía pero también juega con la posibilidad de imaginar el futuro (que sigue siendo una forma de reflexionar sobre el período histórico del autor y sus posibilidades inherentes [Suvin, 1984: 109]). Podemos afirmar desde ahora que lo que en este trabajo llamamos *ciencia ficción de NNA* no pretende profetizar, sino, por el contrario, su mirada está puesta esencialmente en el pasado o en el presente, aunque las historias ocurran en el futuro. Esta posibilidad especulativa reafirma la idea de Drucaroff de la literatura como

---

55 Creemos que la “aplicación” de la ciencia ficción a los problemas de la realidad del autor es una afirmación que resulta chocante porque cuestiona la autonomía del texto literario. Sin embargo, una cita del mismo Suvin suaviza sus propios dichos: “...el modelo analógico de la CF pertenece claramente a un horizonte cognoscitivo en lo que a sus conclusiones o sentidos toca. Acaso no podamos aplicar inmediatamente la cognición obtenida (...) pero, con el tiempo, *contribuye* a la comprensión de cuestiones más mundanas” (1984: 56, resaltado nuestro). Todo este trabajo está sostenido en la creencia de que leer las obras argentinas desde el género *contribuye* a una reflexión sobre nuestras “cuestiones mundanas”.

laboratorio, donde la sociedad experimenta con sus horrores, ilusiones, fantasmas, significados e ideas [2011: 16].

Volviendo a lo general, coincidimos con Suvin en que no basta definir teóricamente a la ciencia ficción como extrapolación; solo es material de “futurología” en el sentido restringido de reflexionar sobre el período del autor. La idea que creemos más importante en este aspecto es que, ya sea extrapolando o construyendo analogía, la ciencia ficción va a conducir a la reflexión sobre el presente del autor. En el caso de las obras que analizamos, sobre nuestro presente como lectores. La aclaración puede parecer simplista, pero no lo es en este caso: la NNA *parece* no ser una literatura que habilite una lectura política y social [Drucaroff, 2011] y, sin embargo, cuando recurre al género adquiere una contundencia especial para hablar de la realidad. “La teoría literaria sabe que el arte no se hace las preguntas necesariamente desde lo referencial o explícito” [Drucaroff, 2011: 219]. La contundencia que puede conseguirse al hablar de algo sin nombrarlo: no ser “denotativo” puede resultar más desafiante y explícito que serlo<sup>56</sup>. Ricardo Piglia, pensando a Roberto Arlt<sup>57</sup>, nos sirve para ejemplificar esta postura:

“Si se piensa en Roberto Arlt, se ve que Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que *nunca hablaba de Yrigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando*. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer. Eso es la literatura política. Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación” [2006, resaltados nuestros].

La literatura que aquí trabajamos parece decir “no voy a hablar del pasado, voy a imaginar el futuro”, y así permite la confluencia de presente y pasado de modo contundente.

---

56 Elvio Gandolfo ha dicho “Mi uso ambiguo de los géneros creo que tiene que ver (...) con aumentar la sensación de realidad en los relatos”. Cita en Gasparini, Sandra. *Típicas atracciones genéricas: fantástico y Ciencia ficción*. En Volumen 11 de Historia Crítica de la literatura argentina. Dirigido por Elsa Drucaroff (2000). Buenos Aires: Emecé.

57 Autor que Drucaroff asocia también a la ciencia ficción. Erdosain y su rosa de cobre son elementos que -mínimamente- dialogan con el género.

Como dice Capanna, “en la ciencia ficción madura<sup>58</sup>, el futuro no es más que un expediente para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática actual” [2007: 45]. Casi cualquier texto de ciencia ficción puede leerse como analogía; la ciencia ficción de extrapolación en cualquier sentido futuroológico es una ilusión de la “ideología tecnócrata” que solo sirve para la comprensión histórica de un período determinado del género [Suvin, 1984: 110]. La extrapolación como procedimiento científico está predicada sobre la base de una analogía estricta, es un caso límite, unidimensional y científico de la analogía. En este sentido decimos que la *ciencia ficción de NNA* recurre a ambos modelos para construir sus ficciones. Coincidimos también con Capanna en que la ciencia ficción, a diferencia del cuento folklórico y la fantasía sobrenatural, apunta a una cognición, un conocimiento reflejo sobre nuestro propio mundo, observado desde una perspectiva distanciada [2007: 50]. Esa distancia puede producirse con respecto al tiempo, y el futuro la propicia. Si bien no ha sido fundamental la ubicación de una historia en el futuro para considerarla ciencia ficción, el *novum*, por lo general, arroja a los lectores a uno más o menos cercano, que provoca la reflexión a partir de la extrapolación de ciertos elementos. Obras muy significativas del género son explícitas en este aspecto, desde *La máquina del tiempo* de H. G. Wells (1895), pasando por la mencionada *1984* de G. Orwell (1949) y *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de P. K. Dick (1968). La acción transcurre en un futuro más o menos lejano y permite la especulación acerca del presente abriendo, fundamentalmente, la pregunta ¿cómo llegaremos a ese futuro? Esta operación de extrañamiento cognoscitivo no solo permite, entonces, la reflexión sobre el presente sino también sobre el pasado: porque si ese futuro fuera “posible” con el desarrollo lógico de ciertas tendencias del presente, este mismo sería la consecuencia de ciertas tendencias del pasado. En el caso de Wells en *La máquina del tiempo*, libro fundante para la ciencia ficción moderna según Suvin, se invierte la flecha del tiempo darwiniana y se observa que el abismo del futuro traerá una vez más a las bestias ancestrales (los Morlocks, en el “primer futuro”; los monstruos anfibios, en el último salto temporal). En *The future in America* (1906), Wells también une de un modo explícito proyecciones monstruosas con esas anticipaciones darwinianas [Suvin, 1984: 282-283].

---

58 Entendemos que Capanna utiliza este término para distinguirla de las producciones de sus comienzos con los *pulps*.

Sin embargo, la perspectiva del tiempo como una línea, como una flecha lanzada hacia adelante es solo *una* de las configuraciones del tiempo que podemos hallar en la ciencia ficción. Cuando los relatos del género se dedican a experimentar con un *novum* relacionado al tiempo, podemos encontrarnos con posibilidades sincrónicas en vez de diacrónicas: un ejemplo significativo es uno de los relatos de Trafalgar Medrano, el protagonista de *Trafalgar* de Angélica Gorodischer (1984)<sup>59</sup>. El comerciante interespacial comenta al fin de una de sus anécdotas a la interlocutora, Josefina: “Creo que no sólo todos, en todas partes, tenemos conciencia sincrética del tiempo, sino que también en todas partes coexisten las infinitas variantes de lo que ha sucedido y va a suceder y sucede” [123]. Gorodischer plantea a comienzos de los años ochenta, recién recuperada la democracia, esta idea del tiempo como una confluencia: si observamos cualquiera de los tres “momentos” de la línea temporal, podemos acceder a los demás. A diferencia de otros géneros en los que puede haber un juego narrativo con respecto al orden en el que se cuentan los hechos (el policial, por ejemplo) y allí radica la “experimentación” con el tiempo, la ciencia ficción posee la libertad de alterar el tiempo de la acción, no solo el de la narración.

Capanna dice que a medida el género fue creciendo su tradición se fue encauzando en unos cuantos temas convencionales y uno de ellos fue, justamente, el tiempo. La ciencia ficción adoptó la especulación con el lineal, pero también con otros posibles y ramificados, así como junto al mundo real asumió mundos paralelos, plurales y virtuales [2007: 177]. El crítico argentino observa que, a medida avanzó, el género se ocupó de mayores lapsos de tiempo (muy atrás, muy adelante), pero que en la actualidad “ya no resulta apasionante imaginar el (año) 3000” [2007: 178]. Capanna insiste con que la especulación sobre el futuro ha sido una constante en la ciencia ficción. La afirmación acerca de que el género se ocupa de “anticipar” el futuro también es apoyada por Umberto Eco, quien la define directamente como “literatura de anticipación” [Capanna, 2007: 189]. Para suavizar, ya habíamos pensando en Philip K. Dick y su afirmación de que la ciencia ficción no es *necesariamente* un relato ambientado en el futuro. Como dijimos, se ha ocupado de todos los tiempos -pasado, presente, futuro-, imaginando incluso mundos atemporales; sin embargo, debemos asumir que la extrapolación hacia el porvenir es tendencia.

---

59 Gorodischer, Angélica (edición 2014). *Trafalgar*. Buenos Aires: Emecé.

Alejo Steimberg [2012] propone que ya el término “ciencia ficción” evoca un tipo particular de cronotopo. Afirma que, si bien no existe un único cronotopo para el género, una gran parte de las obras que en él “se encuadran” se sitúan en el futuro, independientemente del contexto de producción del relato. La ubicación en un futuro, cercano o remoto, según Steimberg, es una constante en gran parte de la producción anglosajona, europea y “de otras latitudes”. Sin embargo, no puede medirse la ciencia ficción en función de la ciencia, del futuro o de cualquier otro elemento perteneciente al campo potencialmente ilimitado de su temática. Para Suvin, la sola presencia del *novum* explica las estrategias narrativas del género, o sea, aporta una característica formal funcional al mismo, determina “la lógica total del relato” [1984: 102]. No obstante, el crítico croata también ubica desde mediados del siglo XIX un cambio de la ciencia ficción a la anticipación<sup>60</sup>:

“El asentamiento de la producción capitalista como modo de vida dominante y, finalmente, totalizador provocó una reorientación fundamental en la vida práctica y en la imaginación de los seres humanos; un futuro deseado o temido fue el nuevo espacio de la imaginación cognoscitiva...” [ib. 155].

El futuro se vuelve, evidentemente, tiempo *privilegiado* en las obras de ciencia ficción. La especulación acerca de ese tiempo por venir se relaciona, además, con cuestiones más esenciales con respecto a la definición genérica. Ya dijimos que Cohen [2003] afirma que como género carece de estrategias narrativas propias, y utiliza mecanismos de otros para el desarrollo de hipótesis; Capanna suma a esta cuestión la idea de que lo particular de la ciencia ficción está en el modo científico en que aborda esas hipótesis. Suvin también propone que “...la CF parte de una hipótesis ficticia (“literaria”), que desarrolla con rigor total (“científico”)” [1984: 28], y es la actitud de extrañamiento cognoscitivo la que define su poética. Entonces, la apropiación que hacen las obras de nuestro corpus del género podría ser discutible en términos formales, pero completamente aceptable en cuanto se erigen a partir de una hipótesis especulativa que desarrollan en términos de Suvin. En *El año del desierto*, por ejemplo, se especula sobre el avance de la *intemperie*, un fenómeno natural que destruye las construcciones urbanas y provoca una *regresión* -adelante explicaremos- de la organización social. En *Plop*, el territorio de la ciudad tal como lo conocemos ya no existe y

---

60 Como venimos diciendo, en términos temporales no “proféticos”.

los personajes habitan un espacio lleno de basura y restos urbanos (un depósito subterráneo con latas de comida, por ejemplo) y los lectores desconocemos cómo se “llegó” hasta ahí, pero podemos intuir algún tipo de contaminación o alteración climática extrema. En *Gongue*, la especulación tiene que ver, al contrario de las otras dos novelas, ya no con lo desierto, sino con la desmesura del agua y el fenómeno natural de la inundación, que cubre también los restos urbanos. En *Berazachussetts*, la especulación se da en relación con un accidente químico/nuclear (que crea zombis), y también con la inundación (que sepulta la ciudad conocida). En Alonso y Gardini, del corpus ampliado, tenemos universos con una tecnología de avanzada que permite existencias virtuales a un nivel inexistente en el presente ¿Cómo se llegó a esos futuros?: la especulación nos arroja a ver nuestro pasado/presente y pensar qué elementos y tendencias nos han conducido hasta esos futuros posibles:

“...el correlato indispensable del novum es una realidad alterna, que posea un tiempo histórico diferente correspondiente a relaciones humanas y normas socioculturales diferentes, llevadas a cabo por la narración. Esta realidad presupone abierta o tácitamente la existencia de la realidad empírica del autor, ya que solo se la medirá y comprenderá como realidad empírica modificada de estas y aquellas maneras” [Suvin, 1984: 103].

Las obras que analizamos y otras que no se encuentran en el corpus ubican sus tramas en tiempos indefinidos, no fechados<sup>61</sup>, que podemos pensar futuros a partir de indicios sutiles, como algún elemento tecnológico inexistente en nuestro tiempo o, en el caso de la novela de Ávalos Blacha, la transformación de lugares: Berazategui en “Berazachussetts”, Puente la Noria en “Pont de la Noriê”, Burzaco en “Burzacapulco”, en una Argentina posiblemente hiper-globalizada. O la recientísima novela de Samantha Schweblin, *Kentukis* (2018): los “kentukis” mismos implican el invento y comercialización de un producto que, a la fecha, no existe como tal<sup>62</sup>. La pregunta sobre cómo se llega a ese universo ficcional subyace las obras trabajadas, y da un significado particular a la extrapolación; asumimos que la elección del futuro en la *ciencia ficción de NNA* y su tratamiento es marca característica de esta categoría que intentamos construir. Para cerrar este apartado, recurrimos nuevamente a Suvin:

---

61 Hay excepciones, *El rey de los espinos* explicita 2019 como el año en el que transcurren los hechos.

62 Los “kentukis” son “peluches” con cámara que permiten a un usuario conectarse a la misma y observar a otro, el “amo”.

“Yendo a lo específico, digamos que Raymond Williams identificó muy bien el «relato futuro» de CF como «el descubrimiento y materialización de una fórmula acerca de la sociedad. De la suma total de experiencias sociales se extrae un patrón particular, y a partir de él se crea una sociedad (...) este recurso del “futuro” (*suele ser un mero recurso, pues casi siempre y de un modo obvio se ha escrito acerca de la sociedad contemporánea...*) elimina la tensión usual entre el patrón elegido y la observación moral» [Suvin 1984: entre comillas cita de R. Williams, 110, el resaltado es nuestro].

Para Drucaroff, la literatura de postdictadura abandona, entre otras cuestiones, el tono solemne y adopta uno de desenfado, de distancia irónica, de burla. La anticipación en términos de futurología no es algo que estas obras pretendan en absoluto, en este sentido.

Alejo Steimberg afirma:

“Toda apropiación de un género dado desde coordenadas geográficas y culturas distintas de las que su origen requiere, para no caer en una simple repetición de modelos, de una adaptación” [2012: 143].

Nosotros creemos que las obras analizadas comparten estrategias para singularizar sus apropiaciones, pero que no son solo de “adaptación”, sino de apropiación y resignificación con el armado de un cronotopo propio. Dice Piglia:

“...los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones” [2006].

Asumimos, pues, que la *ciencia ficción de NNA* se apropia de manera particular de la construcción del futuro en el género, e intentaremos ver de qué manera.

## **2.2 Vuelta al pasado, el trauma: *regresión***

Rosemary Jackson dice que el *fantasy* es una literatura de subversión [1981]. Incluye en la categoría a la ciencia ficción, y tomamos su idea para pensar lo “subversivo” en la

*ciencia ficción de NNA*. Por el momento, de manera literal: como inversión que adopta la forma de lo que queremos proponer como *regresión*. En este apartado trabajaremos la tendencia en las obras de configurar el tiempo como un futuro que es en realidad el pasado, es decir: el tiempo *regresa hacia atrás*. A su vez, creemos que ese pasado al que se vuelve en el futuro es la transposición de un presente (del autor, lector, históricos) que también está unido -por el lazo del trauma- al pasado reciente de su historia. En este sentido no es un pasado en todo igual a sí mismo. Sería entonces el futuro, o ese tiempo alternativo hacia adelante, un *novum* utilizado por la *ciencia ficción de NNA*. Reafirmamos:

“Queda claro que el *novum* es una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras, de su historicidad inalienable” [Suvin, 1984: 95].

Pensamos que las relaciones entre la *regresión* temporal y la elaboración del pasado traumático, del duelo por los desaparecidos, por “los muertos de la crisis<sup>63</sup>”, de las violencias vividas a lo largo de la Historia, puede quedar a la vista. Y estas relaciones se darán en forma de manchas temáticas, categoría de David Viñas que retoma Drucaroff, como espacios temáticos que configuran un campo de sentidos asociados. Estas manchas siempre están en relación con los núcleos traumáticos del imaginario nacional, núcleos a los que desde lo temático o lo formal la literatura vuelve siempre angustiosamente, ya que hay algo no resuelto allí. La NNA tiene sus propias manchas temáticas y reelabora otras, algunas pasadas persisten, pero transformadas radicalmente. El trauma del pasado reciente tiñe su imaginario: el de la dictadura que retorna mezclándose con las pasiones, terrores y conflictos propios de las generaciones de postdictadura y sus mundos imaginarios. El pasado no solo no se va, sino que puede volver. Para las generaciones de postdictadura el presente es un escenario marcado por un “pasado de espanto”, no como metáfora, sino literalmente. Insiste el trauma porque se descubre, finalmente, qué pasaba en aquella época, una historia que ya pasó, pero no *pasó* [Drucaroff, 2011: 177]. Capanna afirma:

---

63 El 26 de junio de 2002, la policía Bonaerense acribilló a balazos a dos manifestantes (Maximiliano Kosteki y Darío Santillán) en Avellaneda, partido de Buenos Aires en el marco de las protestas sociales que se dieron desde diciembre de 2001. El diario Clarín tituló en su tapa esta noticia: “La crisis causó dos nuevas muertes”.

“Se diría que en Argentina, como en todas partes, imaginar el futuro es, de algún modo, *asumir el pasado*. Pero en un país que casi treinta años después aún no ha terminado de ajustar cuentas con la dictadura, el pasado parecería funcionar más como inhibidor que como estimulante” [2005, resaltado nuestro].

Coincidimos con Capanna en su idea de la falta de elaboración del pasado reciente, pero pensamos, sin embargo, que, aunque el trauma puede parecer inhibir la presencia del futuro, estas obras -estimuladas por ese trauma- se *escriben* y exploran zonas difíciles de transitar, de ese modo lo “enfrentan”.

¿Y si el *novum* de la *ciencia ficción de NNA* se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente. Para el psicoanálisis,

“son dos los tiempos necesarios para la producción de un efecto traumático. El primero, el momento en el que ocurrió la escena traumática; el segundo, el tiempo en el que el recuerdo de dicha escena puede provocar un displacer nuevo, es decir el momento en el trauma se produce a título de recuerdo, de representación”<sup>64</sup>.

Podremos observar que “el segundo tiempo” en estas obras no es solo recuerdo sino materialización, se re-vive; vuelve a vivirse el pasado; no habría recuerdo como evocación, sino regreso como “invocación”.

La ciencia ficción muestra el modo en que las cosas podrían ser diferentes, enfoca los elementos variables y portadores de futuro del ambiente empírico del autor y por eso se la encuentra predominantemente en los grandes períodos agitados de la historia [Suvin, 1984: 30]. Por esto, podemos pensar que estos pasados traumáticos empiezan a aparecer con insistencia con las nuevas generaciones de la NNA o bien con autores y autoras que

---

64 Julio González del Campo. (2015). “El trauma en Freud”. Consultado en <https://psicoanalistabilbao.com/2015/12/14/el-trauma-en-freud/>.

generacionalmente no entran en la clasificación pero que se han sumado a un modo “nuevo” de hacer literatura post-dictadura y post-2001. Drucaroff señala que “el estallido de 2001 fue trayendo un país con otro oxígeno” [2011:13]. Marina Kogan<sup>65</sup> propuso directamente que diciembre de 2001 es un momento que supo desafiar lo verosímil, “que nos hizo pensar que si pasaba lo que pasaba era porque podía pasar cualquier cosa” [2006]; con lo cual, la presencia de algo “nuevo” es muy posible en manos de quienes escriben y publican en este siglo<sup>66</sup>.

Si los mundos ficcionales de la NNA nacen siempre de una pregunta, y tenemos en cuenta la dimensión siempre especulativa de la ciencia ficción, podemos pensar que el interrogante está dado por el futuro: ¿cómo va a ser nuestro país? Parece que lo único que encontramos son ruinas del pasado y un presente roto, deformado y amenazante. Ni siquiera hace falta avanzar muchos años adelante, con correr apenas el eje temporal ya tenemos un panorama en principio negativo, la posibilidad de “anticipar” la *regresión*. “Es fácil leer en la NNA distopías dictadas por el lúcido escepticismo” [Drucaroff, 2011:284], delirantes y sarcásticas, siniestras también. Adelantamos el concepto de distopía con Capanna:

“...se trata de una sociedad alternativa que niega algún valor muy importante para el autor y es presentada como indeseable. También puede ser una caricatura de la sociedad actual, la cual se

---

65 Kogan, Marina. “Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil”, repositorio virtual de la revista *El interpretador*, 29, diciembre de 2006. Extraído de <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/narraciones-post-2001-avatares-del-realismo-inverosimil/>.

66 En una entrevista, el crítico Maximiliano Crespi afirma “Es claro es que la irrupción de las tensiones y las contradicciones de lo social en la narrativa argentina post 2001 no se resolvió esta vez en el subterfugio modernista, como ocurrió a fines de los setenta, cuando la especificidad y el valor en sí de lo literario se instituyó como escudo frente a esa irrupción “invasiva” y “corrosiva” de lo político. La salida a esa crisis es a la vez seductora e inaudita. Seductora porque la fetichización del “valor literario” que seguía funcionando como un mito activo en nuestra manera de leer empieza a confesar su propia condición ideológica, su matriz conservadora. E inaudita porque la lectura dispone ahora la condición del texto sin la caución de una precondition institucional. La literatura moderna siempre se encargó de decirnos que era literatura y que era moderna, al punto que por momentos no ansió decirnos más nada que eso. Lo que pasa ahora es que la inscripción en lo literario ya no es una pulsión en lo que se escribe ni una demanda en lo que se lee. Los escritores y los libros que realmente importan ya no se sienten ni siquiera excluidos cuando, negándoles la condición literaria, Sarlo los condena a la etnografía.” Es interesante pensar la presencia de la ciencia ficción, como género desdeñado por la crítica en la producción argentina post-2001 en el contexto que plantea Crespi (fuente: entrevista en <http://www.panamarevista.com/los-infames-de-crespi/>).

construye mediante la extrapolación de algunas de sus tendencias hasta reducirla al absurdo” [2007: 187].

*Plop*, para la primera definición, y *Berazachussetts* para la segunda parecen perfectos ejemplos, pero analizaremos esta cuestión más adelante.

Alejo Steimberg observa, a partir del trabajo de Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* [2006], que el futuro como marco temporal predomina en la producción nacional “del género”<sup>67</sup> en ese período. Un futuro relativamente cercano que está construido como distópico; Steimberg piensa la distopía como futuro negativo, ya que luego la asocia al posapocalipsis. De hecho, habla de un cronotopo “posfuturista” para distanciarse del término “futurismo” y señalar la condición contrautópica. No coincidimos del todo con esta denominación “posfuturista” o “posapocalíptica”, ya que nos resulta un poco ambiguo o confuso el primer término “después del futuro” cuando estamos planteando un futuro a secas, fallido (ya que en verdad no ha avanzado), regresivo; hasta quizá utópico, pero *posterior* al presente, aunque se confunda con él. Con respecto al término “apocalipsis” y sus derivados, creemos con Jameson [2005] que tiene una connotación religiosa o metafísica que está ausente en estas obras. Preferimos pensar en la *regresión* que puede implicar destrucción o intensificación de los poderes destructivos; optamos por pensar en la idea de entropía y desintegración<sup>68</sup> -la protagonista de *El año del desierto*, por ejemplo, habla de “el ácido del tiempo” [Mairal, 17] para dar cuenta de su poder corrosivo- como una fuerza hacia la que nuestra flecha temporal tiende. Pese a este desacuerdo, nos parece interesante cuando Steimberg propone que en las obras posteriores al “estallido del 2001” hay un desinterés por explicar las causas del “apocalipsis” -o la descomposición- en cuestión. Reforzaríamos con Drucaroff: dada la ruptura entre pasado y presente, llegamos al futuro sin saber cómo, a ese futuro regresivo y entrópico cuyo origen no nos es explicado ni a lectores ni a personajes, porque no es *necesario* (ni para la

---

67 Usamos comillas por lo mencionado acerca de numerosas obras que se pueden leer desde el género pero que no suscriben explícitamente a él.

68 Drucaroff habla de “geografía urbana de la descomposición” en “Narraciones de la intemperie” [2006]. Silvina Sánchez habla de esta figura también en su artículo “La descomposición. Configuraciones de la crisis del 2001 en la narrativa argentina reciente (El año del desierto de Pedro Mairal)” expuesto en el VI Congreso Internacional de Letras de 2014. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. ISBN 978-987-4019-14-1.

trama ni para la construcción del cronotopo), aunque la pregunta resulte estimulante<sup>69</sup>, sobre todo vinculada con la falta de certezas con la que enuncia la NNA. ¿De dónde vino ese futuro? ¿cómo llegamos hasta acá<sup>70</sup>? ¿Es que Drucaroff tiene razón al afirmar que algún error se tiene que haber cometido para llegar adonde llegamos [2011: 399]? Capanna [2005] abona a esta pregunta cuando ubica en el revisionismo histórico de la ciencia ficción en Argentina la búsqueda del “pecado original”: obras que intentan discernir en qué momento “nos equivocamos”<sup>71</sup>. En la mayoría de las obras del corpus esto no se explicita, los puentes que unen futuro y pasado están rotos.

“¿Por qué ocurren las cosas? ¿Cómo tejer una continuidad entre el ayer y el hoy? El pasado como frustración sin razones claras, muerte en presente, ausencias inexplicables, aparece en muchos cuentos de la NNA...” [Drucaroff, 2011: 389].

Si el pasado y el presente están desconectados<sup>72</sup>, también lo estarán el presente y el futuro en estos imaginarios. La desconexión futuro-presente también puede leerse como un presente que solo puede preguntar por el pasado. Todos los silencios argumentales que pueden aparecer en la NNA con relación al puente entre el presente y el pasado serán completados con el conocimiento/trauma del pasado reciente para el lector argentino contemporáneo. Y entonces sucederá lo mismo en la relación presente-futuro. No saber nada del antes de una historia contamina su presente y por lo tanto su futuro. Drucaroff propone que el cinismo -y también el escepticismo, la “falta de respeto”, la risa agria, la irreverencia- es lo que la literatura de postdictadura usa como puente para hacer “legible” el pasado [2011: 396]. Aquí hay que aclarar que cuando Drucaroff publica su ensayo la tendencia del silencio con respecto al pasado reciente se está revirtiendo de forma significativa. Las “políticas de

---

70 De todos modos, aunque la respuesta a la pregunta aparezca, por ejemplo, en *Los perros de la nación* de Christian Boyanovsky Bazán (Interzona, 2018), no tiene que ver con el tono de advertencia que ha tenido la ciencia ficción sobre todo en la primera parte del siglo XX. En numerosas obras del género de este siglo la falta de explicación es evidente: el mundo está por destruirse, (“debemos mudarnos a otro”, como ocurre en *Interestellar*, el film de Christopher Nolan, 2014). Es implícito: es *obvio* que el ser humano va a destruir su planeta y a sí mismo.

71 Artículo publicado en Página/12, “Argentina potencia”, 2/07/2005, consultado en su edición virtual en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1220-2005-07-03.html>.

72 Hernaiz [2006] señala una relectura de lo que él llama *literatura post-19 y 20 de diciembre* de los '70 y los '90. Creemos que esta igual no impide la sensación de desconexión, por el contrario, está vinculada con la necesidad de la pregunta ¿cómo llegamos hasta acá? que venimos planteando.

derechos humanos” del kirchnerismo permitieron no solo la reanudación de los juicios a los culpables de crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura y los respectivos castigos, sino que construyeron un espacio de diálogo y sanación sociales sobre el tema. Los puentes habían empezado a reconstruirse en ese período<sup>73</sup>. Llama la atención la presencia literal de los puentes en la novela de Mairal, los personajes construyen unos colgantes para comunicarse mientras la ciudad está sitiada y se encierran en sus edificios; la idea resulta absurda y hasta cómica, pero no deja de ser una alternativa. Las actitudes de las que habla Drucaroff se reiteran en las cuatro obras aquí analizadas, y nos animamos a agregar una dimensión que puede poseer el cinismo<sup>74</sup>: la crueldad, aunque esto lo desarrollaremos en el próximo capítulo. Steimberg propone la idea de cronotopo “aislado”, ya que está separado de la continuidad histórica, y si bien entendemos que el origen del futuro *regresivo* “desintegrado” (y no posapocalíptico) está ausente, creemos que puede deducirse de nuestra propuesta: el origen es el trauma del pasado reciente -y otros traumas previos en la historia nacional-. La ruptura con el pasado y el fin de todo proceso histórico<sup>75</sup>, características que Steimberg atribuye a los mundos posapocalípticos tradicionales, pueden ser aspectos solo superficiales en estos mundos ficcionales. Porque, en realidad, el futuro en ellos está tan ligado al pasado que adquiere su forma. Los lazos entre pasado y futuro no están rotos, están dañados, subvertidos.

Annelies Oeyen [2010] también propone como subgénero de la ciencia ficción el “posapocalíptico”, y dice que suele representar el mundo tras una catástrofe de gran magnitud que ha acabado con casi toda la humanidad y su cultura. A menudo no se dice el origen del desastre, y predomina la sensación de que estamos en un “futuro crepuscular” en el que no existe la posibilidad de hacer renacer la cultura anterior. Reati, que se ocupa del período literario precedente al nuestro, encuentra una recurrencia al imaginario del posapocalipsis y dice que “existe una rama de la literatura de anticipación que opta por imaginar el mundo

---

73 Sin embargo, según Drucaroff: “el kirchnerismo tampoco habilitó la posibilidad de la libre discusión crítica intergeneracional, aunque mejoró las cosas” [2011].

74 En un intercambio privado, Pablo Capanna observa una corriente “cínica”, “dignificada como distópica” en la ciencia ficción argentina, que se vincula con la idea de que “todo está perdido”.

75 Lo que Drucaroff refuta cuando habla de la importancia para las nuevas generaciones de post-dictadura de los eventos de diciembre de 2001 [2006].

tras una gran catástrofe y que muestra un futuro posapocalíptico tenebroso y virtualmente insoportable en contraste con el mundo perdido” [Reati, 2006: 124]. Sostenemos que el “mundo perdido”, el pasado, no es en absoluto valioso o deseable<sup>76</sup> (excepto, quizá, cierta idealización de un pasado pre-capitalista, “salvaje” en términos de la naturaleza, no civilizado, como veremos); de hecho, el futuro no lo añora, lo “padece”, lo encarna y lo soporta. Y “la cultura anterior” podría no ser cultura en términos positivos, como veremos en el próximo capítulo. Elegimos dejar de lado la categoría de posapocalipsis ya que, si bien en las obras observamos “la sensación de que algo insoportable ha ocurrido”, creemos que no se trata de un cataclismo apocalíptico en relación con el fin del mundo, sino que esa sensación remite a lo ocurrido en el pasado traumático de la historia nacional, que revive - como zombi (ampliaremos más adelante)- lo anterior, lo no elaborado.

En *El año del desierto*, mediando la historia, María ve pasar un cometa y al día siguiente su amiga le comenta “Acá todos decían que era el fin del mundo” [Mairal, 131]; sin embargo, el hecho no vuelve a mencionarse en el resto de la novela. No hay fin del mundo ni fin de la Historia. El desastre, lo insoportable, *es* la historia argentina, toda ella y su oscuridad reciente, la última dictadura militar, también el caos de diciembre de 2001. La historia argentina ha tenido varios “apocalipsis”, que no han constituido el fin del país, que ha resistido, permanecido. Podríamos pensar en este sentido que vivimos en un constante ciclo de cataclismos y posapocalipsis, y entonces la categoría pierde fuerza crítica. De hecho, Reati [2013] observa en *Plop* una sensación de circularidad y “fin de ciclo” con la que no coincidimos, justamente, porque una dinámica del *loop*<sup>77</sup> anula a posibilidad de un “final” en esos términos. No hay final, parece que todo está o condenado a repetirse o a someterse a los ciclos de destrucción-reconstrucción, como sucede al final en *Berazachussetts*, por ejemplo. En una entrevista, Laura Ponce habla de la ciencia ficción como “literatura de resistencia” [2018]<sup>78</sup>: la sensación de que “lo peor ya ocurrió” [Oeyen, 2010] no es la que observamos en

---

76 Sí los ideales de los jóvenes desaparecidos, como dice Drucaroff, pero no llegaron a constituir un “mundo” que perder.

77 El término proviene del ámbito de la programación y de la música, y significa básicamente “bucle”, se trata de una secuencia o una pista creadas para repetirse; nos parece útil la metáfora en cuanto a que la regresión nos pondrá muchas veces ante la repetición de secuencias históricas.

78 Entrevista realizada por Laura L. Ruiz, consultada en <https://elasombrario.com/literatura-resistencia-laura-ponce-ansible-fest/>.

nuestro corpus. Porque *sigue* ocurriendo. Han sucedido muchas cosas terribles en nuestra historia, ¿resistir no podría ser, en nuestro país y nuestra literatura, una forma de, al fin, procesar el pasado reciente, elaborar el duelo? No negamos que el imaginario de las obras trabajadas se apropie de varios elementos del imaginario apocalíptico (que, además, según Fabry y Logie predominan en la ficción hispanoamericana posdictatorial ulterior a 1970), pero, como venimos proponiendo, hacen con él algo distinto, lo transforman en un *novum* propio y particular.

Creemos que este arrojamiento del tiempo hacia atrás que conduce a lo que hay “después del final” anula la posibilidad de pensar en *un* final. Si el apocalipsis y el posapocalipsis son “el futuro” en la línea temporal, los encontramos luego de presente, y a este, luego del pasado. Pero, si en el futuro lo que hallamos es el pasado, el tiempo regresa de manera circular, impidiendo la idea de final. Como si el apocalipsis fuera incluso precedente en este sentido, casi originario. Al menos, hasta que no se “resuelva” ese pasado traumático, esa parte de la historia, que por no conocerla o entenderla, está condenada a repetirse, como en un *loop*.

Drucaroff [2006] también opina que la novela de Mairal se inscribe en la subespecie de novelas apocalípticas, pero, como dijimos, elegimos dejar esa clasificación de lado, o al menos cuestionarla. Podemos pensar en imaginarios distópicos, aunque Suvin nos advierte sobre esto:

“...la CF será más importante y en verdad significativa cuanto más claramente evite las soluciones definitivas, se trate de la utopía estática según el modelo Platón-Moro, el modelo más a la moda de la distopía a lo Huxley-Orwell, o cualquier metamorfosis similar del Apocalipsis (recordemos que en este la terminación del tiempo no solo abarca el caos final, sino también el orden divino definitivo)” [1984: 117].

Entendemos aquí *significativa* como una literatura que permita reflexionar sobre sí misma y sobre la realidad y sus posibilidades. Como la piensa Piglia:

“la literatura como un síntoma, como un síntoma de otra cosa. La literatura no es un síntoma de otra cosa. En todo caso es el síntoma de la sociedad, el lugar donde la sociedad manifiesta algo que no puede resolver...” [Piglia, 2006: 174].

Nuestra propuesta es que en la NNA la apropiación de la ciencia ficción se da en una configuración especial y espacial del tiempo: futuro como *regresión*, asumiendo la forma de un lugar pre-civilizado (el desierto y el río). Con “pre-civilizado” haremos referencia a dos cuestiones: por un lado, hablamos de un espacio previo a la construcción y consolidación de la ciudad, y por otro, de un estado de los sujetos previo a la “civilización” en términos de la dicotomía planteada por Sarmiento, como desarrollaremos en el próximo capítulo. Siguiendo a Suvín, tomamos la acepción de “nuevo espacio” de forma literal cuando habla de “un futuro deseado o temido fue el nuevo espacio de la imaginación cognoscitiva”, pero con la particularidad de que en esta ciencia ficción de postdictadura lo “nuevo” es en realidad lo “viejo”. Como dice el protagonista de *Gongue*: “...acá dicen que se viene un futuro (...) replico yo, que el futuro ya ha sido” [Cohen, 69].

Proponemos hablar del mecanismo de *regresión*, que consistiría básicamente en invertir el *avance* en la línea temporal y convertirlo en *regreso*. Observamos la contradicción de esta propuesta y creemos, justamente, que es la forma de operar que tiene este mecanismo. Cuanto más adelante en el tiempo más se retrocede; cuánto más avanza, la trama se vuelve más entrópica, como si el origen fuera la destrucción. Cuando María, al comienzo de la novela, viaja a Béccar a cobrar un alquiler, el colectivero le dice que ya no están llegando los transportes a Tigre (más adelante) “Porque no hay nada” [Mairal, 33]. La entropía, en este caso, sería principio constructivo -como una nueva contradicción- porque se avanza, pero regresiva y entrópicamente. En las obras analizadas la tendencia al caos y a la desintegración es evidente. “Cuando me agarraba la desesperanza y el hartazgo, empezaba a desear que la intemperie siguiera *avanzando hasta arrasar con todo de una vez*” [Mairal, 79, el resaltado es nuestro]. El carácter regresivo del futuro es claro, explícito en *El año del desierto* donde el tiempo histórico retrocede hasta llegar a, mínimo, la época de los malones, y la ciudad termina desintegrada como tal por el avance de la *intemperie*. Drucaroff dice que la novela de Mairal desarrolla una hipótesis sobre la posibilidad de que la crisis nunca se detuviera y la disolución nacional fuera un hecho [2006]. En el caso de *Plop*, esta comienza con el capítulo final de la vida del protagonista: cuando lo están enterrando vivo, en una subversión también explícita. “Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir” [Pinedo, 12]. Todo el movimiento de Plop a lo largo de su corta vida ha sido el de encaminarse hacia su propia destrucción, el único punto de llegada es la muerte. Su último

movimiento es la caída en el barro en el final de la novela, la *regresión* literal al lugar en el que nació, ya que se llama “Plop” por el ruido que hizo al caer de su madre que, atada a un carro, lo parió mientras caminaba. En el único momento de la novela en el que se lee algo<sup>79</sup> en voz alta se trata de un texto que cuenta el *origen* del Universo,

“*Esta expansión causó un vertiginoso enfriamiento (...) Entonces todas las partículas de materia y antimateria comenzaron a aniquilarse, a destruirse unas a otras*” [Pinedo, 41, el original en cursiva, el resaltado nuestro]:

la creación es *destrucción*. En *Postales desde Oniris* y *El libro de las voces* se sugiere solamente la posibilidad de un nuevo comienzo luego de la destrucción de todo lo anterior (Oniris, Delfos). En *Gongue* y *Berazachussetts* la *regresión* es menos explícita pero también visible: ambas obras imaginan una tierra civilizada perdida al río, la inundación de la ciudad a la que desconfigura.

### 2.3 El futuro en *El año del desierto*, *Gongue*, *Plop* y *Berazachussetts*

El futuro es algo inevitable, es lo que está por venir; según Laura Ponce se impone su representación [2018]. Ricardo Piglia afirma que “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” [2006].

Según Drucaroff:

“El cruce de las coordenadas de espacio y tiempo como determinantes de las leyes que rigen nuestra realidad (ese descubrimiento de Einstein que dio vuelta el siglo) es la clave de este concepto bajtiniano de representación semiótico-estética. Cronotopo es un modo de intervencionalidad entre parámetros temporales y espaciales, es el modo concreto en que se relacionan tiempo y espacio en una obra literaria; dicho de otra manera: es el modo en que una obra de arte determinada es capaz de asimilar el cruce témporo-espacial” [1996: 129].

---

<sup>79</sup> Trabajaremos el tema de la lectura y la escritura más adelante.

Podemos proponer un cronotopo para la *ciencia ficción de NNA* en relación con la idea del futuro como vuelta al pasado, al que podemos llamar “de la *regresión* del desierto y/o el río”. En la configuración de los lugares, esto se juega como la *regresión* de un estadio previo de la naturaleza con respecto al espacio civilizado de la ciudad. En *El año del desierto*, *Gongue*, *Berazachussetts* y *Plop*, aparece esta *regresión* de dos formas: en la presencia del desierto o en la del río, que gana terreno a la tierra. Avanzar en estos escenarios para los personajes puede ser adentrarse en paisajes del pasado que, supuestamente, deberían estar “resueltos” en lo político y en lo social. La campaña del desierto<sup>80</sup>, la construcción del puerto de Buenos Aires: empresas “civilizatorias” que diseñaron de un modo muy preciso el lugar de las ciudades, que en el futuro están desintegradas por este movimiento de *regresión*. El futuro, en este punto, se configura también como espacio, regresivo y traumático, por no resuelto. Cuando Steimberg [2012] habla de “mundos después del fin” de la ciencia ficción, propone que lo que suele sobrevivir es una tierra baldía o una distopía urbana. Afinando un poco esta idea, proponemos que lo que sobrevive es el paisaje natural previo a la urbanización de Buenos Aires: el desierto y el río<sup>81</sup>. Y pensamos que, en realidad, no estamos ante el “fin” por dos motivos, el primero lo señala el mismo autor de la mano de James Berger, quien marca la paradoja de un final que no es final en el escenario posapocalíptico, porque siempre queda algo después del fin. El segundo, porque nuestra propuesta es que justamente lo que se encuentra adelante en el tiempo no es el fin sino el *origen*. Drucaroff afirma que

“Hay dos cosas que la ciencia-ficción en general ya no propone, probablemente porque este contexto histórico (lamentablemente) lo permite: ni ubica más sus historias en un futuro demasiado lejano (...), ni se ocupa mucho de verosimilizar los motivos de una catástrofe con importantes explicaciones científicas” [2006].

---

80 No casualmente David Viñas sostuvo, en su libro *Indios, ejército y fronteras* (1982), que "los indios fueron los desaparecidos de 1879" y calificó a la Conquista del Desierto como "un genocidio".

81 Esto se da claramente en las cuatro novelas trabajadas en este capítulo y en varias otras (*Quema* de Ariadna Casterllanau, *Los perros de la nación* de Boyanovsky Bazán, *Las estrellas federales* de Juan Diego Incardona -un bosque en este caso-) pero no en todas es tan visible. Sin embargo, afinando la mirada, la tensión provocada por la amenaza del desierto o el desborde del río se encuentra en la mayoría de las obras que aquí consideramos que podrían ingresar a la categoría de *ciencia ficción de NNA*, como en *El rey de los espinos* de Marcelo Figueras, que termina con una gran inundación, de agua primero, de barro después. En *Postales desde Oniris* y *El libro de las voces* también los escenarios del desierto como páramo son recurrentes, sobre todo, a partir de la desintegración de los centros urbanos.

Sin fechas precisas, las cuatro obras nos permiten la especulación temporal, extrapolando elementos de nuestro presente. En *Gongue* y *Berazachussetts* la inundación, en *Plop* y *El año del desierto*, el desierto. Estos dos fenómenos naturales pueden ubicarse adelante en la línea temporal como consecuencia de las condiciones climáticas del presente y la intervención del hombre en la naturaleza que anuncia, una y otra vez, el desgaste y destrucción del planeta y sus recursos. Pero, tanto el desborde de los ríos como el reemplazo de la ciudad por un paisaje desértico remiten a escenarios clave del pasado de nuestra historia nacional; momentos que podríamos pensar “pre-civilizados” en los términos de los discursos políticos que han sido dominantes (por ejemplo, el de la ya mencionada Campaña del desierto<sup>82</sup>). Pensar estos futuros de ausencia o desmesura (el desierto vacío y el río desbordado) -que tienen la misma consecuencia final: la destrucción de la ciudad y los vínculos establecidos en y por ella- abre la pregunta sobre las condiciones críticas del presente. En este sentido, si toda visión negativa del futuro como distopía implica el anhelo de una utopía, la destrucción está vinculada con el movimiento de las vanguardias, romper lo anterior para hacer algo nuevo.

“Una consecuencia narrativa final del *novum* es que moldea el «cronotopo» (¿o los cronotopos?) de la CF. Cronotopo es ‘el eslabón clave de las relaciones temporales y espaciales, según adquieren forma en el arte literario’. En él, ‘se despliegan en el espacio las características del tiempo, mientras que el espacio adquiere sentido y medida en el tiempo’, y ambos quedan mezclados en una estructura argumental particular.” [Suvin, 1984: cita de Bajtín, 112].

El tiempo que vendrá es un espacio en el que la naturaleza avanza incontrolable sobre lo que se convierte en restos de lo urbano. En *El año del desierto* este avanza, mientras que en *Plop* ya ha avanzado (no quedan construcciones sino ruinas), y en *Gongue* el agua ya ha inundado, mientras que en *Berazachussetts* lo hace al final de la historia. Dice Támper:

“Las corrientes de la inundación han obtenido nuevas jerarquías/ como si en los torbellinos de barro/ hubiera habido siempre una *promesa* de mejora/ para lo que al cabo han sido *ruinas*” [Cohen, 57, los resaltados son nuestros];

---

82 En la novela de Mairal esta se referencia bastante explícitamente: “él aseguraba que había participado de una excursión militar que no había podido expulsar las bandas hacia sur del Río Negro” [150].

el futuro solo depara restos. O bien, podemos pensar que “no hay futuro” porque solo encontramos el pasado al avanzar. Aunque, por otro lado, observamos cierta pulsión utópica subyacente, que propondría un posible futuro como “negativo”<sup>83</sup> del cronotopo configurado.

Para Drucaroff [2006], después de 2001 se abre, para los autores más jóvenes especialmente, la posibilidad de que sea necesario contar otra cosa. Hernaiz [2006] propone hablar directamente de *literatura post-19 y 20 de diciembre* y entiende esa fecha como un constituyente ineludible de lo contemporáneo; se encuentra con una literatura que no podría existir como existe sin los acontecimientos de ese período, que desde el caos y la destrucción (sobre todo de las certezas sobre lo que era posible, como señala Kogan [2006]) dieron impulso a lo nuevo. Igualmente, en las obras, así como se presenta la idea de no futuro, aparece la sensación de que no hay otro tiempo distinto (pasado, presente, futuro, son lo mismo), no hay otro lugar, no hay escapatoria: “...yo me había perdido en el tiempo” dice María en *El año del desierto* [Marial, 263]. “Porque nunca había habido otra cosa que barro. Siempre había llovido.” [Pinedo, 131, el resaltado es nuestro]. El cronotopo de la *regresión* del desierto y/o el río se presenta como un espacio-tiempo donde es difícil distinguir límites.

*El año del desierto* es la obra de la que han partido la mayoría de las hipótesis de este trabajo. Publicada en 2005 -a solo cuatro años de “la crisis de 2001”- la historia comienza sin fechas explícitas, pero en un escenario claramente reconocible para el lector argentino. De hecho, podemos suponer que el futuro no es tan lejano gracias a los datos que la protagonista nos brinda sobre su propio pasado: “...daban las novelas de mi infancia, Perla Negra, El infiel, Más allá del horizonte” [Mairal, 13]: programas de TV que se transmitieron en los años noventa. En este punto, el futuro se construye casi como un tiempo en paralelo, que parte de un comienzo de año que podemos leer en analogía con diciembre de 2001<sup>84</sup>, y continúa en esta línea temporal alternativa, donde la *intemperie* produce la *regresión*. María sale de su trabajo en una oficina ubicada en una torre de Puerto Madero, “detrás” del centro de Buenos Aires:

---

83 Como revés, contracara. Usamos “negativo” en términos fotográficos. Jugamos a propósito con la ambigüedad.

84 Hernaiz [2006] propone a *El año del desierto* y *Plop* como dos novelas que dialogan con diciembre de 2001 “desde el interior”, sin referencias directas pero cargados de significaciones por ese diálogo.

“Por el ventanal se veía el estuario que llegaba hasta el horizonte, el puerto con grúas y containers, la dársena norte, los cuatro diques, los demás edificios torre, el pajonal y los camalotes que se habían acumulado en la Costanera Sur y que llamaban la Reserva Ecológica. La altura del piso veinticinco permitía esa mirada geográfica. Era la vista de los hombres poderosos” [Mairal, 13].

Es dos de enero, el cumpleaños de la protagonista, ella va a encontrarse con su novio y se dirige hacia la zona de Plaza de Mayo. A medida que avanza, el paisaje se vuelve muy reconocible para el lector que ha vivido conscientemente (que era, al menos, un o una adolescente) el “diciembre de 2001” en Argentina.

“Para el lado de la Plaza se oía el latido enorme de los bombos. Como estaba a tres cuadras, no me preocupé mucho, hasta que vi pasar a la montada. Primero oí el repiqueteo de herraduras contra el asfalto y después vi pasar los caballos alazanes al galope. Los policías ya venían amenazando con el látigo. Vi que los otros corrían y corrí hasta la esquina. Pasaban chicos con la cabeza envuelta en una remera, pasaban tipos de corbata con el saco en la mano, eufóricos. Lo de *siempre*” [ib. 15, el resaltado es nuestro].

En este fragmento podemos observar que, por un lado, hay un relato que bien podría tratarse de una crónica periodística sobre aquellos días convulsos que marcaron un antes y un después en la Historia de nuestro país. Por el otro, la elección del adverbio “siempre” puede leerse como la sugerencia de cierta repetición de la Historia. El 2001 ha sido un punto de quiebre, pero no el primero, ni el último; a la protagonista (que es también la narradora) le parece que “siempre” pasa lo mismo. La novedad, o *novum*, viene a continuación: la siguiente oración dice “En cada marcha contra la intemperie pasaba lo mismo”. La novela ofrece una explicación nueva para el caos social, una hasta ahora no escuchada por los lectores contemporáneos. La *intemperie* -un fenómeno “natural” (en el sentido de que no parece provocado por ningún agente humano) que nunca se explica de manera científica, sino que se menciona como algo que deberíamos saber (o no, a los personajes tampoco parece molestarles no entender por qué sucede exactamente)- es la encargada de activar el mecanismo regresivo en *El año del desierto*. El título de la novela hace referencia a eso: durante un año, la protagonista vive toda clase de peripecias a partir del avance de la *intemperie* y experimenta la *regresión* a un estado que podemos ubicar cerca de dos siglos atrás a tiempos en que la antinomia civilización-barbarie estaba viva. Describe Drucaroff:

“Connotadas, deformadas, vamos reconociendo en la lectura una sucesión de etapas hacia atrás: se parte de un estallido que remite de algún modo al 2001 y se encara una larga y cruenta disolución nacional en la que retornan diversos momentos del sangriento pasado argentino: desde la dictadura de 1976 hasta la economía del contrabando en el puerto colonial de Buenos Aires, hasta llegar al canibalismo desesperado de los conquistadores hambrientos, en la fundación de Buenos Aires” [2006].

El final de la novela es significativo en este aspecto, María se “salva” de las consecuencias mortales de la *intemperie* (que no son en sí mismas destructoras de los humanos, sino que al “regresarlos” también a ellos los deja en un lugar salvaje y peligroso para la especie, un estado donde sólo pueden ocuparse de su supervivencia) porque cruza en barco hasta Europa. El viaje “inicial” de sus antepasados se vuelve fin de recorrido para la protagonista. Es el desierto lo que María deja atrás, lo único que queda en la pampa civilibárbara en la que se convirtió Buenos Aires.

Por el contrario, *Plop* parece ser la que imagina un futuro más lejano, por lo extremo (en apariencia) de su *regresión*. Sin embargo, el hallazgo que en un momento hace el protagonista de un depósito de latas de conserva de las que se alimentan él y parte de su grupo es un indicio de que el paso del tiempo desde el presente “civilizado” no puede ser tan grande. Cuando al grupo de Plop llega un personaje que se hace llamar el “Mesías” y predica sobre una tierra “sana”, sobre un “mundo donde se viviera mejor” [Pinedo, 97], el protagonista sabe -porque lo mismo decían los papeles de la vieja Goro<sup>85</sup>- que está hablando de “cosas que habían existido” [ib.]. Como casi no quedan rastros de estas cosas (las latas, lo que suponemos un libro que Goro guardaba entre sus pechos y hereda a Plop al morir), conjeturamos que la *regresión* viene ocurriendo hace bastante tiempo, o que fue demasiado violenta. Plop y su gente han regresado a un estadio anterior al del pasado “civilizado” en el que hombres y mujeres producían con tecnologías sofisticadas, leían, comían frutas. La “amplitud temporal” en la *regresión*, podríamos decir, es tan violenta como veremos en sus personajes y su forma de vida.

---

85 Cuyo nombre es una clara alusión a Angélica Gorodischer, referente muy querido para los y las autoras del ámbito de la ciencia ficción.

En *Plop* la flecha del tiempo avanza en paralelo con el “ascenso” jerárquico del protagonista dentro de su “Grupo”. Sabemos que el tiempo pasa porque Plop va creciendo en su rol social hasta convertirse en Comisario General -el lugar de poder más importante- y luego en una especie de rey-tirano (a su “pareja” la llaman “reina”), que hasta se hace construir un trono. Dijimos que el origen de Plop es la caída en el barro, y exactamente el mismo es su final. Es evidente que el tiempo avanza para llegar puntualmente a donde partió, la *regresión* es clara, el futuro solo está dirigido hacia el pasado, aunque no sea *exactamente* el mismo punto. El indefenso Plop que cae al nacer no es el mismo que ríe cínicamente al morir. Esto con respecto a la historia del protagonista; si observamos el mundo ficcional total, el futuro puede deducirse por aquello que en el presente del relato es pasado: la escritura, la forma de organización social y las características de los vínculos, la tecnología. Goro, la única anciana que parece haber logrado vivir hasta esa etapa vital -la vejez-, dice a Plop en un momento “La vida no es así. *No es. No era. Yo sé*” [Pinedo, 40, el resaltado es nuestro]. En *Plop* la *regresión* no se da hacia el atrás de la Historia argentina, como en *El año del desierto*, sino de un período incluso anterior. Es un presente impensable para quien sabe que hubo otra forma de vida. Sus comunidades, organizadas en “Grupos” tienden a formas no solo pre-capitalistas (practican el trueque<sup>86</sup>, por ejemplo), sino muy primitivas. Tienen tabúes, castigos y ritos tribales, practican el canibalismo, viven por la supervivencia: “Acá se sobrevive” es el saludo que intercambian entre sí [ib., 13]. “Las mujeres parían en cuclillas sobre el barro. Todos, todos en el Grupo, toda la gente, todos los grupos. Vivían en el barro, morían en el barro” [ib., 130]: la llanura barrosa es origen y destino en el mundo de *Plop*. El paisaje es futuro porque allí se encuentran los restos de lo que fue. Los personajes viven -sobreviven- entre los fragmentos del pasado. “El paisaje de yuyos y montañas de basura no cambiaba. Pero nada para cazar. Ni perros, ni gatos, ni ratas. Ni gente” [ib., 77]. La llanura del paisaje, horizontal, desértico por la ausencia de vegetación, solo se eleva gracias a la basura: restos, las “sobras del pasado” como dice Steimberg [2012]. “El terreno se elevaba un poco. Al final se veía algo que parecía los *restos* de una pared. El viento había juntado allí más basura que lo acostumbrado” [ib., 77, resaltado nuestro].

---

86 Lo que para Hernaiz [2006] es una alusión a las formas espontáneas de organización originadas en diciembre de 2001 como los “club del trueque”. Sin embargo, no creemos que en *Plop* el significante “trueque” remita a una forma de organización popular de resistencia a la crisis, como fueron en efecto los “club del trueque” durante la crisis.

El futuro que vislumbramos en *Plop* parece posterior al de *El año del desierto*, por aquí la *intemperie* ya ha pasado [Drucaroff, 2006]<sup>87</sup> y los pocos residuos de urbanización son todo lo que queda como referencia a la ciudad. Excepto, como dijimos, lo que está sepultado, oculto: el depósito. No solo hay comida en latas allí, también hay objetos “cuya utilidad no podía imaginar. Algunos tenían palabras escritas como «on» u «off»” [Pinedo, 84]. Objetos que, como los inundados en *Gongue*, no tienen ninguna utilidad; no solo es difícil de imaginar, no la tienen. Todo ese pasado que lectores y lectoras develamos en el descubrimiento que hace Plop pero que él no puede comprender le termina siendo indiferente. Le llaman la atención solo los cuchillos -machetes-, y, obviamente, la comida. Porque en ese futuro se “sobrevive”, no hay tiempo para enfrentar o pensar el pasado. Es por esto que, de las cuatro novelas en las que profundizamos, *Plop* probablemente sea la más contra-utópica, el universo más desesperanzador. El pasado regresa, pero es tan radical el salto hacia atrás que parece muy difícil una elaboración del trauma; no como sucede en *El año del desierto*, donde María revive el trauma en esa *regresión* y tiene la posibilidad de reelaborarlo. Lo único que puede hacer Plop, y de hecho lo hace, es romper el tabú de su Grupo: mostrar la lengua. La lengua no se muestra ni al hablar (se mira hacia abajo), ni al comer, y menos se usa como se la hace usar él a una mujer: para darle placer, para hacerle sexo oral. Esta decisión le cuesta a Plop la vida, lo deposita en el exacto lugar de su origen: el barro, que lo cubre, lo tapa, lo reprime. Este tabú también es una *regresión*, y podemos relacionarlo con el pasado reciente, el de la dictadura y su lema “El silencio es salud”, en relación con el campo semántico de la boca, por ejemplo: “cerrar la boca”. En la “iniciación” de Plop y sus dos amigos, Tini y el Urso, el último ritual es verbal: “-¡La frase final! -aulló el Secretario. -¡Boca cerrada! ¡Boca cerrada! ¡Boca cerrada! -contestaron los tres.” [ib., 28].

Lo que Steimberg señala como coexistencia de pasado y futuro en *Plop* [2012], nosotros lo leemos como *regresión*. El crítico propone que nuestra existencia no establece ni relaciones inteligibles con el pasado (lo que señalamos como ruptura de puentes, con Drucaroff) ni relaciones predecibles con el futuro. También cuestionamos esto último porque creemos que las obras, más o menos enfáticamente, afirman: mientras el pasado traumático no se “resuelva”, no se elabore, regresará. Y no como fantasma, presencia incorpórea (una

---

87 Propone que el mundo de Plop es la continuación del que María deja atrás.

de las manchas temáticas que propone Drucaroff [2011]), sino como presencia material y contundente.

En *Gongue* el futuro está configurado por la intensificación del fenómeno natural de la inundación. También es regresivo: la tierra ganada al río cede ante él, los espacios urbanos se pierden. “Como si no hubiera mucho en ese paisaje, que bien visto no es inmenso, aunque *ahora* no se sabe tapadas como están las cosas por la inundación. Cosas que ya *en otro tiempo* fueron abandonadas por el Custodio [Cohen, 8, los resaltados son nuestros]. Hay un “ahora” presente para el protagonista, Gabelio Támper, que da cuenta de un pasado en el que las cosas fueron de otro modo (así como la vieja Goro, en *Plop*, recordaba lo que *había sido*). Marcelo Cohen ha construido en varias de sus obras lo que podríamos considerar un cronotopo propio: el *Delta Panorámico*. Sebastián Basualdo [2014] lo define:

“Ese conjunto de islas, explica Saavedra, no es más que ‘ese plexo de comunidades imaginarias’ que ‘no hace otra cosa que proponer metáforas, hipérboles, parodias, caricaturas de la misma esfera de la realidad’. Un lugar en el que se expanden las posibilidades del lenguaje hasta el límite del neologismo y donde se constituye un conjunto de ‘islas autónomas’ pero ligadas entre sí bajo una misma premisa: el constante cuestionamiento a la lógica de lo que suele entenderse por realismo...”<sup>88</sup>.

*Gongue* transcurre en una de esas islas y creemos que el armado del escenario va más allá de un cuestionamiento a la lógica realista. Hay un *novum* que está dado por la inundación, que ha cubierto todo al modo de James Ballard en *El mundo sumergido* (1962)<sup>89</sup>, y también por ciertos elementos asociados al avance tecnológico, por ejemplo, robots domésticos (“robotines”). Steimberg [2012] observa que en el *Delta Panorámico* ciertos elementos que funcionan como *nova* (que constituyen en su suma el *novum*) indican que el mundo ficcional ya no es el nuestro, dada la cercanía con los objetos del mundo cero del autor (el *farphonín*, que es al fin y al cabo algo muy parecido a un *smartphone*, puede servir de ejemplo). El caballo del protagonista es un animal eléctrico, “los laboratorios diseñan estos animales”

---

88 En un artículo publicado en el segmento *Radar libros* del diario *Página 12* del 17/08/2014. Trabajamos con la edición online Basualdo Sebastián (2014). *Los mundos posibles*, Buenos Aires, Página12.com.ar. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5393-2014-08-17.html>.

89 Con respecto a esta comparación, he realizado un trabajo de Seminario de Maestría disponible en Academia.edu, cuyas ideas también son tomadas en este. Se titula “El mundo sumergido y *Gongue*, lo que el agua traerá”.

[Cohen, 13], en un visible guiño a la novela de Philip K. Dick<sup>90</sup>. El propio Cohen define en una entrevista [2011] el espacio-tiempo del *Delta Panorámico*:

“...un mundo situado en un *futuro muy lejano* en el que ya pasó todo, quedan vestigios de toda clase y diferentes etapas remotas, y con innovaciones y todos los humanos *se repiten*, como en todos los mundos humanos, la historia no le importa mucho a la mayoría, y menos a los que gobiernan” (el resaltado es nuestro)<sup>91</sup>.

También aquí la idea del *loop* aparece. Por otro lado, vinculado a lo que plantearemos acerca del agua desbordada como escenario asociado a la quietud, este futuro no solo es regresivo y sus límites son difusos, sino que es estático: “Ya no hay tiempo, ni el tiempo es consistencia donde algo transcurra...” [Cohen, 71]. Parece que el tiempo ha dejado de transcurrir, no ocurre “nada” (como repite varias veces Támper): el tiempo no avanza. Este futuro ha quedado anclado a un pasado inmóvil. También, en este punto, la velocidad con que va ocurriendo la *regresión* es opuesta a la de la novela de Mairal<sup>92</sup>, por ejemplo, y similar a lo que sucede en *Plop*, donde los ciclos pasados repetidos ritualmente parecen ser solo fragmentos de un período de tiempo solidificado. Aunque la protagonista de la novela de Mairal contradice la rapidez con que ocurren los sucesos en la novela: por momentos también tiene la sensación de que es “como si el mundo hubiera dejado de girar” [Mairal, 36]. Podemos interpretar que volver al pasado y *quedarse allí* es la detención del flujo temporal. En *Gongue*, pese a lo que mencionamos podemos leer un matiz de pulsión utópica en la novela de Cohen<sup>93</sup>, al final, Támper dice que “La gravedad de los tonos da una impresión de que *algo va a suceder*” [ib., 80-81, resaltado nuestro]. En los ritmos narrativos la detención del flujo temporal también puede observarse. Mientras que la prosa de Mairal es ágil, rápida y fluida, y trabaja con oraciones un poco más largas, acumulando la narración de acciones, la de Pinedo es económica, trabaja con los elementos mínimos, las oraciones y los párrafos

---

90 Y no el único, también en la pág. 41 se menciona la “Panconciencia”, similar a la caja de Mercer de *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?* (1968).

91 Entrevista realizada por Lucas Mertehikian. Consultada en <https://losinrocks.com/la-balada-del-delta-37509d1ab6ed>.

92 Cuya trama también avanza rápida y caóticamente, como lo señala Drucaroff [2006].

93 Algo que podemos hallar en otras de sus obras, *El fin de lo mismo* (1992), *Algo más* (2016), por ejemplo. Básicamente, la resistencia de los personajes a que no haya una salida.

son breves, como los capítulos.<sup>94</sup> Cohen por su parte maneja una prosa más poética, aunque también fragmentada e interrumpida por numerosos signos de puntuación, mientras que Ávalos Blacha posee un ritmo parecido al de Mairal, de pura acción.

En *Berazachussetts*, en efecto, la globalización y el avance de las tecnologías industriales dan cuenta de un tiempo que ha avanzado. La consecuencia de este avance, sin embargo, es claramente regresiva: los muertos que vuelven. Para Drucaroff, una mancha temática persistente en la NNA es la del vivo que vive como muerto. Esta mancha puede conectarse evidentemente con la figura del zombi:

“En la nueva literatura, más que enojarse con su juventud de «viejos vinagres», los escritores examinan este desencanto prematuro, esta comprensible imposibilidad de actuar (salvo como impostación) el aspecto primaveral, futuro, entusiasta y prometedor de la condición juvenil; lo vuelven parte de la devastación del paisaje social que los rodea, de la inutilidad de actuar en política cuando la política se volvió una puja de negocios personales antes de que clase, de la clausura objetiva de sus horizontes laborales, económicos, existenciales” [Drucaroff, 2011: 318].

Si bien no todos los autores y autoras que hacen uso de la ciencia ficción son jóvenes, tienen en común la imposibilidad de serlo, al menos de acuerdo con los estereotipos previos a la dictadura, que eliminó no solo a la juventud sino a la *idea* de juventud como promesa de futuro. Nuestra juventud observa la realidad, le hace preguntas y no se ocupa de cerrar una respuesta, porque sí, en el futuro está otra vez el pasado, pero un pasado “abierto”: en su *regresión* permite la libertad de pensarlo nuevamente.

Existe una antología de nueva narrativa latinoamericana llamada “El futuro no es nuestro” (2009), y el título resulta significativo: el joven apático se opone al entusiasta militante. Esta subjetividad literaria “desganada” se puede leer como una derrota muy precisa [Drucaroff, 2011: 319], aunque nosotros también la pensamos como *posibilidad*, sin expectativas, la nueva mirada puede interrogar (tanto al futuro como al pasado) sin “deber ser”, de un modo distinto en este sentido.

---

94 Drucaroff profundiza un poco más esta idea en “Narraciones de la intemperie”.

Como decíamos, las cuatro novelas ubican la trama, o bien en el futuro, o bien en un tiempo paralelo al presente<sup>95</sup> que podría encontrarse más adelante en la línea temporal. El equivalente temporal de los mundos paralelos es la ucronía, la historia paralela o ramificada. Mencionamos las alusiones a productos televisivos de la década de los noventa que poblaban la “infancia” de María en *El año del desierto*; en el caso de *Berazachussetts* tenemos la presencia de dos personajes cuyos nombres hacen referencia a figuras populares contemporáneas: Sandra Smith y Lía Crucet, a quienes Dora llama para armar una banda de cumbia<sup>96</sup>. Más allá de este anclaje en el mundo cero del autor, pensamos que el renombramiento de los lugares (y algunos cambios físicos, como la presencia de recámaras donde viven pingüinos, en varios puntos de la ciudad) es la consecuencia del avance de tendencias del presente, como la globalización. Tomamos una decisión teórica al pensar como futuro los tiempos de las obras analizadas, aunque adoptando otra perspectiva podrían también tratarse como ucronías, tiempos paralelos al presente del autor. Capanna clasifica subgéneros de la ciencia ficción de acuerdo a dos parámetros: tiempo y espacio, utopía y ucronía. Esta última imagina al mundo de acuerdo con un pasado diferente, es una historia paralela, construida a partir de una alteración del curso histórico, de donde se deduce un presente alternativo. Creemos que en el caso de las obras analizadas no se trata de un pasado diferente, sino de un pasado *persistente* que, por no resuelto, regresa y modifica el tiempo presente y por venir. El pasado sigue siendo el mismo del mundo cero del autor, pero no se comporta como tal sino como trauma, no ha *pasado* en realidad y por eso se repite. Si algunas obras ficcionalmente pueden ser leídas como ucronías, interpretativamente nosotros leemos estos pasados como persistentes.

---

95 Mariana Enríquez, el 11.10.18 en la presentación de la novela de Samantha Schweblin, dijo que la ficción es el lugar de la utopía. Y que el futuro de la ciencia ficción es cercano o “paralelo”. Esta operación de extrapolación temporal que liga futuro y presente ya la señala Suvin en *Frankenstein*, la llama “narración situada en un presente exótico” [1984: 180].

96 Sandra Smith es una cantante, animadora, productora y actriz de cine, teatro y televisión argentina y Lía Crucet es una cantante, actriz y vedette argentina.

### 2.3.1 El viaje. Quietud y movimiento

Julio Verne y H. G. Wells popularizaron para la ciencia ficción la idea del viaje (que tiene sus antecedentes en la Utopía y la literatura de viajes extraordinarios); en relación con los espacios que crean nuestras obras podemos pensar una innovación, un uso particular de este tópico: o no hay viaje, o es inútil porque no se cambia verdaderamente de lugar. El lugar “original”, tierra y agua hiperbolizados, es el único espacio posible. La *regresión* es tan violenta que “...lo que había estado sobre la superficie parecía no haber existido nunca” [Mairal, 2003]; el pasado “anula” el presente, y, así, el futuro. Pero el pasado sí existió,

“Pese a que Beatriz Sarlo insiste en afirmar (...) que el pasado de la dictadura ya no interesa a las nuevas generaciones, hoy es omnipresente su fantasmagórica e incomprensible presencia” [Drucaroff, 2011: 393].

Un cadáver que se descompone en el presente, los mayores lo saben, los nuevos lo presienten: el futuro se constituye ya dañado.

David Viñas [1964] muestra que los viajes literarios durante un siglo y medio están marcados por el mismo movimiento: se parte de un lugar menor a uno poderoso, de la barbarie a la civilización (a países centrales, por cultura o poder político). Viñas demuestra la continuidad perfecta de la antinomia civilización-barbarie durante un siglo y medio, en el imaginario de los textos, pero también en la biografía de sus autores. Los viajes literarios hoy no se mueven, no implican un traslado *real*. El cambio de lugar en la NNA no cambia los lugares, no hay forma de trasladarse a un espacio *verdaderamente diferente*. Así como ya sugerimos, no hay otro tiempo, no hay otro lugar.

Mientras que, a María el viaje le permite salir (al menos físicamente) del *loop*, a Támper esto le está negado, el agua estancada pareciera detener el tiempo para él. El jefe le ha encargado “gestionar lo inundado”, su puesto es el de “vigía” [Cohen, 11] ¿De qué se trata esta tarea? Básicamente consiste en mantenerse en el mismo lugar, un mirador, observando lo que no se ve, ya que las cosas han quedado sepultadas debajo del agua. “Nunca pasa nada”

afirma Támper [12] y parece que el tiempo no avanzara. Leemos *regresión* aquí también ya que esta quietud del agua puede remitirnos a un pasado anfibio<sup>97</sup>.

Podemos establecer una relación entre el agua, como elemento regresivo (quietud o sedentarismo), y el desierto/tierra, como elemento “progresivo” (el movimiento). En las novelas de Mairal y de Pinedo los personajes se mueven, exploran el espacio, “vagan” por él, no necesariamente avanzando sino retrocediendo. En la de Cohen, donde el agua está desbordada desde el comienzo, el protagonista pasa sentado la mayoría del tiempo, en actitud de observancia, sin cambiar de lugar hasta el final: “En el agua, lo que hay es una voluntad de alisar el tiempo” [Cohen, 79]. En la novela de Gardini, el agua es el lugar que guarda la “verdad” sobre el pasado de los personajes y les permite comprender su presente, así como proyectar la pervivencia de la especie en el futuro. Es la historia de lo que fue olvidado para seguir adelante, pero a la que se debe volver para que ese seguir tenga sentido: “borraron nuestra historia para no repetirla (...) borraron su historia para sobrevivir” [Gardini, 92]. Al final de la novela de Ávalos Blacha hay un grupo que decide quedarse en Berazachussetts, mientras que Noé, personaje antes estático que construía su arca, emprende el viaje final. Noé aparece mediando la novela y está convencido de que ocurrirá un nuevo diluvio universal, lee la Providencia en la lluvia torrencial del final. En las cuatro novelas en las que profundizamos hay agua y tierra, hay movimiento y quietud, aunque no observemos ningún traslado *real*. Cuando la tierra es barro (tierra mojada), Plop queda sujeto a ella, enterrado. Cuando María llega a donde viven los Ú -una tribu del futuro que alude a aborígenes históricos en Argentina-, se queda en ese paisaje exuberante del río y la vegetación.

Mientras que la tierra árida promueve el movimiento, la búsqueda, el agua detenida hace lo opuesto. Támper, que también es el narrador de *Gongue*, explica

“...el agua disimula que se mueve y yo no. Mi movimiento en verdad no es falta de quietud; es apenas lo justito para que yo haga entrada en el tiempo y dé miedo” [Cohen, 9].

Esta contradicción del movimiento vuelto quietud anuncia el comportamiento del personaje durante toda la novela, cuya *errancia* es solo mental, hasta el final, cuando

---

97 Ya establecimos relaciones entre la novela de Cohen y la de James Ballard, *El mundo sumergido*, a partir de un trabajo desarrollado en el marco de un seminario de la Maestría, en el que planteamos que el agua es el elemento regresivo y que la regresión es biológica (a los orígenes anfibios de la vida) y también social. Ver nota 89.

emprende un viaje material (cuyo destino se desconoce): “...ya es tiempo de dejar que las cosas sean solas, y los animales. Yo lo que hago es remar” [ib., 80]. La acción en presente se opone a la acción de “vigilar” las cosas del patrón, de “mirar” estáticamente. El asunto para Támper, lo que lo empuja al movimiento, es “una impresión de que algo va a suceder” [ib. 81]; así como las cosas estás sumergidas, latentes, debajo del agua, este personaje ha tenido oculto el deseo de búsqueda, para al final cumplirlo.

“En cambio a mí, cuanto más me entibio al sol y quieto estoy en mi reposo, más me ataca la *inquietud*; y tan imposible me es no pensar en cuando se acabe el reposo, que reposo no tengo nunca” [ib. 42, el resaltado es nuestro].

Leemos *errancia* en las cuatro novelas aquí tratadas, en dos casos explícitos: el deambular de María, que durante toda la novela está cambiando de lugar, y el de los personajes de *Berazachussetts*, que recorren distintos espacios. En el caso de *Gongue y Plop*, los protagonistas parecen mantenerse más estáticos, pero se produce un deambular mental (Támper) y parcial (Plop, quien durante su vida recorre apenas los límites del espacio de su tribu para terminar donde comenzó, en el barro).

Drucaroff define la *errancia* de los personajes de la NNA en su relación con los puentes intergeneracionales rotos, que provocan el efecto de que “el tiempo no deviene, fluye sin sentido” [Drucaroff, 2011: 323]. Los movimientos deambulatorios de los personajes de nuestras obras carecen de una dirección clara y única, y por lo general no los llevan a ningún destino en particular. Raramente los vemos llegar a donde querían dirigirse; los recorridos cambian, son erráticos. Por otro lado, esos movimientos parecen en algunas ocasiones una “pérdida” de tiempo.

Se muevan o se queden quietos, los protagonistas de las obras analizadas no encontrarán otro camino que el de la *regresión*. María debe “volver” a Europa, Támper se interna en el río/origen anfibio desbordado, Plop vuelve a la tierra/barro donde nació, el último personaje que “vemos” en *Berazachussetts* es Noé, quien se interna en las aguas crecidas con su arca llena de parejas de animales. Agua y tierra son elementos que, hiperbolizados, llevados a su extremo, configuran los espacios de este tiempo futuro regresivo. La velocidad de la *regresión* se da con mayor violencia cuando se vincula con la Historia reciente: “Decían que las construcciones más nuevas eran las que más rápido se

deterioraban, mientras que las viejas casas de los barrios se mantenían en pie durante más tiempo” [Mairal, 54].

La amenaza de la *intemperie* en la ciudad instala rápidamente un régimen militar que remite a la última dictadura (el servicio militar vuelve a ser obligatorio en la página 23 de la novela), para luego avanzar en la pérdida de derechos obtenidos con el peronismo. Más adelante en la historia, no solo es la *intemperie* la fuerza regresiva principal en *El año del desierto*; con menos persistencia, pero también potente, el río avanza para retroceder en el tiempo:

“Y entonces *volvió* el río, pero volvió con furia de sudestada, con una alta marea que nunca más se fue, y tapó todas las calles del puerto y sus nombres de mujeres ilustres (...) el puerto quedó tapado de barro y camalotes<sup>98</sup>” [ib. 139, resaltado nuestro].

Pero también la *regresión* se acentúa también a medida que avanza la trama; la tierra perdida por el avance del río desde el puerto y el desierto que va ganando terreno implacable dejan a los personajes “en el medio” de estas fuerzas. María emprende primero el camino hacia afuera de la ciudad para luego volver, antes de cruzar el océano y dejar todo atrás: donde se encuentra el “origen” de sus antepasados. La protagonista regresa a Europa, y vive en una ciudad cuyas calles “son menos ordenadas y geométricas, parecen un enredo, algo que fue creciendo de un modo irregular...” [ib., 7]. El lugar de origen es también fallido. Allí María “no aprende anda”, desarmando así el imaginario de los viajes literarios de los dos siglos anteriores que analiza Viñas [Drucaroff, 2011: 487].

María se entrega a la fuerza regresiva y ella misma experimenta una *regresión* que, por ejemplo, le permite hacer coincidir su historia con la de su abuela, una inmigrante irlandesa de comienzos del siglo XX. María sale de la ciudad para internarse en el “campo abierto”. Y el desierto es una promesa a la vez que una amenaza:

“Quería salir de ahí, alejarme de la maraña de nombres de calles y salir al campo abierto de una vez (...) Ver el campo abierto así de golpe y empezar a meterse daba miedo” [Mairal, 175-176].

---

98 Imposible no pensar en el ensayo de Marcelo Cohen, “La ciencia ficción y los restos de un porvenir” (1999): “Tapando casi el agua negroide, grumosa de desechos industriales, los camalotes relucían como joyas de plástico entre tufos de herrumbre y de curtiembre”.

Luego regresará a la ciudad en una misión que le impone su nueva tribu, los Ú, para luego irse definitivamente, así como termina yéndose Gabelio Támper, aunque sin haberse movido antes. María “vuelve” a la civilización (en Europa comienza a trabajar en una biblioteca, lugar que en Buenos Aires ya no existe) y Támper intentará llegar a la ciudad que aún no ha sido del todo cubierta por el agua.

En la novela de Ávalos Blacha el desierto cumple también la doble función de promesa y amenaza. Trash y Beatriz huyen de una ciudad “podrida” para internarse en un sitio con las siguientes características: “El lugar era increíble. Nunca había percibido tal desolación y aridez. Era la *intemperie* en su máxima pureza” [Ávalos Blacha, 73, resaltado nuestro].

Dice Claudia Torre: “el desierto se convertirá en el exterior de otra cosa, un espacio pensado como límite y como ámbito de posibilidades infinitas”<sup>99</sup>. La valoración es paradójica: desolado, puro, árido, increíble, se presenta como posibilidad de autoconocimiento para los dos personajes de *Berazachussets*. Y así como para María se presenta como liberador, para Beatriz es el sitio en el que “liberarse” de su enfermedad, de la corrupción de su cuerpo: “Gracias por este día. Comete mi cuerpo si querés. Chau, chau” [ib. 77], le dice a Trash antes de pegarse un tiro. El desierto es vida y muerte.

Con respecto al movimiento de la *errancia*, María funciona por momentos como antítesis de Támper, aunque compartan un viaje final. Es la peregrina, como afirma el título del capítulo en el que decide irse al campo. “Entrar al campo me libraba de ese mandato, lo borraba todo de una vez, al menos en mi cabeza” [Mairal, 176]. Así como Támper es el custodio de las cosas del patrón, María se siente en la obligación de resguardar el recuerdo de lo que fue la ciudad. El movimiento liberador para el protagonista de *Gongue* es el contrario: ir hacia la ciudad (o lo que él supone que es la ciudad). Para la narradora de la novela de Mairal, la entrega a la *regresión* no es simple resignación sino elección. En este punto podemos vislumbrar algo que subyace en estos escenarios a simple vista antiutópicos: una pulsión utópica. También el final de *Gongue* habilita esta lectura, como ya mencionamos, y pensaremos en profundidad más adelante.

---

99 Torre, Claudia. El otro desierto de la Nación Argentina. Antología de narrativa expedicionaria, Primera Edición, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2011 [página 10].

En el caso de *Berazachussetts* los personajes suelen viajar para escapar o buscar (Milka y Beatriz huyen luego de cometer asesinatos, Trash -la muerta/zombi- se encuentra en la búsqueda de su propia comodidad y bienestar). Pero hay un viaje en especial que nos parece significativo, el que hacen Saavedra (el ex intendente de Berazachussetts) y Dora para “entretenerse”: “¿Quéres viajar en el tiempo, al pasado?” [Ávalos Blacha, 87], le propone el político a su amante, para luego aclararle: “Bueno, más o menos, es una forma de decir...yo me refiero a pasar un rato como lo hacen los pobres, que viven atrasadísimos, a años luz...es divertido” [ib].

Aquí lo que aparece como *regresión* es la forma de vida de una clase social, y así como el desierto o el río son amenazantes y atractivos a la vez, para estos personajes subirse a un colectivo e internarse en un “barrio pobre” [ib. 93] (que será el mismo de donde surja la “revolución” del final) resulta “fascinante”.

En *Plop* también la *errancia* es búsqueda: de herramientas para la supervivencia, para la mayoría: “Llovía. Hacía mucho que llovía (...) No había nada para comer (...) Se formaron brigadas para buscar comida” [Pinedo, 76]. Pero para Plop, la errancia es algo más. Cuando está “aburrido” [ib. 82], emprende la caminata que lo encuentra con el depósito. Los límites que plantea su Grupo, desde el tabú o desde lo territorial, son para él algo a tensar, a cuestionar, a traspasar. Sin embargo, hacerlo no lo lleva necesariamente a “otro” lugar: “Plop lo hacía para escaparse del tedio del Asentamiento. Pero casi siempre seguía el mismo camino” [ib., 122].

Ya dijimos que el tiempo en *Plop* está marcado por ciclos y explicita el *loop*: todo se vuelve repetición en la vida del personaje y cuando desea romperla, regresa al mismo lugar. En este caso el camino alternativo se le vuelve rutinario y similar. La sensación de “no hay salida” que insiste en todas las obras pareciera ser más intensa en esta novela, que cierra casi por completo la posibilidad de “otro” lugar. Cuando aparece un personaje que la afirma (“un mundo donde se viviera mejor” [ib., 97]), Plop le corta la mano y aquel termina yéndose del Grupo.

Así como la *intemperie* de Mairal avanza desde afuera hacia adentro de la ciudad, el agua en *Gongue* pareciera poseer la misma dirección. Primero ocurre fuera de lo urbano, provocando, por ejemplo, la emigración de las prostitutas a la “capital” [Cohen, 14]. En un

momento de *El año del desierto*, apenas comenzadas las peripecias causadas por la *intemperie*, la gente que vive en la Capital Federal se auto-encierra en sus edificios, tapiando entradas y salidas, construyendo primero túneles y luego puentes para poder trasladarse de un lugar a otro. Este sistema de “protección” responde a la amenaza de la gente de “la Provi”, que llega de la provincia de Buenos Aires y del conurbano bonaerense escapando de la entropía de la *intemperie*, que la ha dejado sin casa, sin trabajo, sin nada. Podemos suponer que la “comarca”, en Cohen [7] se convertirá en un lugar igual de inútil y sin posibilidades (aunque en un momento lo sea para María) que el desierto, y esta idea se refuerza con la huida de Támper. En *Plop* y en *Berazachussetts*, “lo que avanza” viene desde los límites hacia el centro (los personajes amenazantes que llegan al grupo de Plop, los que vienen de otro sitio hasta las casas de los protagonistas como en el caso de Trash), pero también pareciera venir también desde “abajo”. Y esto lo analizaremos a continuación.

### 2.3.2 Lo latente

La idea de lo que está latente, debajo de, oculto, sepulto en la *ciencia ficción de NNA*, se relaciona de manera evidente con uno de los puntos de partida de Drucaroff. Para pensar las generaciones literarias de postdictadura, ella toma la imagen que usa Ortega y Gasset de “los prisioneros de la torre”:

“Unos sobre los hombros de los otros, *el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debería advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero*. Esto nos llevaría a percatarnos de que **el pasado no se ha ido sin más ni más**, de que no estamos en el aire sino sobre sus hombros, de que **estamos en el pasado...**” [Drucaroff, 2011: 35].

Resaltamos, en “negrita” (para distinguirnos de la cursiva de la cita original), aquello que nos resulta por demás significativo. Primero, la idea del pasado que “no se va sin más”, y, luego, la de que estar en el presente es estar *en* el pasado. Las posibles extrapolaciones que puede hacer la *ciencia ficción de NNA* en el futuro *también* están sujetas a esta condición de dependencia. El pasado es “la tierra” sobre la que estamos parados, una tierra que puede ser

más o menos firme, y aquí nuestra analogía con la imagen: *el problema* es cuando en esa tierra laten cuestiones ocultas, sepultadas, enterradas vivas, “desaparecidas”<sup>100</sup> de la vista, que afectarán indefectiblemente a quienes estén “arriba”. Si el suelo “se mueve”<sup>101</sup>, si el suelo de pronto se convierte en un terreno desconocido (desértico, inundado), los pasos tambalean y es difícil “avanzar”.

Como dice el título de la novela de Mairal, durante el transcurso de un año, solamente, el avance temporal produce su movimiento regresivo gracias a la *intemperie*. Matías Lemo propone que “la idea de año transcurrido es doble: uno lineal y real, y otro circular y mítico” [2013: 190]. Esto último se relaciona con la idea del origen y la repetición, el *loop*. Reati [2013] lo observa en varias obras: la imaginación de “el porvenir como un regreso simple y llano al pasado, en una versión de la historia nacional donde se produce la *repetición cíclica* de lo mismo” (el resaltado es nuestro), no solo en la historia personal de María, quien como se dijo repite el ciclo de su abuela inmigrante. Se vuelve atrás en la Historia, se replican oposiciones fundamentales: democracia-dictadura, peronismo-antiperonismo, unitarios-federales, hasta llegar a la plenitud del discurso que escinde civilización o barbarie -que terminarán siendo indistinguibles-. Se vuelve atrás en el espacio, porque la *intemperie* es un fenómeno físico muy específico: destruye las construcciones. María hace un recorrido inverso a la *intemperie*: pasa los primeros meses en una Buenos Aires de principios del siglo XX para luego adentrarse en el desierto. La *intemperie* es una causa física que tiene consecuencias políticas, la *regresión* temporal se da en paralelo con la vuelta atrás en los vínculos sociales establecidos en y por ella. También se invierte el recorrido por la Historia de la literatura nacional: “El dialogo de Mairal no es sólo con la historia argentina, también se dirige a su literatura”, [Drucaroff, 2006]. Las referencias a obras canónicas van desde el cuento de Julio Cortázar, “Casa Tomada”<sup>102</sup>, en los personajes de Irene y su hermano [Mairal, 26], pasando por “cielitos” que imitan los de Bartolomé Hidalgo, hasta llegar a *La cautiva*,

---

100 Elegimos voluntariamente esta expresión cargada de sentidos para nuestra experiencia histórica.

101 Inevitable pensar en una expresión tan foránea como “te movió el piso” para significar la pérdida de seguridad y estabilidad, sorpresa, la posible *novedad*.

102 Que no casualmente fue leído como un cuento en el que la presencia ominosa del peronismo “tomaba” la casa/país de la burguesía [Drucaroff, 2011: 481].

el poema épico de Esteban Echeverría<sup>103</sup>, “Había otras cautivas como yo, sumisas y asustadas” [ib. 230]. La alusión final, por su parte, remite a la industria cultural al mismo tiempo que a una escena fundacional de la literatura rioplatense: el episodio de antropofagia entre conquistadores que narra el cronista Ulrico Schmidl, soldado que integró la expedición de Pedro de Mendoza en 1535. Por otro lado, la imagen que inventa Mairal está evidentemente atravesada por la ciencia-ficción posapocalíptica en la cinematografía contemporánea: los CEOS caníbales se comen entre ellos en la torre Garay, emblema de la civilización. Es como si la novela creara así, en su final, la escena *nueva* de la *ciencia ficción de NNA*.

De adelante para atrás, pero hacia adelante. Esta paradoja es significativa en relación con la hipótesis de Drucaroff acerca del trauma de la dictadura, vinculada con su conceptualización psicoanalítica: mientras el pasado no sea resuelto, elaborado, volverá como trauma, como síntoma. *El año del desierto* plantea una ampliación de esta hipótesis: la dictadura no sería el único pasado traumático de la sociedad argentina, el único pasado “irresuelto”. Drucaroff dice que “la dictadura militar es el coágulo en el que todo el pasado se resuelve” [2011: 26] y señala un problema de tabú sobre lo anterior a 1976<sup>104</sup>. Un pasado de espanto y muerte que sigue vivo y operando en la superficie significativa de los textos ha actuado “borrando” lo anterior y lo posterior (30000 desaparecidos, en su mayoría jóvenes, es la mutilación de una generación, la atrofia de futuro). Sin embargo, en Mairal observamos que todo el pasado argentino es una colección de traumas y cada vez que los personajes quedan indefensos ante la llegada de la *intemperie*<sup>105</sup> vuelven a experimentar cada uno de ellos.

“Me quedé así largo rato, entregada a esa voluntad que me era ajena y que me seguía arrastrando de acá para allá, esa fuerza que era algo parecido a Dios, pero también era la

---

104 Los juicios a los militares en el período kirchnerista han combatido el tabú y han abierto un espacio de conocimiento y sanación. Igualmente, en nuestro país las Abuelas de Plaza de Mayo siguen buscando a sus nietos y nietas apropiados y gran parte de los “desaparecidos” lo siguen estando. El silencio de los culpables sigue dando vida al tabú. En el macrismo, el regreso de discursos relacionados con “la teoría de los dos demonios” y políticas negacionistas (“no fueron 30 mil”) han implicado un claro retroceso.

105 Resulta interesante pensar que la definición literal del sustantivo “intemperie” es “Desigualdad del tiempo” según la RAE.

*desintegración*, y lo invisible, y también la intemperie y el viento, la soledad de ese lugar vacío, el dios del mundo sin gente” [Mairal, 238, el resaltado es nuestro].

El efecto del pasado en el presente de los personajes es devastador. Marial retoma en su novela “uno por uno los núcleos traumáticos de la modernidad argentina” [Drucaroff, 2011: 482].

David Viñas afirmó que la literatura argentina empieza con una violación al hablar del que se considera el primer cuento argentino, “El Matadero”, de Esteban Echeverría, publicado en 1871 pero escrito entre 1838 y 1840 [2005 (1964)]. Es útil pensar que una de las primeras escenas en ser representadas en nuestra literatura sea la de un matadero, un lugar de muerte y asesinato. Para Drucaroff [2006], la hipótesis de Viñas

“es más que una hipótesis cronológica, remite a un *fundamento nacional bárbaro* que hoy no es percibido como un mal externo o superado, el enemigo que la civilización sarmientina vino a derrotar, sino como *posibilidad siempre latente, constitutiva* de la Argentina.” [el resaltado es nuestro].

Para Viñas, a los románticos de 1837 el país se les aparece como una contradicción: virgen y contaminado a la vez. Operan dos términos espaciales en esta visión. A saber, el desierto, “rústico, amenazador y desnudo que acecha...”, y el matadero “como símbolo de “barbarie” y *crudeza*” [Viñas, 2005]. La Plaza de Mayo ha sido “matadero” de inocentes demasiadas veces en la historia de nuestro país<sup>106</sup>. La historia argentina *es* un matadero en cierto punto. Drucaroff habla, y coincidimos, de un imaginario “entre surrealista, sanguinario y grotesco de nuestro país ganadero” [2006].

En la etapa en la que María debe ejercer la prostitución en el “Ocean” hay un episodio significativo: ella va a comprar víveres con una amiga y llegan a la Recoleta (“el corazón de la geografía urbana de la clase dominante” [ib.], donde el matadero se ha instalado al lado de “la catedral” (que quienes leemos reconocemos como la actual Facultad de Ingeniería): “*Debajo* de la ciudad, siempre había estado *latente* el descampado”, dice la protagonista al emprender la vuelta hacia el prostíbulo [Mairal, 156, resaltados nuestros].

---

<sup>106</sup> Basta pensar en los asesinatos cometidos en 2001 y 1955 allí.

La expresión “debajo” también puede connotar *regresión* del trauma, lo sepultado que regresa, lo enterrado que aflora a la superficie: la analogía con lo reprimido es obvia, el término “latente” también pertenece al campo semántico del psicoanálisis. En este sentido es significativa la actitud estatal: “Para ocultar la intemperie, levantan sólo las fachadas de la cuadra, como un decorado de cine” [ib. 68]. El Estado como fuerza represiva<sup>107</sup> intenta construir una fachada que esconda lo que está sucediendo. Sin embargo, más adelante, cuando María es capturada por los braucos, en el medio del desierto ve que

“apareció un edificio como una escenografía (...) Parecía hecho solo para desafiar y vencer el avance de la intemperie. En la fachada tenía unas letras mayúsculas y cuadradas que decían ‘Matadero’” [ib. 220].

La “construcción del matadero” es fuerte, insiste, permanece<sup>108</sup>.

En las cuatro novelas el avance de fuerzas naturales sepulta, tapa, esconde. El descampado latente del que habla María es, por un lado, el pasado, aquello que se ha enterrado previamente. Y, por otro, el descampado (“terreno sin malezas, libre y limpio”) como una palabra/lugar que condensa la contradicción inherente al movimiento de *regresión*, ya que viene del prefijo de negación des- (inversión de la acción) y el sufijo -ado (que ha recibido la acción) sobre la palabra "campo" y esta, del latín “campus” = "terreno plano". La connotación del campo para la historia nacional es compleja y diversa, el campo ha sido el lugar en el que la nación crece, y también ha sido el lugar que “hay” que mantener separado de la ciudad. Esta ejerce una fuerza doble hacia él: lo usa y lo aparta. “*El pastizal se lo había comido todo*, los árboles parecían secos. Algunas lápidas estaban tapadas por enredaderas y zarzas. Las inscripciones casi no se leían” dice María [Mairal, 178, el resaltado es nuestro] cuando pasa por lo que fue el cementerio donde están enterrados su madre y sus abuelos. Se sepulta lo ya sepultado, se oculta, como lo hace el agua en el escenario de *Gongue*, como lo hará la tierra con el depósito de alimentos de *Plop* y luego con el mismo Plop. En

---

107 En el sentido psicoanalítico y “policíaco”.

108 Sebastián Hernaiz dice que “lo nuevo” reescribe la tradición literaria (en particular el cuento de Echeverría) pensando en el presente político y social, donde la pobreza, el hambre y la precarización del trabajo predominan. En su artículo “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre” en la revista *El interpretador*, 29, diciembre 2006. Consultado en <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/sobre-lo-nuevo-a-cinco-anos-del-19-y-20-de-diciembre/>.

*Berazachussetts* el agua tapa, la tierra esconde, aunque también la fuerza del hombre (su toxicidad) permite la *regresión* más extrema: la de la vida después de la muerte en la figura de los zombis:

“los muertos *enterrados* en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida (...) Un fantasma ya recorría Berazachussetts. El fantasma de la radioactividad” [Ávalos Blacha, 118-119, resaltado nuestro].

Si observamos con mayor atención, también la tierra o el agua que sepultan terminan develando: en *El año del desierto*, la *intemperie* “deja a la vista” una forma de ser de los sujetos que parecía superada. En *Gongue* la inundación revela lo inservible, los cerdos muertos flotando o la inutilidad de los objetos sumergidos; en *Plop* podemos pensar que el verdadero Plop se ve cuando, cubierto de barro, abre la boca (rompiendo el tabú) y sonrío; en *Berazachussetts* revela los muertos que vuelven<sup>109</sup>. Estos aspectos los desarrollaremos más adelante.

### 2.3.3 Vitalidad e infertilidad

La *regresión* de la naturaleza en el futuro, finalmente, se da de dos maneras en estas obras: como vitalidad o como infertilidad. Ambas son veloces e implacables. En las novelas de Cohen y Mairal la primera forma es la que adoptan el avance del agua y de la *intemperie*. Dijimos que esta es una fuerza entrópica, pero para los centros urbanos, para las construcciones del hombre; paradójicamente el avance del desierto hiperboliza las fuerzas naturales:

“Daba un poco de miedo la huerta. Parecía que respiraba (...) Toda esa oscuridad *tan viva*, las lombrices, la humedad, ese olor dulce, descompuesto. Siempre había algo escabulléndose entre los tallos, algo que acababa de estar ahí” [Mairal, 194, resaltado nuestro].

---

109 El que “desaparece” y regresa es un tema visitado en la literatura argentina “de género”; la novela de Mariana Enríquez, *Chicos que vuelven* (Eduvim, 2010), lo hace en clave fantástica.

Esta cita, además, muestra que lo “tan vivo” es oscuro y “esconde”. Si lo asociamos a lo latente, observamos que ese pasado es muy vital, avanza y crece de forma descontrolada. La vitalidad de la *intemperie* se refleja también en cómo afecta a la reproducción humana:

“-¿Y cuándo nacerá? -dije.

-Si sigue creciendo así, puede ser a fin de año. Viene muy rápido” [ib. 202].

Los personajes tienen esta conversación aproximadamente en el mes de septiembre, la mujer que responde acaba de quedar embarazada, estamos hablando de un período de gestación de cuatro meses.

En *Gongue* también el elemento natural es vital:

“Hay en el agua unos centelleos. Ignoro si tendrá un alma. La habrá tenido en un tiempo, hasta que el hombre, que de ella nació y fue exiliado, según dijo mi abuelo, la encerró en canales y la usó para empujar paletas y propulsar turbinas” [Cohen, 35].

No solo es origen del hombre (ese origen anfibio que comentábamos), sino lugar de exilio (palabra significativa en el campo semántico de la última dictadura); también fuera del control del hombre, que ya no puede “usarla” para su tecnología. De todos modos, el agua fue el origen de la vida, de allí “nacimos”.

Por el contrario, en *Plop* el escenario es infértil y corrosivo. La pulsión de muerte late en la tierra árida donde viven. “Los embarazos no eran muchos” [Pinedo, 55], “Las mujeres parían hijos muertos” [ib. 76]. Y muchos de los bebés que nacen son “opas”, “No eran raros los retardados. En general, apenas aparecía un primer síntoma las madres los sacrificaban” [ib., 60]. Más adelante ahondaremos en el escenario de la novela, ahora mencionemos la presencia de un único árbol, como expresión de la falta de vitalidad del ambiente. Ese árbol, es además “raquítrico, tiene cuatro o cinco ramas, la altura de dos hombres. Nunca tiene hojas” [ib., 63], o sea que no da frutos, nada nace de él, además de que su existencia no está del todo confirmada.

En *Berazachussetts* los únicos nacimientos que se narran son regresivos: los zombis revividos. Hay una pareja de personajes que viven en la calle como mendigos y, enloquecidos, pasean el cochecito de su bebé muerto, Robertito. Cuando del cementerio

resurgen los cadáveres, el bebé es devuelto a sus padres, que lo reciben como si nunca se hubiera ido.

En *Gongue* la esterilidad está dada, por un lado, en la tarea del protagonista -ser guardián de las cosas inundadas-, y por el otro en el escenario, cuyo “olor estéril” [Cohen, 81] habla de la imposibilidad de vida nueva, además del hecho de que los animales que se presentan, o bien son robots (como el caballo de Támper), o bien están muertos (como los cerdos ahogados que él come).

En la novela de Mairal la esterilidad, o una fertilidad reducida, puede leerse cuando María pierde un embarazo, “Estoy segura de haber estado embarazada de Mainumbí, pero tuve al poco tiempo un aborto espontáneo” [Mairal, 261]. La vitalidad de lo que no es entrópico no prospera. Hay muy pocos personajes niños y no hay bebés<sup>110</sup>.

En las cuatro novelas la imposibilidad de reproducirse es parte de la atmósfera<sup>111</sup>. En *Berazachussetts* el único bebé que aparece es el zombi recuperado para la pareja de mendigos, mientras las relaciones sexuales (requisito de una intención reproductiva) son violentas y forzadas; en *El año del desierto* María sufre numerosas violaciones y un aborto, y no se cuenta si el embarazo de su amiga llega a término; en *Plop* la violación está naturalizada (se “usa” al otro o a la otra) y los nacimientos son fallidos (la hija “opa” del Urso y el hijo mutilado de la Tini); en *Gongue* el encuentro sexual se encuentra impedido por la inundación: Támper no puede llegar a Majurca (el único personaje femenino<sup>112</sup>). La fertilidad/infertilidad se pone en juego cuando Támper cuenta que no sabe si el hijo que engendró en el pasado fue abortado o “alumbrado” [Cohen, 46].

El agua para James Ballard es el tiempo, específicamente el pasado [Capanna, 1993: 35]; aunque estancada, en *Gongue* parece ser el único lugar con una posible vitalidad.

---

110 El tema de la imposibilidad de la reproducción humana aparece claro en una película de ciencia ficción muy importante y reciente, *Children of men* (Alfonso Cuarón, 2006), basada en la novela del mismo nombre de P. D. James, de 1992.

111 Como en el cuento “En la estepa” de Samanta Schweblin (2009).

112 Nadelica es otro personaje femenino, pero solo mencionado, una mujer con la que Támper estuvo y que lo abandonó [Cohen, 44-46].

“Me alegró pensar que bajo el plástico del agua debía haber algo vivo todavía, ejemplo plantas resistentes y nutrias buceadoras y telujos y sábalos y pejegatos”, dice Támper [Cohen, 29],

como consuelo para su infértil tarea, cuyo sentido tambalea una y otra vez: “Pero todavía me pregunto si existe lo que el agua cubre y yo estoy cuidando” [ib. 27]. Su rol de vigía, de protector de las cosas del jefe, perdería cualquier sentido si esas cosas ya no existieran. Debajo del agua late para él la esperanza de lo vivo, aunque ya no de las cosas, que han perdido por completo su utilidad.

También se da la unión de los opuestos lo vital/lo infértil, algo claro en el personaje de Trash, de *Berazachussetts*. La zombi “punk” es uno de los seres más vitales de la novela, la que más se mueve (llega a Berazachussetts desde los Balcanes, vive en la ciudad con las mujeres, se va al desierto con Beatriz, regresa y -lo más importante- se convierte en cabeza de la “revolución”) pese a pesar ciento cincuenta kilos. Está muerta, pero “vive” con intensidad: “Mirá, luna llena. Los muertos salen a bailar” [Ávalos Blacha, 77]. La zombi baila, “pogoea”, pelea, se ríe a carcajadas. Trash es un personaje que “busca” y se aleja de los lugares en los que podría llegar a quedar “estancada”:

“La zombi les explicó que no preferían ningún destino en especial y que sólo querían irse. ‘Aquí ya está todo podrido’” [ib. 72].

La *errancia* en este caso es prueba de su vitalidad, de una búsqueda que va más allá de la supervivencia, “Caminar y pensar. Vos necesitás esto para descubrir quién sos” [ib. 73], le dice a Beatriz cuando se internan en el desierto; pareciera una búsqueda *existencial*. Pero donde se ve más clara la unión de lo vital y lo infértil es hacia el final de la novela, cuando el agua origina lo nuevo como fuerza destructiva. “Los muertos enterrados en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida” [ib., 118] El agua contaminada trae la vida a las parcelas; la tierra tiembla como en un terremoto y los muertos vuelven. Esta es la paradoja: el agua, fuente y origen de vida, tiene la capacidad de destruir o revivir, cuando está contaminada. La apertura de la represa de Iguazurich provoca la inundación final, que, pese a arrasar con todo, hace lugar a lo nuevo. “Había mucho para hacer por la ciudad. Reconstruirla” [ib. 157]. Esa posibilidad existe gracias a la destrucción de lo viejo. El agua como elemento regresivo, gracias a la intervención humana, permite pensar en el futuro. De

las cuatro novelas creemos que, en este sentido, es *Berazachussetts* la que propone una mirada más esperanzadora.

En oposición, el agua en *Plop* mata si está en contacto con la tierra.

“Claro que conocía el agua que se tomaba, la única que se podía tomar, la que se recogía de la lluvia. Sabía que en esa, la que estaba delante de ellos, nada podía vivir. Que de noche probablemente brillara” [Pinedo, 78].

Basta con que un personaje caiga en ella para que muera de forma horrible: “los ojos de Rarita eran dos agujeros negros que chorreaban” [ib. 79]. En estos futuros los espacios son paradójales, la vida y la muerte se alternan y la última parece ser la presencia más poderosa. Lo que está adelante en el tiempo es muchas veces la desintegración. Tánatos es pulsión. Intentaremos analizar hacia el final si esta fuerza destructiva no es, al fin y al cabo, la única esperanza que hay de *realmente* seguir adelante.

### Capítulo 3. Civilibarbarie. Tecnología y *regresión*

#### 3.1 Ciencia, tecnología y ficción

#### 3.2 Civilibarbarie

#### 3.3 Regresión: salvajismo, crueldad, animalidad

#### 3.4 Tecnología y escritura: impotencia

### 3.1 Ciencia, tecnología y ficción

La extrapolación del futuro en la ciencia ficción se configura muchas veces a partir de la presencia de avances tecnológicos y científicos. Sin embargo, no es el elemento científico el que da cuenta del género, sino el desarrollo científico de sus hipótesis.

“Por haber sido escrita en una época histórica dominada por esperanzas de futuro, esa CF exigía ser juzgada por el peso “científico” de las premisas del cuento (...) De esta manera, cabía utilizar la CF como ayudante de la previsión futuroológica en la tecnología, la ecología, la sociología, etcétera. Si bien ocasionalmente esto podría ser una legítima función secundaria puesta en manos del género, cualquier olvido de que se trata de una estricta función secundaria produce confusiones y crea, en verdad, peligros. Ontológicamente hablando, el arte no es una verdad pragmática, ni los hechos ficción. El esperar de la CF más que un estímulo para el pensar independiente, más que un sistema de recursos narrativos estilizados, solo entendibles en sus relaciones mutuas dentro de un todo funcional, y no como realidades aisladas, lleva insensiblemente a exigir exactitud científica en la realia extrapolada” [Suvin, 1984: 54].

Dice Capanna que la “ciencia” no está pues en el contenido -ya que esto significaría cercenar enormes campos de lo imaginario-, sino en la necesidad de coherencia que heredó del método científico [2007: 46]. Pero se puede redoblar la apuesta, porque, aunque esta afirmación es válida, el componente “ciencia” no es *necesario*. La extrapolación en la *ciencia ficción de NNA* es efectiva sin él y la creación del cronotopo es contundente, aunque carezca de estos elementos (y quizá gracias a eso mismo). Vimos cómo se configura el futuro en estas

obras; es de esperar entonces que la tecnología y la ciencia también sufran la *regresión*. Esto observaremos en el presente capítulo: el extrañamiento cognoscitivo que producen los textos de *ciencia ficción de NNA* no se originará en la presentación de nuevas tecnologías o descubrimientos científicos aún no realizados<sup>113</sup>, sino que será producido por la novedad en los vínculos y la forma de organización social de los personajes, en relación a la ausencia o presencia fallida de la ciencia y la tecnología: un nuevo estado, el de la *civilibarbarie*.

“La ciencia es el horizonte limitador de la CF, por lo tanto. Esto no significa que la CF tenga que «hablar» de ciencia o artefactos tecnológicos” [Suvin, 1984: 98]. Vimos que no hay explicación científica para la *regresión* que se narra en las cuatro novelas. También observamos una tendencia a la carencia de nuevas tecnologías, y hasta la ausencia de la tecnología en general.

De todos modos, debemos ser conscientes de que la esperanza en el futuro que prometían los avances de la ciencia y la tecnología marcó no solo una etapa muy importante de la ciencia ficción anglosajona, sino también de la Argentina. Contamos con obras que dan cuenta de estas utopías tecnológicas. En un artículo publicado en *Página/12* [2005], Capanna muestra que esta idea existió, pero también demuestra, en un breve y claro recorrido, cómo y en qué momento la idea de “Argentina potencia” (tal el título del artículo) no solo se diluyó, sino que se transformó en una visión de decadencia (y lo que “decae” puede leerse como regresivo). A comienzos del siglo XX, el país tuvo un optimismo que se tradujo en obras que imaginaban a la Buenos Aires de 2010 como el triunfo de la imaginación verniana: autos y máquinas voladores, robots domésticos y fábricas automáticas. Pero, observa Capanna, ya en los noventa es claro que la imaginación se ha oscurecido y “la idea de progreso parece haber entrado en coma” [Capanna, 2005]. El crítico pregunta y responde:

“¿Qué pasó en estos cien años para que el imaginario argentino pasara del optimismo ingenuo a una suerte de pesimismo masoquista y que el horizonte de futuro haya caído de un siglo a una década apenas? Cualquiera diría que no hay mucho que explicar” [ib.].

Capanna ubica en “A la sombra de los bárbaros”, el cuento de Eduardo Goligorsky de 1977 (año más que significativo para nuestra Historia), la visión de una futura Argentina

---

113 Aunque pueden aparecer, por supuesto, y ser parte importante de la trama, como en las novelas de Alonso y Gardini, *Los cuerpos del verano* Martín Felipe Castagnet (2012), *Cataratas* de Hernán Vanoli (2015).

retrógrada y decadente que va involucionando y se aísla “del mundo civilizado”. Se puede pensar que esto no solo ocurre por el factor económico, influyente en el mundo cero del autor para poder extrapolar un futuro lleno de avances científicos y tecnológicos: la última dictadura obturó también la posibilidad de progreso, a nivel material y social. Lo que Capanna observa en el cuento de Goligorsky es más que sugerente: recién iniciado el Golpe militar, Argentina involuciona y retrocede.

En las obras que aquí analizamos, lo científico y tecnológico, cuando aparece, o es decadente, o supone avances cuyos usos dan cuenta de un mecanismo regresivo.

### 3.2 Civilibarbarie

Así como sugeríamos que el paisaje del desierto y la inundación borra diferencias, generando la sensación de que “todo es lo mismo”, en el futuro la civilización y la barbarie (“nuestro a priori histórico” según Carolina Grenoville<sup>114</sup>) se encuentran indiferenciadas. Tal vez, como propone Drucaroff, siempre lo estuvieron, pero en estas obras se evidencia. “El desencanto posmoderno nos dice que la ilusión de que hay una civilización que esté ajena a la barbarie se ha derrumbado” [Drucaroff, 2011: 490]. Vamos a pensar la *regresión* usando el concepto de civilibarbarie, que creemos permitirá dar cuenta de en qué medida se produce y cómo se da el *novum* se da en este estado civilibárbaro. El pasado acecha a los escritores nuevos y dar el salto hacia el futuro, en búsqueda de “otra cosa”, los enfrenta con ese pasado traumático. Lo que está “adelante” no es más que lo que pasó pero no se resuelve: se revive así la dicotomía de la civilización/barbarie, aunque *no* se la resuelve, se vuelve paradójica, se vuelve civilibarbarie.

“Antes se impugnaba en alguna medida uno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió ya todo

---

114 “Paisajes de sentimiento: configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin” (2018), mimeo.

sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo percibe” [Drucaroff, 2011: 478].

Los escritores de la postdictadura hallarán sin sentido la oposición, que, si aparece, lo hará como algo residual. El que triunfa es el capitalismo salvaje<sup>115</sup>, con su brutalidad bárbara, sin máscara. En el menemismo de los 90, el Iluminismo ha devenido barbarie, como previeron Adorno y Horkheimer. Como dice el mismo Cohen:

“Es más bien la seguridad de que el mundo ha fracasado, como si el hombre concebido por el titanismo renacentista y realimentado por la ilustración hubiera probado de demasiadas formas su incompetencia” [2003 (1999): 158].

A partir de *Las islas*, de Carlos Gamerro (1998), la oposición civilización-barbarie tiende a volverse residual. Los saberes doctos, de las ciencias duras o sociales, son parte misma y a veces fundamental de la barbarie, tecnologías diseñadas para producir miedo, deseo y sumisión.

Esta tesis quisiera proponer que civilización/barbarie no es una antinomia superada, sino una antinomia desintegrada, sometidas también a la fuerza entrópica civilización y barbarie, para los futuros de la *ciencia ficción de NNA*, son lo mismo. Es decir: en nuestra nueva narrativa, la civilibarbarie se encarna como entropía regresiva en un cronotopo de futuro.

David Viñas halla en “El Matadero” una escena clave para la literatura nacional: el cuerpo ultrajado del unitario manifiesta “los soportes de *lo civilizado* agredidos por símbolos de ‘la barbarie’” [2005: 12], que en este caso son los federales (el “Matasiete” y el “Juez”). Pocos años después de la escritura de este cuento, Domingo F. Sarmiento publicó su *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). En su biografía de Juan Facundo Quiroga, Sarmiento proponía un esquema clave para toda la literatura posterior, la oposición entre civilización y barbarie; que sustentó el proyecto de instauración de la modernidad en nuestro país. La civilización se identificaba con la ciudad, con lo urbano, lo que estaba en contacto con lo europeo, lo que para Sarmiento era el progreso. La barbarie, por el contrario,

---

115 Hablar del capitalismo “salvaje” a la luz de nuestra Historia y Literatura nacionales adopta un nuevo sentido, ya que la palabra arrastra connotaciones históricas que se vinculan con la dicotomía sarmientina.

era el campo, el indio y el gaucho: el atraso. La única forma de resolver el “dilema” era el triunfo de la primera sobre la última. La literatura argentina creció sobre esta dicotomía (así como el país), Viñas dice:

“La polémica contra Rosas condiciona que el planteo inicial del 37 formulado originariamente como síntesis se escinda, polarice y congele en dicotomía: lo idealizado contra lo real en Mármol, la civilización frente a la barbarie en Sarmiento, el europeo opuesto al criollo, el gringo reemplazando al gaucho, la ciudad en guerra con el campo, la capital enfrentando al interior, lo libresco excluyendo a lo empírico y así siguiendo” [Viñas, 2005: 118].

El crítico recorre esta mancha temática que atraviesa los textos argentinos de los siglos XIX y XX y nace con “El Matadero”. Entonces, no es solo el trauma del pasado reciente el que acecha a las obras aquí analizadas, sino la Historia argentina en su totalidad, como colección de traumas atravesados por esta mancha temática. ¿Cómo se elabora esto en los textos aquí analizados?

En las obras de la NNA, Drucaroff afirma: “...barbarie y civilización se han fundido, perdió sentido aquel coordinante *o* que las separaba, ahora son indiscernibles” [2011: 477]. “El campo se estaba comiendo la ciudad” dice *El año del desierto* [Mairal: 149], en esa “ingesta” ambos parecen fundirse. ¿Resulta esto “superador” o es la forma en que la *regresión* pone a los personajes de cara a esta dicotomía central en la historia de nuestro país? El resultado del enfrentamiento con la disyuntiva puede parecer desesperanzador, aunque lúcido: al final civilización y barbarie eran iguales. Si la barbarie se opuso históricamente al progreso, la fuerza regresiva y entrópica del futuro como vuelta al pasado la devuelve a escena, y vemos que no está “superada”, porque el trauma no es ella, sino la tensión que genera su oposición con la civilización. La última dictadura se autodenominó como “Proceso de *reorganización* nacional”, el menemismo prometía viajes entre Japón y la Argentina de dos horas, viajes que se remontaran “a la estratósfera”; en 2001 el presidente De la Rúa prometía una década de crecimiento que comenzaría al año siguiente. Tres momentos traumáticos para la historia nacional que fueron promesa de progreso -la esencia de la “civilización” sarmientina- y que, sin embargo, dejaron al país sumido en la crisis y el “atraso”. En la *ciencia ficción de NNA* se llega a la conclusión, entonces, de que no hay dicotomía sino equivalencia. Así como el futuro se configura como pasado -por el trauma-,

la civilización adopta la forma de la barbarie. En este sentido nos parece importante lo que propone Drucaroff acerca del punto de quiebre que significó la crisis de 2001:

“Esta crisis no se produjo por un avance de la barbarie contra la civilización sino que estalló en el corazón mismo de ésta, producto del descontrolado y bárbaro afán de lucro de bancos y capital financiero y de una política desembozada de protección a sus negocios” [2011: 481].

Puede resultar significativo, también en relación con 2001, el título de la novela de Cohen, ya que el Gongue es “la herramienta del alma del mundo (...) plato de metal colgado de su caballetito: gestiona la vida del mundo desde que el Custodio de las Cosas se ausentó” [Cohen, 15-16]. El Custodio es una presencia ausente durante toda la obra, por momentos parecida a una divinidad, a la que Támper responde porque “Gongue y Custodio me vienen de lejos, de más allá de mi padre” [ib. 8]. Se puede leer en el “gongue” una connotación específica: en el golpe en el “plato” reverbera el fenómeno del “cacerolazo” de diciembre de 2001, y en el Custodio, que ya en otro tiempo ha abandonado las cosas, tal vez una figura relacionada con el Estado<sup>116</sup>. Drucaroff insiste en que diciembre de 2001 presenta a la narrativa la novedad de la acción, del suceso histórico: “Tal vez por eso los jóvenes puedan sentir el 19 y 20 como el final de algo y el comienzo de otra cosa que, por más contradictoria que sea, no es exactamente más de lo mismo” [2006].

En este sentido, no parece del todo certera la propuesta de Reati [2013], quien ve en “la catástrofe de 2001” un país que “llegó a imaginarse la historia nacional como un reloj que marcha hacia atrás”. Por el contrario, después de muchos años de inmovilidad política, los nacidos después de la dictadura, jóvenes en aquel diciembre del estallido, sintieron que podía pasar *algo*, como Támper y su impresión “de que algo va a suceder” [Cohen, 81]. Marina Kogan [2006] habla de diciembre de 2001 como “vértice”: ese estallido, fruto de las movilizaciones populares y espontáneas que se presentaron como oleadas de gente golpeando sus cacerolas vacías en la calle (simbolizando, en algunos casos, el hambre) también confirmó la ausencia del Estado: el presidente huyó de la Casa Rosada en helicóptero, el país llegó a una ruina difícil de concebir.

---

116 También el “golpe” de Gongue invocando al Custodio/Estado y su repetición sugieren la connotación de los Golpes de Estado recurrentes en nuestro país.

“...el Custodio de las Cosas hace mil estaciones que se retiró muy lejos, sacado de las cosas a retirarse en sí, y las dejó solas con nosotros” [Cohen, 16]. Al final de la novela el Gongue cae al agua y se pierde, y Támper, “aturdido de sentir el abandono atroz en que el Custodio ha dejado las cosas” [ib. 79] decide finalmente abandonar su puesto y ponerse en movimiento. ¿Un movimiento de esperanza? No lo sabemos, sí al menos de novedad.

En *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, cuando el viajero llega al año 802.701, finalmente cree haber arribado a un estado civilizatorio ideal, donde no existen las guerras, las violencias, las diferencias de clase y de género, el humano ya no debe “sobrevivir” y puede vivir para disfrutar. Pero no tarda mucho en descubrir que los Eloi -los añiados humanos del futuro- no están solos, que *debajo* de ellos viven los Morlocks y que no los había visto antes porque solo salen de noche: a cazar Elois para alimentarse (más adelante retomaremos la cuestión del canibalismo). Cuando el viajero se pregunta cómo es posible haber alcanzado tal estado de horror, tan distinto al progreso que había supuesto en un principio, halla la respuesta en su mundo cero, en su presente. Ese futuro caníbal y brutal, donde los “poseedores” son como niños que no saben defenderse y los “no poseedores” son monstruos animalizados, no es más que la intensificación de las tendencias de su presente, de las diferencias brutales entre clases sociales, de las relaciones de opresión.

“De modo que, al final, sobre el suelo habremos de tener a los Poseedores, buscando el placer, el bienestar y la belleza, y debajo del suelo a los No Poseedores; los obreros se adaptan continuamente a las condiciones de su trabajo (...) El gran triunfo de la Humanidad que había yo soñado tomaba una forma distinta en mi mente. No había existido tal triunfo de la educación moral y de la cooperación general, como imaginé. En lugar de esto, veía yo una verdadera aristocracia, armada de una ciencia perfecta y preparando una lógica conclusión al sistema industrial de hoy día”<sup>117</sup>.

Ya en 1985 Wells podía observar que el “triunfo” de la ciencia y las promesas civilizatorias del avance tecnológico no devendrían necesariamente en un estado civilizado. De hecho, por el contrario, esta sociedad del futuro es decadente, salvaje, bárbara:

---

117 Wells, H. G. *La máquina del tiempo* (2002). Editora nacional, Madrid. Pág. 63-64.

“Su triunfo no había sido simplemente un triunfo sobre la Naturaleza, sino un triunfo sobre la Naturaleza sobre el prójimo (...) la civilización equilibrada que había sido finalmente alcanzada debía haber sobrepasado hacía largo tiempo su cenit, y haber caído en una profunda decadencia”<sup>118</sup>.

Podemos observar *regresión* en lo que propone Wells que, aunque sigue confiando en el triunfo de la civilización, entiende que es esta misma la que dará origen a la barbarie: un mundo animalizado donde unos se comen a otros para la supervivencia.

¿Qué otras promesas nos ha hecho la civilización? En los nombres de los lugares de *Berazachussetts* insiste una voluntad estatal que aspira a “finalmente” ser el primer mundo. O bien es un universo en el que las diferencias entre países primermundistas y tercermundistas están borradas -lo que es dudoso, dada la insistencia de las diferencias sociales extrapoladas del presente, como queda claro en la “excursión” al barrio pobre-, o bien esta nueva conjugación, esta “mezcla” de nombres y su indiferenciación (Berazategui + Massachusetts) responde también al principio de la civilibarbarie. Por otro lado, si el Estado es el garante del éxito de la empresa civilizatoria y sus promesas, vemos cómo *desaparece*, acá y en las otras tres.

También está ausente en *Postales desde Onirys* y *El libro de las voces*, donde es reemplazado por corporaciones, o se manifiesta violento y represivo, como en *El rey de los espinos*, en clara alusión a la última dictadura. Reati [2013] observa que ya desde mediados de los 80 la literatura argentina ha imaginado “un futuro donde el Estado ha desaparecido (...) y el territorio de la nación se ha fragmentado”.

En *Plop*, el Estado directamente no existe, el Grupo se auto-gobierna según reglas internas propias y de origen incierto; en *Berazachussetts*, debería hacerse presente en sus fuerzas policiales frente a la gran cantidad de asesinatos y violaciones que se producen, pero no lo hace o es completamente inútil -Saavedra podría ser, en un punto, representante de ese Estado porque es exalcalde, pero no lo vemos actuar políticamente en ningún momento, solo de manera superficial, como cuando inaugura obras pasadas, la de las recámaras de los pingüinos. En *Gongue* y en *El año del desierto* el Estado es abandonico. Támper está alejado de su posible protección y María observa cómo retrocede, en relación inversa con la

---

118 Ídem. Pág. 64.

intemperie: “El Estado ya no llegaba hasta ahí” [Mairal, 221]. El Estado reduce su alcance a medida avanza la historia para al final desaparecer.

En la historia argentina el Estado ausente tiene su contracara más perversa: el Estado asesino, las fuerzas militares torturando, secuestrando, haciendo desaparecer gente, robando bebés; las fuerzas policiales reprimiendo y asesinando en las manifestaciones. En la obra de Alonso vemos esta dimensión: “Él era docente, ¿sabe? Un buen día la Guardia Metropolitana lo agarró en una manifestación cerca del Congreso y lo barrieron sin pena ni gloria” [Alonso, 17].

El Estado argentino es civilibárbaro también en este sentido: profundamente contradictorio, es el encargado del progreso que encabeza la fuerza entrópica de la *regresión*. En las obras, la desintegración de la dicotomía civilización-barbarie también produce desintegración en los sujetos:

“...me había alejado de mí hacia zonas desconocidas. Ahora, tierra adentro, estaba terminando de alejarme, de deshacerme. Sentía que me atravesaba el tiempo” [Mairal, 230].

La María del 2 de enero ya no existe, la *regresión* de la *intemperie* ha impactado en su constitución subjetiva. Ella se siente “...como si otra persona hiciera las cosas por mí. Como *llevar dentro a una muerta*” [Mairal, 239, resaltado nuestro]. La civilibarbarie puede ser leída aquí como la convivencia del pasado y del futuro, María es la que está viva y es la que murió, carga con lo que pasó y sigue adelante.

La *regresión* que implica la constitución de un estado civilibárbaro puede leerse como pérdida. Se pierden derechos adquiridos, se pierde la distinción entre lo que se considera civilizado y lo bárbaro o “salvaje” -pensado también como primitivo, en tanto anterior a la civilización capitalista-, se pierde la ilusión del progreso.

Como se vio, a principios de siglo XX la ciencia ficción argentina se permitía imaginar un futuro de promesas cumplidas, en el que los restos de la barbarie serían inexistentes o estarían convenientemente transformados. En la novela de Enrique Vera y

González<sup>119</sup> de 1907, por ejemplo, el personaje llega al futuro de la mano de un chamán indio. Comenta al respecto Capanna:

“En 2010, la ciudad era el triunfo de la imaginación verniana, llena de autos y máquinas voladoras para todos los gustos. Se producían alimentos y combustibles sintéticos, el telégrafo ya transmitía imágenes, había robots domésticos y quizá fábricas automáticas, pero no quedaba claro cómo se había pasado del «bárbaro siglo XIX», del cual sólo se rescataba a Rivadavia y Sarmiento, a ese majestuoso futuro” [2005].

Pero la Historia dijo otra cosa: entrar en el siglo XXI no solo fue la certeza absoluta de que ese futuro ideal no había sido posible, sino de que el pasado aún no había sido resuelto, un siglo después. Que en la novela de Vera y González esté ausente la explicación de cómo se deja atrás el “pasado bárbaro” se lee como el síntoma que revela que no se ha dejado en absoluto y que, además, su horror llega intacto al futuro “civilizado”.

La diferencia de clases sociales tampoco se ha superado, la civilibarbarie caracteriza a todos los grupos sociales por igual, sobre todo a aquellos que se encuentran en los “extremos” de la pirámide social. Drucaroff la lee en representaciones literarias del mundo de los pobres, pero también del de los ricos: “La civilibarbarie de los glamorosos ricos (ya no cultos, muy lejos del dandismo y el refinamiento) es peor que la de los pobres en la NNA” [Drucaroff, 2011: 512].

La inversión aquí se produce porque la barbarie ha estado siempre asociada a las clases bajas; basta volver a pensar “El matadero”, donde el único personaje que no tiene conductas violentas es el unitario, letrado y de otra posición social. La escena del “tour” en *Berazachussetts*, cuando Saavedra y Dora pasean por el Desaguadero, puede ejemplificar esta inversión. Su falta total de empatía ante la pobreza del barrio puede equipararse a la de los federales ante el “accidente” del niño, en la obra de Echeverría; la risa cínica, burlona da cuenta de un comportamiento similar al que supuestamente desprecian. “Estaban vestidos con ropas viejas y simples” [Ávalos Blacha, 92]: en esa transformación, en ese acto de disfrazarse se condensa la civilibarbarie. Saavedra cree que por cambiar de ropas cambia su aspecto, pero en el interior es el mismo hombre que ha asesinado a su esposa y organiza

---

119 Vera y González, Enrique. (1907). *La Estrella del Sur. A través del porvenir*. Buenos Aires: La Sin Bombo.

grupos de hombres que violan y matan a mujeres. La violencia asociada a la barbarie se encuentra más visiblemente del lado de los “ricos” y poderosos. Esto es lo que sucede también con los jefes de María en el final de *El año del desierto*: hacia el final, María regresa a la Torre Garay para encontrar allí atrincherados a varios CEOS, devenidos en caníbales, que amenazan a la protagonista: “Te vamos a comer, hija de puta” [Mairal, 268]. Las caras “de dientes podridos” [ib.] en “un hormiguero de tipos hambrientos” [ib.], construyen una escena de hombre animalizados, reducidos a sus instintos básicos como el de la supervivencia. La violencia civilibárbara llega a destruir tabúes sociales básicos: el capitalismo salvaje deviene canibalismo, la barbarie ocupa todo el terreno de la patria, el monstruo que festeja es muchas veces el dueño de la tierra [Drucaroff, 2011: 513].

Pero hay más: en esta *regresión*, la crueldad y el regocijo de los “poseedores” se acentúa:

“Vi la espada negra, curva, como una cimitarra. Se escucharon aplausos y silbidos. El tipo hizo un swing de golf, un swing de práctica, arrimándole el filo al cuello. Por suerte Mainumbí no estaba despierto” [Mairal, 268].

María presencia la muerte de su compañero en un clima de “juego” y crueldad. Ese “swing de práctica” no deja de hacernos pensar en las comunes prácticas de las fuerzas represivas del Estado en nuestro país, como los simulacros de fusilamiento y gatillado de armas descargadas. Los CEOS no matan a Mainumbí (que no casualmente es el “indio”), solo para sobrevivir; disfrutan con su ejecución como los federales con el unitario<sup>120</sup>.

En *Gongue*, los “poseedores” simplemente no se ven; son presencias lejanas, aunque potentes, que dejan a Támper en cierta medida amenazado, cautivo. “La poca aparición del jefe por la heredad, ya cuando en días normales, me hablaba de una simpatía suya con las ausencias del Custodio” [Cohen, 25]: si antes dijimos que el Custodio es una fuerza donde se puede leer al Estado, el jefe, perteneciente a la clase explotadora, tiene un comportamiento similar. Támper espera que el patrón aparezca, eso es lo que retarda durante tanto tiempo su propio movimiento, aunque con el tiempo aumenta la certeza de que “no ha llamado ni

---

120 “Degüéllalo, Matasiete; quiso sacar las pistolas. Degüéllalo como al toro. -Pícaro unitario. Es preciso tusarlo. -Tiene buen pescuezo para el violín. -Tócale el violín. -Mejor es la resbalosa. -Probemos-dijo Matasiete, y empezó *sonriendo* a pasar el filo de su daga pro la garganta del caído...”. El resaltado es nuestro: el clima de juego, festivo, en la tortura, es claro. Echeverría, Esteban. (2000). *El matadero*. Buenos Aires: Blanco ediciones.

llamará” [ib. 56]. La crueldad del Custodio y del jefe se sostiene en ese juego ausencia-presencia que tiene implicancias de tortura para Támper. La enfermedad de la que sufre, la dispepsia<sup>121</sup>, se le explica como

“una enfermedad cultural; se diría la constancia de un compromiso entre el residuo del aliento del Custodio y la gestión protectora de todo lo que abandonaron Custodio y jefe” [ib. 60-61].

Támper entiende que los restos heredados del pasado y su tarea de protección, inútil ante el abandono de esas fuerzas superiores, no le permiten “digerir” tranquilamente; en su interior hay un movimiento constante y doloroso. En este sentido, los indicios de un estado civilibárbaro son sutiles en *Gongue*. Támper cuenta que “el golpe de Gongue” “es herencia del Gongue Guerrero, el que mis ancestros dizque usaron para ganarles esta tierra a los bárbaros” [ib., 18]. El vigía, personaje marginal que vive en la “comarca” -casi una paráfrasis del “campo”, que a veces es incluso nombrada así, por ejemplo, en la página 27- y su forma de vida, tan parecida a la del gaucho que trabaja para el patrón, pueden ubicarse del lado de los bárbaros. Sin embargo, él se percibe del lado de la civilización, ya que es de los que “ganaron” a los otros el terreno. Támper es un desposeído, no tiene cosas -excepto el Gongue- y su tarea es cuidar las cosas del patrón, que adivina inexistentes. Es un personaje abandonado por el Estado y su empleador, tiene un robot que no anda y un caballo eléctrico que envejece. Es él también un personaje civilibárbaro en este sentido.

En el caso de *Plop*, habíamos dicho que la forma de organización social es precapitalista: se practica el trueque y su sociedad se rige por rituales y tabúes tribales. Sin embargo, el Grupo de Plop tiene una forma de “civilización”, organizada en jerarquías paramilitares que se sustenta en un comportamiento bárbaro que ampliaremos en el próximo apartado. En *Berazachussetts* hay salvajismo en la clase política adinerada: Saavedra y su hijo se dedican a violar mujeres y subir los videos de esas violaciones a Internet. La omnipresencia de lo bárbaro en los extremos de la pirámide social es un aporte de la NNA. Convive el bárbaro burgués con la barbarie de los humillados, de las víctimas de la violencia

---

121 Según la RAE “Enfermedad crónica caracterizada por la digestión laboriosa e imperfecta.” A Támper le cuesta digerir.

de clase del Estado. La lucha de clases aparece con brutalidad en la narrativa de postdictadura [Drucaroff, 2011: 494-495]<sup>122</sup>.

La *regresión* en el avance civilizatorio se da también en las cuestiones de género (*gender*). En la novela de Mairal las mujeres dejan de votar, de participar en las conversaciones, por ley no pueden trabajar, regresan a un estado previo a la obtención de derechos gracias a los movimientos feministas: “Al final te usan como una cosa” dice la amiga de María cuando todavía trabajan en el prostíbulo [Mairal, 115].

Las mujeres en estas obras son usadas de distintas maneras, la mayoría a cambio de sexo. Plop “usa” a la esclava -la niña a la que “rescata” en los alrededores del depósito-, María es abusada repetidas veces (en el prostíbulo, cuando la secuestra el malón), en *Berazachussetts* Susana muere luego de una violación, en *Gongue* para los hombres el encuentro con la mujer es con las “rameras” o una tecnología que es más “económica”, el “orgasmón” [Cohen, 14], o con la idealizada Majurca, lejos del alcance de Támper. Pensar seriamente las cuestiones de *gender* en estas novelas exige una profundidad que nos desviaría del eje de esta tesis y demandaría un espacio que con el que no contamos.

En la novela de Mairal la pérdida de derechos civiles y laborales es visible. Los empleadores amplían la jornada de ocho a once horas, se prohíben las huelgas y las manifestaciones públicas [Mairal, 120-121]. En *Gongue*, Támper trabaja para su patrón las 24 horas del día. En *Plop* no hay trabajo asalariado, pero sí una organización social en “clases” según las posibilidades físicas de cada miembro del Grupo, que establece relaciones análogas a las de explotadores-explotados. En la novela de Ávalos Blacha las condiciones laborales parecen no haber cambiado con respecto al mundo cero del autor: las cuatro mujeres que encuentran a Trash al comienzo son docentes jubiladas, y las diferencias brutales de clase se sostienen, visibilizadas entre Dora y los marginales del Desaguadero, hacia “abajo”, y Saavedra, hacia “arriba”. “Papá, ¿qué es toda esta grasada? (...) ¡Esto es una kermés de pardos!” [Ávalos Blacha, 70]. Se actualiza la figura del “cabecita negra”<sup>123</sup> -bárbaro- en los

---

122 Aunque Drucaroff también dice, en contradicción, sin justificarlo, que “En la narrativa de postdictadura no hay lucha de clases porque la clase obrera ya no es un sujeto social”. Este es un concepto que esta tesis no comparte y que se evidencia cuando hablamos de las causas del estallido social de 2001.

123 Expresión usada de manera literal en la novela de Alonso (pág. 120) y que alude directamente al cuento homónimo de Germán Rozenmacher de 1962. El origen de esta despectiva expresión, además, está asociado a

dichos del hijo de Saavedra frente a las conductas de Dora. Durante “el año del desierto” el capitalismo se diluye y la noción de propiedad privada se modifica (“El poseedor era transitorio” [Mairal: 242]), aunque se mantienen las jerarquías dentro de la organización social. La única excepción es la de los Ú, donde los oficios rotan cada cuatro días y los nombres propios varían de acuerdo con el oficio, constituyendo una forma de identidad alternativa -la única con la que María se siente cómoda-, claramente precapitalista, que pareciera constituir un ideal positivo.

La civilibarbarie aparece fuertemente en el universo ficcional de Pinedo, cuya *regresión* lo configura también como precapitalista, aunque connotado negativamente. Los hombres y mujeres cazan, recolectan, truecan para sobrevivir. Intercambian vírgenes y “trabajadores” (jóvenes con fortaleza física suficiente) a cambio de carne para comer. Su forma de organización social es tribal, al menos en el grupo de Plop, que parece ser -de entre los demás grupos- el más atrasado. Dada la forma en la que Plop llega al poder disintimos de la interpretación de Hernaiz [2006] sobre la alusión a los “ritos asamblearios” originados en 2001, que se caracterizaron, entre otras cosas, por una organización horizontal del poder, lo que no ocurre en el grupo de Plop. También la velocidad de la *regresión* es rápida e implacable. No solo nos encontramos en un mundo cuyo origen intuimos que está bastante lejos, un presente ya arrasado que -como propone Drucaroff- podría ser el del momento posterior al paso de la intemperie de *El año del desierto* [2006], sino que en el presente de la narración el avance regresivo continúa. El narrador se encarga en el primer capítulo de contar el nacimiento del personaje. Plop nace luego de un trueque que se da en condiciones que permiten pensar en un momento de mayor “abundancia: el grupo del protagonista da, a cambio de comida, “el burro y el caballo, diez cuchillos sin óxido, un hierro aguzado en forma de lanza, tres piedras de pedernal” [Pinedo, 14]. Una vez que Plop es Comisario General, avanzada la historia, el narrador dice: “Hacía falta comida. Siempre hacía falta, pero *ahora* era peor” [ib. 105, resaltado nuestro]. Es decir que, en este escenario de pesadilla las cosas *siguen* empeorando.

---

la masiva migración interna desde zonas rurales a la ciudad de Buenos Aires entre 1930 y 1940 aproximadamente.

Drucaroff observa barbarie y canibalismo en *Plop*. Marina Kogan [2006] lo cuestiona y lee un “nuevo orden” que es parte de un espíritu asambleario. Propone no leer la novela de Pinedo desde nuestros juicios de valor. Drucaroff asume los suyos al ver en “la lumpenización” barbarie y no “crecimiento revolucionario” [Drucaroff, 2011: 483]. En todo caso, como concluye Drucaroff, este disenso termina probando el final de la oposición civilización-barbarie [ib.]. Aunque esta tesis no lee (como Kogan o Sebastián Hernaiz -2006-) el “espíritu asambleario”, resulta interesante que Kogan afirme que “la barbarie de Plop es nuestra barbarie, solo legislada de modo diferente”, ya que refuerza la idea de la futilidad de la dicotomía en nuestro presente. Creemos que el *novum* es el estado civilibárbaro en la forma de organización social de *Plop* (algo que a Drucaroff le cuesta generacionalmente identificar como organización, de hecho); veremos un poco más adelante si este nuevo orden es positivo o negativo, o, mejor dicho, si se propone desde una pulsión utópica o distópica.

### 3.3 Regresión: salvajismo, crueldad, animalidad

La posición erguida humana nos distingue, entre otras pocas cosas, de casi todo el resto de los mamíferos, es marca física de la evolución en las personas humanas. En las obras analizadas ya observamos que aparece una cuestión relacionada con la antinomia arriba/abajo. Si establecemos que “erguido” es marca civilizatoria y “echado” o “reptante” es marca de lo contrario (bárbaro o pre-civilizado)<sup>124</sup> podemos pensar en dos ejemplos que terminan conduciéndonos a comprobar una vez más la civilibarbarie. La Torre Garay en la que María trabajaba es uno de los pocos edificios -otro que ya mencionamos es el matadero- que quedan en pie frente a la *intemperie*. Al final de su recorrido, María regresa a esa representación fálica del poder capitalista (“Como irónico faro de la civilización” [Drucaroff, 2011: 481]) y lo que encuentra es a su antiguo jefe devenido en caníbal. Los que se

---

124 Grenoville, en su artículo inédito [2018] aporta lo siguiente al respecto: “La violencia consolida (y consagra) una sintaxis por medio de la distribución de determinados predicados: quiénes serán los nobles y quiénes, los traidores; quiénes, los civilizados y gentiles, y quiénes, las bestias; pero además quiénes están en posición de dar órdenes, de adelantarse, de visualizar el territorio y, por lo tanto, dominarlo; y quiénes, por el contrario, se hallan *a ras del piso* condenados a obedecer”.

mantuvieron en la posición erguida frente a la planicie que genera la intemperie constituyen el punto máximo de salvajismo. Por otro lado, tenemos en *Plop* a los “Boca Arriba”, un grupo de gente que se tira en el suelo con la boca abierta hasta que la lluvia los ahoga. Es un grupo pacífico, “al que nadie atacaba” [Pinedo, 110], que parece vivir en un estado anterior al de los mamíferos, un estado reptante, cuasi anfibio. Si lo “civilizado” es la organización de los Grupos, a simple vista el de *Plop* está mucho más “evolucionado” que el de los “Boca Arriba”. Sin embargo, es él mismo el que lleno de furia produce una masacre:

“-¿Quieren morirse, hijos de puta? ¡Muéranse! -Y empezó a acuchillar a los que encontraba (...) Cuando llegaron al Asentamiento estaban cubiertos de sangre” [ib. 111].

*Plop* vuelve de la frontera a su centro urbano luego de la matanza. ¿Qué es este riego sangriento de la tierra? Inevitable recordar el pedido de Sarmiento a Bartolomé Mitre (1861) “No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos”<sup>125</sup>. Pero, en el caso de *Plop* no hay “utilidad” en la masacre, no hay voluntad civilizatoria. Hay comportamiento civilibárbaro.

No hay, entonces, civilización sin barbarie. Si las empresas civilizatorias en la Argentina nos han traído hasta “acá”, un mundo cero despiadado, traumático y doloroso, también pueden engendrar los futuros imaginados por estas obras, donde el salvajismo se impone. Y lo hace con la marca de la crueldad<sup>126</sup>, la falta total de compasión, la indiferencia ante el dolor ajeno. Otra de las escenas memorables en “El Matadero” es la del niño degollado. El salvajismo no está solo en la forma en que se matan a los animales y la gente se pelea por las tripas, ni siquiera en el “descuido” que ocasiona la muerte del niño: está en la indiferencia, en que todo continúa como si nada hubiera pasado<sup>127</sup> o, lo que es peor,

---

125 Extraído de Educ.ar <https://www.educ.ar/recursos/128655/carta-de-domingo-faustino-sarmiento-a-bartolome-mitre-en-1861>.

126 Según Freud, “habría una innata inclinación del hombre hacia lo malo, a la agresión, a la destrucción y con ello también, a la crueldad. Entorno a esto, girarían distintas representaciones del mal, que cumplirían una función económica de descarga” (Freud, 1930, pág. 61). Cita en Cuevas, D., & Granados, A. (2011). La crueldad como fenómeno doblemente humano. *Revista de Psicología GEPU*, 2 (1), 117 - 129. Consultada en su versión virtual en <https://revistadepsicologiagepu.es.tl/La-Crueldad-como-Fen%F3meno-Doblemente-Humano.htm>.

127 “[Alejandro] Horowicz sostuvo que el libro [se refiere a *Nunca más*, de la CONADEP] operó no sólo como denuncia de lo que ocurrió, sino como manual de lo que le espera al que da batalla, como procedimiento disciplinador. Perfeccionando la máquina de aterrorizar que es este Prólogo [al citado libro], la tajante negación

generando en quienes leen la certeza de que lo que pasó es habitual. El horror de la última dictadura y la violencia estatal del 2001 y los años siguientes han demostrado una y otra vez hasta qué punto el salvajismo y la barbarie son parte de la civilización. La crueldad, la humillación, la tortura, y en última instancia, la destrucción del otro fueron la marca del último gobierno militar de facto.

Por otro lado, en los últimos años, como consecuencia de los juicios que por fin juzgan a los responsables del terrorismo de Estado<sup>128</sup>, hemos podido ser conscientes como país de la indiferencia social ante el accionar militar; esto ha permitido empezar a hablar de “golpe de Estado cívico-militar”, porque la complicidad civil fue clave para que el gobierno militar de facto no solo tomara el poder, sino que lo conservara durante tantos años. Las “desapariciones” se daban a la vista de todos, como sucede en *El año del desierto*: “En el segundo piso, sacaron de los pelos a alguien que estaba durmiendo y *nadie hizo nada*” [Mairal, 73, resaltado nuestro]. También la novela de Mairal construye una escena que parece evocar la de Echeverría:

“Al parecer, una camioneta levantó a un conscripto rezagado y, cuando el conscripto subió, la camioneta aceleró y el chico no pudo sostenerse; cayó al asfalto y lo pisó el camión que venía detrás. No se detuvieron a pesar de que los otros soldados gritaron” [Mairal, 41].

La civilibarbarie desnuda que los deseos sarmientinos han sido solo fantasías y nos deja frente a un pasado en el que civilización y barbarie no tienen posibilidad de diferenciarse. Justamente porque la “civilización” intentó con violencia distinguirse de las violencias que se adjudicaban solo a la barbarie. Grenoville [2018] señala un repliegue de la violencia de lo físico a lo psíquico, de lo visible a lo invisible en la literatura contemporánea; puede ser así, pero solo en cierta medida. Del corpus que trabajamos, la mayoría de las obras muestran violencias físicas y visibles que se corresponden con las que podemos hallar no solo en el pasado, sino en el presente. “Los muertos de la crisis”, como titulaba con infamia el diario

---

del «nunca más» está contradicha en su interior: «muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal» [Drucaroff, 2011: 153].

128 Como señalábamos anteriormente, la decisión política de juzgar a los militares durante el kirchnerismo abrió un espacio de diálogo nuevo.

Clarín<sup>129</sup>, no eran más que masacrados por las fuerzas represivas del Estado. Quizá en *Gongue* la violencia que sufre Támper -el abandono del patrón- sea más psíquica, aunque le deja marcas visibles en el cuerpo, que está agarrotado y dolorido por la posición incómoda del vigía. Por su parte, Mairal repone en escena la lista de violencias políticas que han regado con sangre a la Argentina desde sus comienzos. La del 2001 y post-2001, la de la última dictadura militar, pero también la del enfrentamiento campo-ciudad que en la novela aparece encarnado en un conflicto que remite a la batalla histórica entre Unitarios y Federales pero que en el siglo XXI sigue teniendo vigencia: en 2008 el kirchnerismo sufrió el embate del sector agropecuario, que se resistió con protestas y cortes de ruta al aumento de las retenciones fiscales de los productos de exportación. Por último, aparece la violencia entre el malón y la “civilización”. “¡Mueran los salvajes capitalistas! ¡Viva la Gobernación y la Santa Provincia de Buenos Aires!” [Mairal, 200] dicen unos panfletos que María lee mientras vive en el campo. El texto actualiza así consignas del rosismo que tienen casi doscientos años: “Viva la Santa Federación, mueran los salvajes unitarios”.

El salvajismo y la crueldad en la novela de Pinedo están unidos a la idea de civilización como organización social. Los personajes en *Plop* no viven -o sobreviven- de manera anárquica, por el contrario, su Grupo tiene muchas leyes: “Era la ley. Se debía depurar el Grupo para facilitar el viaje. Sólo iban los que no frenaran la caravana” [Pinedo, 16].

La formación cultural de los sujetos pierde frente a la fuerza en los cuatro mundos. En mayor o menor medida sobrevive el más fuerte y, por extensión, los más jóvenes: Radaleno (un joven al que Támper enseñó el “oficio” de cuidar las cosas del patrón) está mejor ubicado que Támper, más cerca del centro urbano y por lo tanto de ciertas comodidades, Trash es grande y fuerte, María aprende destrezas físicas que le permiten sobrevivir. En *Plop* esta ley explícita -civilizatoria, ya que organiza y permite la pervivencia del grupo- remite a las más salvajes prácticas de exterminio y “purificación” que han ejecutado regímenes como el nazismo o la última dictadura militar argentina: una “limpieza”. Si alguno no es hábil “por enfermo, chico o lo que fuese” [ib.] solo puede seguir en el Grupo

---

129 “La crisis causó 2 nuevas muertes” fue el título que eligió el diario el 26.06.2002 cuando ocurrió el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos de la policía bonaerense.

si alguien se lo “apropia” [ib.]<sup>130</sup>. Este plan sistemático de supervivencia es un claro ejemplo de civilibarbárie y nos remite al trauma de la dictadura.

Habíamos mencionado que la *regresión* de Plop coincidía con su ascenso jerárquico, él debe ir traicionando a los distintos hombres ubicados en puestos de poder y manipular la situación para ocuparlos. Las formas de traición son salvajes y crueles: primero le tiende una trampa a la mujer del Comisario General y este también recibe el castigo, por cómplice. A la mujer la despellejan “sin aguja previa” [ib. 33], al Comisario lo “destinaron a servir de señuelo para cazar perros cimarrones” [ib.]. Al Sub (Secretario de Brigada) Plop lo emborracha y lo deja en el retrete con la boca abierta para que las ratas -a las que él mismo hizo pasar hambre- se introduzcan por su ano y su boca. En estos dos casos Plop “usa” al otro: con ese verbo, como vimos, se refiere al sexo y esa es su arma para la traición, habiendo sido él víctima de (ab)uso por estos poderosos. Él asesina en persona al Secretario de la Brigada de Servicios, en el medio de un ataque que sufre su Grupo. Al Subsecretario de Comando, al Secretario de Comando y al Comisario General los asesina el grupo -sus súbditos- que llaman “la Secta”, luego de una fiesta. Se trata de un Golpe de Estado. Su caída no se produce por estos crímenes o cuando descubren su mentira, el depósito, sino cuando él mismo rompe el tabú, recibiendo sexo oral delante de todos. Romper con las reglas de esa “civilización”, de esa forma de organización social, es lo que se considera “bárbaro” y se castiga.

El ingreso a ese sistema civilibárbaro también es cruel y salvaje. Primero, a los iniciados se los hace cargar piedras, desnudos, para “habituarse al trabajo” [Pinedo, 27], luego son “usados” por los tres hombres que ocupan los puestos más importantes; después los cuelgan de los brazos para “que se acostumbraran a los castigos” [ib. 28] y finalmente -aún colgados- les hacen gritar las frases que reafirman el tabú.

“Bárbaros, bárbaros”, grita Goro cuando la iniciación acaba y los tres niños caen “como carne muerta” [ib. 28] y luego se ríe. La vieja Goro es en *Plop* un personaje “distinto” -no el único, otras mujeres ocupan este lugar, como “rarita”, “la guerrera”, la Tini o incluso

---

130 Llama la atención también la elección del sustantivo, ya que la “apropiación” es una manera de significar el robo de bebés de parte del Estado a las mujeres que o bien parían en cautiverio o bien eran asesinadas en el momento. Los militares y sus familias (o familias conocidas) se apropiaban de estas criaturas que criaban como propias, ocultando su verdadera identidad.

“la esclava”-, es la más vieja del Grupo y la única que sabe leer. Drucaroff dice que María, como mujer, parece “capaz de sostener, aunque sea desde un costadito, la resistencia contra la degradación y la debacle que afectan al mundo; y que si toda su fuerza no alcanza para evitarlas, que por lo menos le quede la fuerza de relatar, de transmitir” [2006] pero esa descripción también se ajusta a Goro, Tini, Trash, hasta Majurca quizá. Cuando elige hacerse cargo de Plop y cuidarlo, la vieja es un personaje que muestra un nivel de empatía que resulta alternativo -junto al Urso, que lo demuestra con la adopción de la opa-. La risa que suelta Goro luego de sus palabras puede leerse como agria, amargada, resignada, pero también irreverente, aliviadora; similar a la risa que encontramos cuando toma la decisión de leer después de llamar “salvaje” a Plop y afirmarle “Chiquito, chiquitito, pendejo de mierda - musitaba en letanía-. No, no es así. La vida no es así” [ib. 40]. Una risa civilibárbara que se carga de sentido cuando luego del trance que provoca su lectura grita “Todo vale” y “todos se lanzaron a usar al que tenían al lado, sin siquiera fijarse quién era”.

“La vieja sonrió:

-¡Bestias” [ib. 43].

Estas risas pueden ser leídas como carnavalescas en términos de Bajtín, pero más fuertemente desde el tono socarrón que hallamos en la NNA y permite tomar distancia al narrador de lo narrado.

Como la risa, la crueldad es un fenómeno humano, pero lo salvaje se asocia a lo animal. En los futuros de la *ciencia ficción de NNA* los humanos se encuentran animalizados en numerosas ocasiones. Una *regresión* que también podemos rastrear, como mínimo, en Wells: la progresión de la humanidad la lleva a un estado animalizado, los Morlocks como “blancuzcos lémures” que “tenían exactamente ese tono semiblancuzco de los gusanos y de los animales conservados en alcohol en un museo zoológico”<sup>131</sup>. En la novela de Mairal tenemos animalizaciones: niños como “una jauría” [Mairal, 76]; Catalina y Gabriel tienen sexo en el pasto, como las liebres [ib., 114]; las mujeres en el prostíbulo duermen juntas, pese al rechazo que le genera a la protagonista “esa cosa mamífera y peluda que tenemos los seres humanos” [ib., 139]. En *Berazachussetts* la jauría de perros salvajes se equipara al grupo de

---

131 Wells, H. G. opus cit, pág. 65.

hombres que salen a violar al bosque [Ávalos Blacha, 33]. La posibilidad que tiene Támper de convertirse en bestia si no se toca el Gongue [Cohen, 16] y su quietud, que es análoga a la de su animal viejo y robótico, son otros ejemplos. En *Plop*, el niño de Tini nace como “un cerdo ensangrentado” y ella misma pare como un animal: “Cayó una masa de carne blanda, ensangrentada. Ella pidió un cuchillo y cortó el tubo que la unía con la cría” [Pinedo, 61].

La supervivencia también se asocia a lo animal. Cuando Grenoville [2018] analiza los personajes de *Quema*, la mencionada novela de Castellarnau, dice: “como los animales, se encuentran prisioneros de una relación inmediata con aquello que sus órganos receptivos han seleccionado en el ambiente”. Es interesante cómo la crítica asocia el hábito de los personajes a una forma de vida reducida a la satisfacción de las necesidades básicas: comer, dormir, respirar. Habíamos pensado brevemente el imperativo de la supervivencia en *Plop*, pero podemos observar que en las otras novelas también vivir es subsistir. La lucha por la supervivencia está también en el relato de las vidas de Támper, María, Trash, cuya búsqueda cotidiana de sustento-alimento es central. En esos tres personajes, sin embargo, como ya vimos en *Plop*, podemos observar la búsqueda de algo más. El movimiento final de Támper, Trash uniéndose a la revolución de los zombis, María deseando quedarse con los Ú, *Plop* abriendo la boca, parecen ser excepciones en la lucha por la supervivencia. La dificultad para sobrevivir lleva a los personajes a conductas desesperadas y salvajes. Para que el hijo de la Tini -de solo “doce solsticios”- “aprenda y obedezca mejor” [Pinedo, 105] la difícil tarea del cuidado de los chanchos (única fuente autónoma de alimento del Grupo), el viejo encargado de hacerlo le corta los testículos y lo estaquea desnudo, dejándolo a la vista del resto. Esta forma de “educar” es civilibárbara, porque -bárbara en su método- implica una enseñanza civilizada, cultural. Dice Drucaroff que el cuerpo es una de las únicas certezas para la NNA pues goza o duele, puede resistir [2011: 446]. Los cuerpos civilibárbaros insisten en la supervivencia: “No me morí porque mi cuerpo no quiso morirse, porque si hubiera dependido de mi voluntad, no hubiera sobrevivido” [Mairal, 104]; son cuerpos animalizados, regresados a la premisa esencial de sobrevivir. “Pero, a pesar de todo, el cuerpo sigue estando en el último lugar donde uno lo dejó, y sigue respirando y solicitando cosas: agua, comida, sueño” [ib. 127]. A veces los personajes no saben cuán cerca están de lo animal: “Aunque lo ignorara, Susana era la mosca zumbando en la tela de araña” [Ávalos Blacha, 33].

De todos modos, en contradicción con la pulsión de supervivencia, también el cuerpo se entrega a la entropía, a la desintegración que ya asociamos al origen, y que en el caso de *El año del desierto* podría implicar la identidad de María: "...el cuerpo parecía querer quedarse, la desintegración era algo mío, el desierto era algo mío" [Mairal, 164-165].

Cuando vive con los braucos, la supervivencia consiste, para María, en la adaptación y aceptación de su nuevo estado civilibárbaro:

"Yo, que unos meses atrás atendía teléfonos en una oficina con piso de moquette, que traducía cartas al inglés vestida con mi *tailleur* azul y mis sandalias, ahora hundía las manos en la sangre caliente, separaba vísceras, abría al medio los animales, despellejaba, buscaba coyunturas con el filo" [Mairal, 223].

Su destreza anterior es inútil en el nuevo estado de cosas, ella "evoluciona" hasta adquirir los conocimientos de los "bárbaros" y eso es lo que le permite sobrevivir. Drucaroff observa que los nuevos "indios" -los braucos y huelches- son "gente igual de salvaje y cruel que proviene de los excluidos *urbanos* del capitalismo salvaje" [2011: 482]: insiste la idea del capitalismo engendrando a la barbarie.

La supervivencia en *Gongue* se da por la utilización de los pocos recursos de los que Támper dispone y su acción final, el emprendimiento del viaje. Su tarea de guardián de las cosas del patrón lo mantiene en un estado de "semi-vida" que se revierte cuando empieza a moverse, a remar "entre bestias muertas" dejando atrás a su caballo "tendido sobre las patas dobladas" [Cohen, 80], lo que puede referir a su propia inmovilidad. En *Berazachussetts* la supervivencia es violencia, los personajes deben eliminar a otros para subsistir y solo lo logran quienes subvierten el orden natural vida-muerte: los zombis. Es este, sin embargo, un estado que también podemos entender de "semi-vida", aunque opuesto al que experimentaba Támper; mientras que Trash es uno de los personajes más dinámicos, para Támper no pasa "nada".

En estos universos donde el Estado está ausente o es violento y el futuro regresivo desintegra las diferencias entre lo civilizado y lo bárbaro uno como engendro del otro-, son los personajes marginales quienes serán protagonistas, motor de cambio, y ocuparán lugares de poder y subversión. María en la ciudad se queda sin casa, debe robar una manzana para poder comer, debe prostituirse, pero con los Ú se convierte en la poderosa Bruja de fuego

que permite ganar la batalla. Támper, marginado, abandonado por su patrón, solo entre cosas inútiles, tomará la acción abandonando el Gongue. En *Berazachussetts*:

“Los muertos enterrados en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida: un cantante de cumbia asesinado por su antiguo sello discográfico tras cambiar de compañía, chicos muertos por el paco, en tiroteos, por ajustes de cuentas, en intentos de robo, chicas con abortos mal practicados” [Ávalos Blacha, 119].

Esos marginales revividos lucharán para “crear un gobierno socialista” [ib. 120], hacer la revolución.

Plop, nacido en el barro, arrojado a la vida como basura, no solo llega al lugar de poder que tanto ansía, sino que es el único que quiebra el tabú, aunque muera por eso. Al final, “se rio otra vez” [Pinedo, 130], en un gesto completamente carnavalesco. Porque, aunque estos personajes estén reducidos a la animalidad de la supervivencia en estos mundos crueles y salvajes, el mundo “no se acaba” y hay algo más que persiste: ¿la fuerza de enfrentarse al trauma?

En paralelo, en estos universos los animales pierden domesticidad, pierden la marca civilizatoria: “La mayoría de los animales que había sobrevivido a los saqueos eran toritos y vaquillas medio salvajes” [Mairal, 207]. En *Gongue*, habíamos señalado, los animales son robóticos o viven ocultos en el agua, excepto los cerdos salvajes, ahogados, que Támper consume. En *Berazachussetts* los animales exóticos dan cuenta del absurdo de esta ciudad civilibárbara donde los pingüinos están en pleno centro urbano, los tigres de bengala en los patios de las clases pudientes, los cocodrilos en los lagos artificiales de esas mismas casas. Se sugiere la manipulación biológica en el personaje de Noé Galíndez, quien debía “fabricar nuevas especies él mismo” [Ávalos Blacha, 109] y pinta unos perros para que parezcan cebras.

Domesticidad y salvajismo están subvertidos. En *Plop*, los animales son completamente salvajes y potencialmente mortales: hay ratas por doquier que pueden comer un cuerpo humano en minutos; gatos salvajes cuya caza deja un saldo de doce muertos. Un burro aparece en un momento y es motivo de sorpresa: “Esa noche hubo fiesta alrededor del burro” [Pinedo, 50], porque, en este universo, el animal que nuestra cultura asocia a la carga y al trabajo es completamente inútil, y por lo excéntrico, digno de admiración.

### 3.4 Tecnología y escritura: impotencia

Drucaroff ubica en *Las islas* de Carlos Gamerro (1998) el *novum* que plantea que los saberes doctos son parte fundamental de la barbarie y la oposición con la civilización tiende a volverse residual. La novela de Mairal es, para ella, el final literario de la antinomia [2011: 480]:

“*El año del desierto* cuenta una historia de involución y apocalipsis (...) Esta constante destrucción (de evidente connotación metafórica en el marco de la crisis de 2001) incluye la caída gradual de la *tecnología* y es irreversible y total (...) Connotadas, deformadas, vamos reconociendo en la lectura una sucesión de etapas hacia atrás.” [Drucaroff 2011: 480-481, resaltado nuestro].

Así como en el apartado anterior proponíamos que la civilización “engendra” la barbarie, intentaremos pensar en qué medida la presencia de la tecnología es también *regresiva*. En las obras que aquí pensamos la tecnología no es necesariamente “nueva”, son elementos y herramientas que dan cuenta de algún tipo de avance en un momento de la Historia. En las cuatro novelas sucede lo mismo: estas tecnologías no sirven, son *inútiles*. Sí sirven, en cambio, en novelas del corpus ampliado de apoyo como *El libro de las voces*, de Gardini, o en *Postales desde Oniris*, de Alonso, pero allí su utilidad es el engaño, el ocultamiento de la realidad que produce la virtualidad. En *El año del desierto* las tecnologías electrónicas y digitales pierden utilidad frente a la *regresión*, lo mismo ocurre con el uso de herramientas. Comienza la novela y no hay Internet, luego termina la electricidad, a lo largo de su *errancia* María va observando innumerables elementos ya inútiles: celulares, computadoras, la televisión, colectivos; deja de haber cosas de plástico, no hay pilas, los preservativos son de goma, etc. Teniendo en cuenta el lugar que tiene el campo en el imaginario nacional y en nuestra historia económica, es sugerente la imagen de las herramientas agrarias caídas en desuso:

“cosechadoras enterradas, sembradoras varadas, trompas de tractores que asomaban del suelo, como naufragando en el barro. Ya sin combustible, esas máquinas no servían para nada” [Mairal, 190].

“El granero del mundo”<sup>132</sup> sin tecnología se vuelve barro infértil, desierto bárbaro. El lugar en el que se ubicaba el progreso se vuelve regresivo y hasta peligroso. La imagen de las máquinas inservibles puede vincularse con la propuesta de Silvina Sánchez, vinculada con la *regresión* y la fuerza entrópica:

“La descomposición del tiempo [en *El año del desierto*] es también la desintegración del tejido social, de la política, de la ciudad, de los sujetos y sus identidades, de los relatos y la lengua. Y además es la descomposición de un *proyecto de país*, que se derrumba a medida que avanzan las ruinas sobre el territorio y la procesión de cientos de cadáveres” [2014: 1603, resaltado nuestro].

La ciencia no explica la *intemperie* y en la novela de Mairal deja de ser un discurso válido: el gobernador, Juan Martín Celestes -socarrona referencia a Rosas- “Festejaba que se prohibiera difundir la teoría darwinista” [Mairal, 195]. La *regresión* que vive María es la pesadilla de las fantasías científicas que tuvo la ciencia ficción en sus comienzos: no solo la ciencia retrocede, sino que, igual que la tecnología y los saberes a ella asociados, es inútil para frenar el retroceso: es inservible. Y no solo la tecnología sino los saberes asociados a ella se vuelven inútiles: “Me di cuenta de que, aunque yo me creía una persona capacitada, mis habilidades en la nueva situación no servían de mucho” [ib. 49].

Aunque en *Gongue* no podemos ver cómo retrocede el conocimiento científico, vislumbramos su ausencia e inutilidad en algunos indicios. No tenemos conocimiento sobre el porqué de la inundación y no hay señales que permitan pensar que va a solucionarse; por el contrario, la ausencia del Estado u otra institución que pueda dar cuenta de un avance científico es evidente:

“Según Radaleno, brigadas de asistencia capitalina se aprestan a explorar lo que la inundación ha cubierto para iniciar inmediato acciones (...) Me le he reído fiero en el visuable” [Cohen, 54].

A Támper no le queda más que la risa ante la imposibilidad de intervención científico-estatal. Al comienzo de la novela se explica que Támper tiene una pierna mala y otra “no tan buena” [ib. 8] porque la ciencia falló: el médico las operó al revés, le puso a la sana una

---

132 “El granero del mundo” es la denominación que recibió Argentina, como potente país agroexportador, en los últimos treinta años del siglo XIX.

“clavija de maquinio” [ib. 9]. La ciencia, en la intervención de los cuerpos<sup>133</sup>, es inútil y hasta contraproducente. En las cuatro novelas observamos cuerpos fallidos o amputados, Periquita en *Berazachussetts*, la guerrera de *Plop*, María en *El año del desierto* tienen dificultades en sus piernas, como Támper, lo que podemos pensar en relación con cierta atrofia del movimiento, que a su vez se vincula con lo planteado en el capítulo 2.

“Lejos de los habituales temas de la tecnología moderna, *Plop* es ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas”, dice la contratapa de la edición que estamos consultando. El conocimiento del mundo en el universo de *Plop* no es científico en los términos de la ciencia contemporánea y el conocimiento de la ciencia es ruinoso, habitado por superstición y magia. Un ejemplo: cuando una mujer del Grupo da a luz a un bebé albino, lo dejan en un pozo para luego prenderle fuego. “Hubo un grito fuerte, una tos chiquita y silencio” [Pinedo, 45]. La madre y la mujer que la ayudó a parir no pueden nunca más ser tocadas: sus opciones son irse del Grupo o quedar como parias.

En *Berazachussetts* los personajes creen ver fantasmas en repetidas ocasiones, lo cual nos llevan a pensar en la fuerza del pensamiento mágico en esa sociedad. No hay explicación a los zombis, pero su existencia no es mágica, ya que queda asociada al descontrol en el uso de las tecnologías. “Liberaron desechos tóxicos por todo el Triángulo de Bernal (...) Los muertos en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida” [Ávalos Blacha, 118-119]. En nuestro país, las diversas formas de contaminación, el uso de agrotóxicos, *fracking* y otras formas de violencia que utilizan las empresas multinacionales en la producción resuenan de forma muy particular en la literatura actual. La novela *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin (2014), sin generar apropiaciones de la ciencia-ficción como las de las obras de nuestro corpus, puede leerse vinculada con este tema.

También en *Gongue* las cosas han perdido su utilidad, sepultadas bajo el agua. Es la novela donde podemos observar mayor avance tecnológico (hay animales robóticos, como dijimos); sin embargo, tecnologías más básicas como la escritura están ausentes. El *Gongue*

---

133 Lo contraproducente o inservible de la tecnología se observa en otras obras: en *Los cuerpos del verano* la ciencia permite la reencarnación en cuerpos “usados”, eliminando la mortalidad. Sin embargo, el protagonista usa su nuevo cuerpo para intentar resolver cuestiones de su pasado y es en sí mismo un personaje “inútil”: no encuentra trabajo, sus saberes son inservibles. En *Postales desde Oniris*, un personaje femenino enferma por la falta de sueño reparador que le produce estar conectada tanto tiempo al sueño consciente en Oniris.

es la forma de comunicación de Támper -ambigua y poco eficaz-, la otra es el *farphonín*, que mediatiza el vínculo con otros seres humanos. “He golpeado al Gongue sin adjetivo para mostrar el desasosiego que me da mi poder, aunque la muestra es pálida”, cuenta Támper [Cohen, 41]. La escritura y su posibilidad yacen bajo el agua: “Roza la boga un portafolios con papeles/ donde la tinta se ha disuelto. Y un cuadernacho intacto” [ib. 62].

En los neologismos, estrategia tan propia de la ciencia ficción, se aprecia la convivencia de lo atrasado y lo avanzado; los neologismos intentan traducir en el campo semántico de la tecnología lo civilibárbaro. El “flytaxi”, el “farphón”, el “pantallátor”, el “ciborgue” son palabras armadas con partes de otras que son del inglés y del español. En inglés remiten a avances tecnológicos y en español, a elementos pertenecientes al mundo cero del autor. Cohen juega también con el uso de términos anacrónicos o en desuso como “dizque”, que contrastan con los neologismos.

Pese a la presencia de nuevas tecnologías, las condiciones de vida de Támper son rústicas y regresivas. Él mismo cuenta, por ejemplo, que cuando tuvieron que subir su puesto de vigía porque el río rebasó la represa, se quedó sin retrete, elemento fundamental de la vida urbana, significativamente encargado de la eliminación de desechos. Las tareas que emprende Támper tras la mudanza son las siguientes:

“...ajusté los tornillos de las planchas del *alero*, ordené las bolsas de *carbón*, los cartuchos de gas del *farol*, las *garrafas* de fluido para la nevera (...) prendí el farol, para confortar al ruano le conté unas *leyendas* picarescas, barrí el césped *artificial* (...) me puse al día con la actualidad del Delta mirando el pantallátor...” [ib. 25-26].

Resaltamos en la cita los elementos del pasado, ya obsoletos en las ciudades “civilizadas” de nuestro tiempo, y observamos cómo conviven con lo “artificial” y lo mediatizado por la pantalla, asociados a los avances tecnológicos del futuro. Pareciera que lo bárbaro en *Gongue* está más relacionado con lo “atrasado” que, con lo salvaje, aunque también con lo primitivo y ritual, como observamos en los distintos golpes al Gongue que pueden darse y su relación con el resto de las cosas: “Gongue de las Micciones gozosas”, “Gongue del Amor que Descansa vacío”, “Gongue de la Caridad”, “Gongue de Alabanza a las Evoluciones del Sol” [ib. 16]. Además, lo heredado del elemento y su uso dan cuenta de

cierta antigüedad. No es “negativo” en sí mismo, sino inútil, a Támper se le antoja “al pedo” [ib. 41].

En el futuro de *Berazachussetts* existen tecnologías que son caducas en el mundo cero del autor (cámara fotográfica con rollo). Ciertas tendencias de ese mundo cero se vuelven allí hiperbólicas: la globalización, en el nombre de los lugares, la contaminación que revive muertos<sup>134</sup>.

En *Plop* la tecnología o no existe o es incomprensible porque, convertida en basura, incluso puede constituir una amenaza. Los habitantes de este mundo no recuerdan el uso de los objetos que encuentran. La escritura y la comida en latas (conservas) son las únicas dos tecnologías que sobreviven “intactas”, aunque la cadena de transmisión de la escritura esté muy perjudicada. También en otras novelas lindantes al corpus la escritura se pierde: en *Postales desde Oniris* directamente se pierde el lenguaje, al final de la novela; en *El libro de las voces*, la transmisión es oral (el “libro”, incluso, se encarna en una persona). Estamos frente a sociedades analfabetas o que marchan hacia eso<sup>135</sup>.

En *Plop*, la ya citada y única referencia a la ciencia, el libro de Goro sobre el origen del Universo, construye una escena de lectura prestigiosa y valorada por la comunidad, aunque no comprendida: “Plop no entendía ni una palabra pero, como todos, tenía los ojos fijos en ella” [Pinedo, 41]. El discurso científico está vaciado de su original significado, provoca un “trance” en quienes escuchan, se ha vuelto palabra mágica o ritual. Nadie sabe leer en el Grupo de Plop, solo la vieja Goro, que lo lleva a un grupo clandestino para que aprenda. Leer no es en sí mismo una herramienta poderosa: cuando más adelante Plop quiere imitar a la Goro leyendo durante una fiesta nadie lo escucha: el poder de la letra está en quien la pronuncia, no tiene valor en sí misma.

En *El año del desierto* los libros se usan para construir barricadas [Mairal, 149] y la empresa civilizatoria de la alfabetización de masas -otro de los sueños sarmientinos- también

---

134 En la novela de Hernán Vanoli, *Cataratas* (2015, Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.), adelantos tecnológicos como el Google Iris conviven con la presencia de la *equistosomiasis*, una enfermedad diseñada que vuelve mutantes a las personas.

135 La escritura se pierde también en *Postales desde Oniris* (directamente el lenguaje al final de la novela) y en *El libro de las voces*, donde la transmisión es oral (el “libro”, incluso, se encarna en una persona).

retrocede: “Hacia tiempo que no había clases en la zona y los chicos no sabían leer ni escribir. Muchos adultos apenas recordaban las letras” [Mairal, 201]. El lenguaje escrito cae en el olvido. El oral, por otro lado, sufre modificaciones radicales, como en la lengua de los braucos y los huelches, que hablan un español rioplatense “en jerga”, contraído: “Cate pío laguach” [ib. 219] en vez de “quedate piola, guacha”. Cuando María llega con los Ú el vínculo con su lengua se pierde y ella asume “No había forma de entenderse” [ib. 254], ya que esta ha retrocedido aún más y se encuentra cerca de las originarias: “ñorairó”, por ejemplo, es una palabra en guaraní. “Yo abandoné mis ideas de alfabetizarlos” [ib. 260] dice María, y resulta una sorpresa cuando, de todos los lugares en los que vivió en ese año y de todos los grupos con los que tuvo que convivir, el de los Ú es el mejor, el más pacífico, el menos violento. Allí predomina un saber mágico y ritual de las cosas connotado positivamente (al contrario que en *Plop*); los Ú evitan, por ejemplo, un enfrentamiento con los guatos gracias a que María encabeza las filas, desnuda en su caballo, llena de pintas rojas como “la bruja de fuego, la gran bruja de la viruela roja” [ib. 258]. Es interesante observar que, unos meses antes, en la novela, María hablaba de una “catedral de estilo gótico” cuando en referencia evidente a lo que reconocemos como la (ex) Facultad de Ingeniería, en Recoleta: la estructura científica se vuelve religiosa en la *regresión*.

En la degradación lingüística de los braucos y huelches Drucaroff lee una degradación social:

“las hordas nómades, bárbaras, ágrafas, sin memoria de Plop, bien pueden ser los descendientes de los braucos o los huelches que imagina Mairal: la resistencia sin programa, vuelta barbarie pura, que ya en su novela ha perdido su lengua madre y su memoria, y que en Plop, luego de generaciones, se ha transformado en las hordas degradadas que negocian toscamente o se comen entre ellos” [2006].

Sin embargo, estas novelas no necesariamente plantean una relación directa entre refinamiento en la posesión de la lengua madre y civilización. También se pone en juego la civilizarbarbarie en la contradicción culto (alfabetizado)/no culto. Ya mencionamos al pacífico pueblo de los Ú, y vale pensar en cómo Plop va volviéndose más violento y cruel a medida está mejor preparado, y eso incluye haber aprendido a leer, e incluso tener un libro.

Habíamos ubicado *El año del desierto* en un futuro “más cercano” al mundo cero del autor y a *Plop* en uno “más lejano”. Siguiendo con el eje de la inutilidad de las cosas, esto se deja ver en la cantidad de *basura* que hay en uno y otro universo ficcional. Mientras que en *Plop* “todo” es basura -el paisaje está compuesto por ella (como analizaremos en el próximo capítulo)-, en la novela de Mairal “la cantidad de basura fue disminuyendo” [Mairal, 54]. Asociado a los desperdicios encontramos el fenómeno de la reutilización. Los objetos, entonces, o bien se vuelven inútiles, o bien pierden su utilidad original.

“Para hacer mangos y asas, se usaron palos de escoba, patas de muebles, caños de cochecitos de bebé, pedazos de lámpara. *Todo se transformaba* en herramientas” [ib. 51, resaltado nuestro].

En Mairal, este “nuevo estado”, aunque *regresivo*, se presenta como la oportunidad para hacer las cosas de manera diferente. Se adivina el progreso en los restos de *Plop* y *Gongue*, se observa la decadencia de lo nuevo en Mairal y Ávalos Blacha.

En *Gongue* la mayoría de los objetos tecnológicamente más avanzados de que dispone Támper están rotos y él se alimenta de cerdos ahogados y desechos. En *Berazachussetts* lo reutilizable aparece en la figura misma de los zombis: si bien allí la escritura no se menciona ni como ausente ni como presente, resulta significativo el hecho de que las cuatro amigas que “rescatan” a la zombi, y de alguna manera son protagonistas, sean docentes. Jubiladas, no demuestran en ningún momento de la trama un saber útil o una enseñanza “civilizada”, por el contrario, sus comportamientos se asocian a lo bárbaro: el vandalismo, el asesinato, el robo. La “cultura”, podríamos pensar, se convierte a veces para los personajes en “obstáculo para la supervivencia” [Lemo, 2013: 20]. Ninguna de las tecnologías que son o pudieron ser otorgan *poder* a los personajes en estos futuros regresivos; incluso vuelve impotentes a los mismos universos, como ocurre en la novela de Gardini, donde Delfos es solo un mundo virtual.

Castagnet [2015] afirma que “la ciencia ficción contemporánea encuentra en Internet un modo de configurar la construcción de la intimidad y la transmisión de la experiencia” porque “Lo digital era, antes, terreno de la ciencia ficción; hoy lo digital es lo real”. En varias de las novelas que hemos mencionado es llamativo que no predominen en sus tramas Internet y sus redes. Claro que hay ejemplos en la producción nacional post-2001 donde se imaginan redes inexistentes: la primera novela de Castagnet, *Los cuerpos del verano* (2016), o *Las*

*redes invisibles*. de Sebastián Robles (2014). En ambos casos, los personajes tienen una tendencia a mirar al pasado, y no logran encontrar en las redes aquello que *necesitan*. En *Postales desde Oniris* Internet ha sido reemplazada por una red igualmente absorbente y acaparadora, Oniris, una realidad virtual a la que se accede en el mundo de los sueños. En *El libro de las voces* los personajes tienen una existencia virtual que desconocen. Creemos sintomática esta aparición de la tecnología de avanzada como algo *inútil* para resolver conflictos sociales, vinculares o personales, o algo que incluso los genera y hasta actualiza el trauma de la dictadura, como en Alonso, donde la red virtual onírica se sostiene tecnológicamente con los cerebros extirpados de personas desaparecidas por el Estado: la barbarie de la violencia estatal posibilita la tecnología. Así, en el segundo relato/capítulo de *Postales desde Oniris* se cuenta que el hermano del narrador, cuyo cerebro funciona como “nodo” de la red onírica, era un maestro que fue trepanado y asesinado en una protesta social.

La tecnología no “evita” lo civilibárbaro tampoco en Castagnet, donde el protagonista -que tiene un nuevo cuerpo luego de muchos años- tortura a su ex mejor amigo porque lo traicionó en el pasado. Esta tesis no sostiene, entonces, que la tecnología no aparece en las apropiaciones de ciencia ficción de la literatura contemporánea, pero sí que se *hace* ausente de manera voluntaria y significativa, y cuando se presenta lo hace como inútil o insuficiente. Castagnet mismo [2015] retoma dichos de Cohen, quien

“propuso la categoría «ciencia ficción de la truchez» para denominar a cierta tradición literaria rioplatense contemporánea: esa ciencia ficción donde las cosas siempre saldrán mal, donde la imaginación tecnológica viene fallada de fábrica, donde el futuro nunca será mejor”.

Con la excepción de la novela de Cohen, las otras tres del corpus principal trazan el camino que va del capitalismo salvaje hipertecnológico al canibalismo salvaje que ya señalamos en *El año del desierto*. El canibalismo es el destino<sup>136</sup>. Hombres devorando hombres, literalmente: la hipérbole y materialización de la expresión hiperbólica “capitalismo salvaje”. Este se halla en un extremo y el canibalismo en el otro, engendrándose entre ellos, confluyendo en la civilibarbarie. Ya se ha dicho mucho que en la ciencia ficción

---

136 Una vez más hay que remitir a la novela ganadora del premio Clarín 2017, *Cadáver exquisito* (Bazterrica, 2017) que imagina un futuro en el que se consumirá carne humana de manera masiva e industrial.

hay cada vez menos ciencia, pero también cada vez menos ficción. Entonces, el canibalismo no es ya una metáfora, adquiere cierta forma del realismo.

## Capítulo 4. Espacios: desierto y río. Ausencia y desmesura

### 4.1. Espacios como tiempos

### 4.2. El desierto y el río: desmesura

#### 4.1. Espacios como tiempos

M. Laura Pérez Gras [2017] retoma la denominación de Reati de la “literatura de anticipación” -en la que entran “ciencia-ficción especulativa, política-ficción, antiutopía, distopía”- para proponer dentro de ella dos tendencias en la producción nacional: una “apocalíptica” (que se manifiesta en *El año del desierto*) y otra “distópica”, que ella encuentra en la novela *El rey del agua*, de Claudia Aboaf, que no forma parte de este corpus<sup>137</sup>. Anteriormente explicamos por qué la categoría del Apocalipsis resulta algo insuficiente para el análisis de estas obras. Con respecto a la noción de “distopía”, entendemos que cuando Suvin la menciona, lo hace vinculado a lo que Jameson llama “anti-utopía”: una extrapolación que critica la utopía como lugar y organización social ideales y señala sus peligros [2015: 242]. Jameson propone llamar antiutopías a relatos gestados por una pasión fundamental de denunciar y advertir contra los programas utópicos, en el ámbito político. Las obras aquí analizadas no parecen entrar en esa categoría -al menos así definida-, pero cabe observar algún grado de denuncia contra los programas civilizatorios -en un punto, sí, utópicos-, como analizamos en el capítulo anterior; así Marcelo Novoa afirma que “las utopías neoliberales derivaron evidentemente en las actuales distopías latinoamericanas” [2010]. Capanna, por otro lado, aunque no profundiza en las taxonomías de los subgéneros de la ciencia ficción, define así la distopía:

“Se trata de una sociedad *alternativa* que niega algún valor muy importante para el autor y es presentada como decididamente indeseable. También puede ser una caricatura de la sociedad actual,

---

137 Pérez Gras, M. L. (2017). “Novelas anticipatorias del siglo XXI: una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis.” *Revista Literaturas Modernas*. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas. Mendoza; Año: 2017 vol. 47 pág. 87.

a la cual se construye mediante la extrapolación de algunas de sus tendencias hasta reducirla al absurdo” [2007: 187, resaltado nuestro].

A partir de esta cita podemos pensar que el matiz de lo “alternativo”, si bien en un punto se produce, no es tampoco lo suficientemente específico en su propia definición. Es decir: estamos proponiendo el mecanismo regresivo, tanto en la configuración del futuro como en la de la organización social, entonces no nos encontraríamos necesariamente ante una sociedad *alternativa* en el sentido de imaginada como opción, sino en todo caso como una versión de lo latente o lo pasado no superado.

Sí nos interesa tomar la idea de Capanna sobre la distopía como tendencias existentes llevadas al absurdo. La estrategia de la hipérbole de las tendencias del presente y del pasado es algo que podemos ver en la crueldad desmedida en *Plop*, el completo abandono de Támper, la velocidad de la intemperie en Mairal, el zombi en Ávalos Blacha: una des-metaforización grotesca del trauma, en el sentido de que todos estos elementos no son (solamente) alegorías, sino materialidades literales, no metafóricas.

Con respecto a la idea de “anticipación” que manejan Reati y Pérez Gras, hemos dejado en claro que estas obras no “anticipan” el futuro, sino que se configuran como una forma de revisar el pasado, por lo que el término nos resulta ambiguo. Además, los futuros también pueden ser leídos como tiempos paralelos, apenas corridos del eje temporal del mundo cero del autor y del lector, por lo que pensar en anticipación -que implica una forma obligatoria de futuridad- parece insuficiente. Si estas obras funcionan como advertencia, lo hacen en el sentido de que explicitan la imposibilidad de “seguir adelante” sin revisar el pasado traumático. Y de ninguna manera son profecía; lo “terrible” en estas novelas ya ocurre o ha ocurrido, los textos no auguran, miran hacia atrás y replican, reviven el trauma.

En este capítulo trabajaremos con mayor profundidad en los escenarios -que ya vimos como configuraciones materiales de estos futuros- e intentaremos hacer una lectura por fuera de las clasificaciones “novelas distópicas” o “novelas apocalípticas”. En el segundo capítulo propusimos la idea de un cronotopo particular para la *ciencia ficción de NNA*: el desierto y/o el río regresivos. Insistimos en que el futuro se configura como vuelta al pasado y esta operación arma a su vez los escenarios. Pensar el espacio en estas obras es pensar el tiempo.

El desierto y el río son la confirmación física de la *regresión* porque ambos son espacios del pasado, constitutivos y traumáticos de nuestra Historia, que vuelven ¿para ser confrontados?

Como se sabe, la ciencia ficción tiende a situar sus historias de manera predominante en el futuro, aunque también utilice los tiempos alternativos (la ucronía, el viaje en el tiempo, etc.). Con respecto a la elección de los espacios, el género se caracteriza por ser todavía más diverso. Las historias de ciencia ficción pueden estar situadas *en cualquier lugar*, aunque es observable la preferencia por otros planetas o grandes ciudades ubicadas en un futuro más o menos lejano<sup>138</sup>. Una marca particular de las obras que se pueden leer como *ciencia ficción de NNA* es que sus escenarios están ubicados *en* nuestro país. Colabora de manera especial el español rioplatense (por significado y por significante): “hija de puta” [Mairal, 268], “preparé un termo con mate, galletitas” [Ávalos Blacha, 146], “pendejo de mierda” [Pinedo, 40], “al pedo” [Cohen, 41]. Reati [2013] cita a Molle [2005] para pensar en los “escombros del habla rioplatense” en *Plop*, concepto que en realidad se puede aplicar a las cuatro obras. Así como los espacios se arman a partir de restos o residuos, el lenguaje también parece sufrir esta configuración.

En *El año del desierto* la ubicación en Buenos Aires y sus alrededores queda clara en las innumerables referencias a calles y lugares reconocibles. Ávalos Blacha juega con las referencias espaciales “deformadas” al cambiar los nombres de los lugares, como lo hace en el título, aunque también hay nombres propios locales como Lía Crucet, que no tienen deformaciones. En Cohen hay referencias más ambiguas, aunque insiste el campo semántico del “campo” argentino, ya observado, por ejemplo, cuando Támper habla de su “palafreno ruano” (el caballo) [13] o del “infiernillo”. El espacio en *Plop* es a simple vista, menos reconocible; sin embargo, basta con “revolver” los restos de ese enorme basural en el que viven los personajes para identificar un lugar parecido a nuestra ciudad y sus “afueras”. Por ejemplo, el pozo al que se llega por una escalera flanqueada por dos columnas de hierro con un cartel parece aludir a la antigua entrada de una estación de subte<sup>139</sup>. La cercanía/lejanía

---

138 “Los Ángeles 2019” para *Blade runner* (1982), “Buenos Aires, 1963” para *El eternauta* (1959), “Ohio, 1999” para *Crónicas marcianas* (1950) por poner ejemplos clásicos del cine, la novela gráfica y la literatura de ciencia ficción.

139 En las novelas del corpus ampliado de apoyo, Alonso y Figueras también explicitan la ubicación argentina de sus tramas. Gardini es el único que crea su universo sin referencias directas a nuestro país.

temporal<sup>140</sup> que maneja cada una de las cuatro novelas parece ser proporcional a la posibilidad de reconocer en sus espacios a Buenos Aires y sus alrededores<sup>141</sup>, su desierto y su río. Suvin afirma:

“La oscilación ocurrida entre el ‘mundo cero’ del autor y la nueva realidad induce en la narración la necesidad de un medio para desplazar la realidad. Hasta donde alcanzo a ver, hay dos recursos para ello: un viaje a un lugar nuevo, o un catalizador que transforme el ambiente del autor y lo sitúe en un ámbito nuevo (...) la historia del género es el eslabón faltante que posibilita, por ejemplo, situar relatos en otro espacio/tiempo sin ninguna referencia textual a la del autor...” [1984: 104].

No se trata en estos casos de una ausencia total de referencias textuales; por el contrario, se insiste en el desierto y el río para *ubicarnos*. El recurso utilizado para “desplazar la realidad” parece ser el del *catalizador*, aunque, paradójicamente, lo que lo generó nos resulta desconocido: ¿cómo se constituyó el “delta panorámico”?, ¿por qué llega la *intemperie*?, ¿cómo la tierra se convirtió en un basural?, ¿por qué la ciudad quedó completamente inundada? Ante la ausencia de explicación científica para el interrogante “¿cómo llegamos acá?”, proponemos una vez más que el catalizador de la transformación del espacio es, justamente, la *regresión*. El trauma actúa como fuerza transformadora de los lugares: donde había ciudad y se supone que debería haber futuro, hay desierto y río, naturaleza precedente, pasado.

Sánchez [2014] lee esto como “descomposición” de la ciudad moderna, un deterioro del territorio y sus edificaciones. Reati [2013: 29] observa que, al menos desde la década de los noventa, aparece una serie de novelas que imaginan “la ciudad invadida por la naturaleza como una alegoría del deterioro nacional”. Nos parece más interesante pensar en una re-composición de la ciudad, más que en una des-composición, una ciudad que regresa a un estado *pasado* y por eso deteriorado. El desierto y el río vuelven, pero modificados, después del fracaso civilizatorio. Por eso no parece apropiado hablar en *Plop*, como hace Drucaroff

---

140 En el caso de *Postales desde Oniris*, de Alonso, la ubicación temporal es muy lejana (de 2100 hacia adelante), sin embargo, se reconocen paisajes y topónimos de nuestro país.

141 La mencionada *Cataratas* de Vanoli ocurre en la provincia de Misiones. En los ochenta, *Trafalgar* tiene su “sede” e Rosario. Otras obras de este siglo, aunque menos explícitas, también sugieren la ubicación en Buenos Aires, como *Los cuerpos del verano* o *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?*

de una “ex Buenos Aires”, o una “ex Argentina” [2006]. La ciudad se descompone en las partes de lo que fue y esa re-composición observan los personajes, como cuando María descubre que las baldosas del hospital en el que trabaja, levantadas por las raíces de un gomero, son de distintos gobiernos/etapas: “Los múltiples arreglos del piso habían dejado un *mapa* de la desidia y la falta de continuidad en los programas de salud pública”, [Mairal, 78, resaltado nuestro]. Los lugares del futuro se presentan como un “mapa” para leer el pasado.

En *La ciencia ficción y los restos de un porvenir*, Cohen ilustra con una imagen hasta dónde los espacios urbanos se modifican gracias al avance de la naturaleza:

“...una multitud de camalotes se desprendió de las islas del Delta argentino y sobre las olitas del Río de la Plata fue a depositarse junto a los muelles del puerto de Buenos Aires (...) Desde la devastada ribera del barrio de la Boca, el paisaje del Riachuelo era el reverso de la agitada mente colectiva porteña: un umbral mortecino en donde la ciudad, que en otro tiempo creció en la fantasía de la posibilidad ilimitada, se continuaba en el depósito de lo que su deseo había proscrito o evacuado” [2003: 156].

La naturaleza primitiva se hace presente para confirmar el fracaso de la utopía civilizatoria. Algo parecido ocurre con el desierto en estas novelas; sin embargo, hay que considerar, con Grenoville [2018], que el desierto no se corresponde necesariamente con la vida natural, sino que es el resultado de una operación biopolítica: la que crea la barbarie. Pero si sostenemos que el desierto de la *ciencia ficción de NNA* es regresivo, entonces *es* el desierto natural al que se retornó y a la vez es *otro*: uno civilibárbaro, espacio biopolítico que representa el lugar marginal por excelencia, aquel a ser conquistado (así se ve en otras obras del período como la mencionada *Quema* o en *Las estrellas federales* de Juan Diego Incardona). El desierto, ese espacio que fue ganado por la “civilización”, vuelve explícitamente en Mairal, pero también en Pinedo -la “llanura”-, y se presenta en *Berazachussetts*. No deja de aparecer en Gardini y en Alonso: “A menudo el paisaje onírico se transformaba en un desierto. Un inmenso mar de arena que eliminaba todo punto de referencia” [Alonso, 28]. En *Gongue* esa parte del Delta Panorámico que habita Támper puede leerse como una zona a “civilizar” en el futuro, equivalente a lo que fue el desierto en nuestra historia.

Por su parte el río llena: allí donde “no hay nada” el agua lo “cubre todo”. Lo seco del desierto y lo mojado del río no solo se funden en una forma que el espacio adopta insistentemente -el barro-, sino que además son dos caras del mismo fenómeno: la desmesura. Nos encontramos frente a larguísimas extensiones de tierra seca, de agua, de barro, lugares difíciles de habitar, que impulsan a los personajes a la supervivencia. Los lugares son amenazantes, ominosos, pero tal vez sean los únicos lugares posibles para enfrentar los traumas del pasado. Si antes dijimos que no hay posapocalipsis porque no hay final, el *loop* también se da en lo espacial: hasta que no se “resuelvan”, el desierto y el río volverán a aparecer. Regresar al lugar de origen, la tierra deshabitada, el río descontrolado, puede permitir la confrontación, la comprensión, la revisión (como “volver a ver”).

#### 4.2. El desierto y el río: desmesura

En su movimiento de *regresión*, desierto y río no vuelven iguales a sí mismos, porque este futuro regresivo no niega su carácter histórico: estos espacios vuelven, pero habiendo pasado por el curso de la historia. Es decir, como espacios que fueron dominados por las empresas civilizatorias que han fracasado. Los que vuelven, entonces, son el desierto y el río *civilibárbaros*, lugares llenos de restos como marcas del avance fallido: basura, residuo. Estos espacios llenos de desechos también juegan con la idea de lo también “des-hecho”; la *regresión* opera en este sentido: deshace, desintegra, descompone.

La operación primordial de las utopías es la construcción de un nuevo lugar [Suvin, 1984: 83] que es un no-lugar, ya que no existe en el mundo cero del autor, aunque *podría* existir. Las obras que aquí analizamos realizan el procedimiento contrario: toman escenarios muy reconocibles para el lector y los presentan como *novum*, aunque no sean “nuevos”. Cuando hablamos del desierto en nuestro país nos referimos a la tierra llana que supo estar habitada por el “bárbaro” (el indio, el gaucho), fuera del límite de la ciudad-civilización. La Pampa y “el campo” son también el desierto en este sentido. Un paisaje horizontal, sin relieves, una llanura asociada muchas veces a la infertilidad. Imaginarios que podemos hallar

en la leyenda de la Difunta Correa -la mujer que muere de hambre y de sed en “los desiertos” de San Juan-, o en la historia que narra Echeverría en *La Cautiva*, donde María y Brián caminan “por la lóbrega llanura”, en “aquel páramo yerto” donde están los peces “boqueando moribundos, /como del cielo implorando/ agua y aire”<sup>142</sup>; imaginarios que han sido muy estudiados por la crítica literaria argentina y han dado origen a textos clásicos<sup>143</sup>.

Se configura en la primera mitad del siglo XIX el espacio del desierto como un lugar donde “no hay nada” y por eso hay que poblar; un lugar de muerte, rebelde y salvaje. Pero ahí donde “no hay nada” había en realidad gente: indios y gauchos cuya “inutilidad”, a ojos del proyecto civilizatorio, transformaba en “nada”, y por ende en algo exterminable. Estos personajes marginales, junto con la figura asociada a ellos de la cautiva, tan productiva en la literatura argentina decimonónica, y de algún modo perviven hasta hoy<sup>144</sup>.

Pero si en el cronotopo de la *ciencia ficción de NNA* la dicotomía civilización-barbarie está disuelta, entonces el desierto pasa a estar “habitado”:

“El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano. La llanura, la llaman. El horizonte está apenas cortado por grandes pilas de escombros y basura (...) En la Llanura hay diez o doce grupos que dan vueltas. (...) Cada grupo tiene sus costumbres, su organización, sus tabúes” [Pinedo, 20].

Los grupos errantes que viven/sobreviven dan vida al espacio sembrado de residuos. Y “dan vueltas”, circulan, en un movimiento que también insinúa un *loop*.

Hablamos aquí entonces del desierto como espacio político-literario. Puede resultar interesante pensarlo también en la tradición literaria como sitio utópico:

---

142 Echeverría, Esteban (2000). *La cautiva*. Buenos Aires: Blanco Ediciones. Págs. 47-49

<sup>143</sup> La discusión sobre la fuerza política del significante “desierto” en nuestra literatura es esencial en la consolidación del pensamiento crítico nacional. Lo vemos en los ensayos de Martínez Estrada, *Sarmiento* (1946), en *Muerte y resurrección de “Facundo”* de Noé Jitrik (1968), entre muchos otros.

<sup>144</sup> Hallamos en los últimos años numerosas obras contemporáneas con tratamientos notablemente diferentes del siglo XIX y muy variados entre sí, pero siempre potentes: *Ema la cautiva*, de César Aira (1981), *Las nubes*, de Juan José Saer (1997), *El sueño del Señor Juez*, de Carlos Gamerro (2000), *Los cautivos*, de Martín Kohan (2000), *Finisterre*, de María Rosa Lojo (2005), *Las aventuras de la china Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017).

“El campo, final y antítesis del viaje estético, en 1915 aparece atardecido, cubierto de sombras elegiacas donde flotan rumores o silencios elocuentes, es *cuna* a la vez que *tumba*. La pampa se convierte en lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia de Europa.” [Viñas, 2005: 57, resaltados nuestros]

Como señalamos en el capítulo 2, el desierto es por momentos un lugar prometedor. Es un espacio simbólico negativo opuesto al espacio urbano positivo que, sin embargo, también es un lugar “vivido”<sup>145</sup>. Se configura en el siglo XIX como un lugar de carencia -la Patagonia, la Pampa, la campaña, Tierra Adentro, el Chaco profundo, o como se lo denomine, debe ser civilizado-, pero no *está* efectivamente *desierto*. La esperanza de un futuro en el que ese espacio se “llene” fue una promesa civilizatoria que se llevó a cabo a fuerza de muerte y terror. Pensar la pulsión antiutópica en este sentido puede resultar enriquecedor, si entendemos la empresa de Roca como utopía. La superación de la dicotomía civilización-barbarie sería, en este sentido, antiutópica.

“En un sentido, la obra [*El año del desierto*] retoma uno por uno los núcleos traumáticos de la modernidad argentina. En otro los lleva hasta su parodia más intensa y los deshace. El «desierto» en este libro se filia claramente en el linaje literario y filosófico argentino pero su vacío extenso, peligroso y salvaje es el implacable resultado (y no origen o sustento) de la civilización” [Drucaroff, 2011: 482].

Sin embargo, lo observamos connotado de manera contradictoria. Cuando la zombi Trash (“barbarie” engendrada por la civilización y su ciencia) lleva a Beatriz al desierto, le dice que allí van a “Caminar y pensar. Vos necesitás esto para descubrir quién sos” [Ávalos Blacha, 73]. A la vez, el narrador nos cuenta: “Nunca había percibido tal desolación y aridez. Era la intemperie en su máxima pureza” [ib.]. El desierto se presenta como lo deshabitado, pero también como el lugar para “encontrarse”; desolado y puro, “increíble” [ib.]. En ese vacío los personajes pueden experimentar algo relacionado con su propia identidad.

---

145 El tercer espacio, según Edward Soja (1997): “La historiografía y la sociología han recorrido ya su propio camino con el objeto de desarticular estas estructuras dicotómicas y encorsetadas durante las últimas décadas; Soja sostiene que la geografía no puede quedar fuera de este proceso deconstructivo puesto que el hombre tiene una dimensión espacial, además de una temporal (o histórica) y una social. En este sentido, explica que el positivismo tuvo solo en cuenta el espacio material o percibido (denominado primer espacio) y el espacio simbólico, mental o concebido (segundo espacio), y que la postmodernidad plantea la necesidad de una apertura epistemológica hacia un tercer espacio, o espacio vivido, que no es simplemente la suma de los anteriores, sino que los abarca y supera en la apertura a otras categorías” [Pérez Gras, 2013: 1].

Drucaroff [2006] compara la lluvia que azota constantemente el desierto de *Plop* con la que, en la película *Blade Runner* -1982- (una versión de la novela de Philip K. Dick -1968, *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*), cae constantemente sobre la ciudad. Es una lluvia constante y nociva que se mezcla con las decadentes costumbres de Los Ángeles en el futurista 2019. Las cuatro novelas construyen los espacios desde una afinidad estética no solo con la literatura, sino con el cine de ciencia ficción de los últimos años<sup>146</sup>. Los marginales revividos, las tumbas que asoman entre el pasto crecido, los indicios de las construcciones debajo del agua, los “pedazos de”, los “restos de”, los depósitos ocultos en *Plop*. Todo esto no es más que el regreso de lo anterior, como residuo, en forma descompuesta, deformada, dolorosa y traumática.

Ya hablamos de la inutilidad de las cosas en el capítulo anterior y observamos la tendencia a la reutilización. Reati [2013] retoma la idea de Steimberg de “reutilización o reciclado”, en el universo de *Plop*. Volvemos a esto para plantear que los deshechos obstaculizan, pero no impiden *totalmente* el avance. Producen un grado de dificultad tortuosa que podemos relacionar con la noción de lo “podrido”, algo que insiste en las cuatro obras.

“Nunca pasa nada acá, pero pasa el tiempo a juzgar por el frío y me digo yo que varios muebles de caoba se habrán podrido allá en el fondo del agua”, dice Támper [Cohen, 18-19]: el paso del tiempo está marcado por el deterioro. En relación con la fuerza entrópica, los personajes experimentan la pudrición de los cuerpos, las heridas, los alimentos, los materiales de construcción. El agua “que apenas tocaba la tierra se pudría, negra” [Pinedo, 96], los cerdos “marrones y desteñidos” [Cohen, 31], la calabaza “si no se cortaba el día exacto, amanecía podrida, llena de agua” [Mairal, 193], hasta los seres vivos se pudren: “El niño lloraba y agitaba sus pequeñas manos. Los gusanos se aglutinaban alrededor de los ojos” [Ávalos Blacha, 143]. El pasado puede pudrir el suelo sobre el que, entonces, es difícil avanzar.

Sánchez [2014] reflexiona sobre los vínculos entre “cierta zona de la literatura argentina y la crisis de 2001” desde la figura de la descomposición. Piensa en obras que “des-

---

146 Escenarios futuristas como los de *Mad Max* (George Miller, 1979), *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), *28 days later* (Danny Boyle, 2002), *Children of men* (Alfonso Cuarón, 2006) -por poner unos pocos ejemplos- construyen imaginarios que serán tendencias de la ciencia ficción en las últimas décadas.

componen” las referencias e imágenes reconocibles para el lector, construyendo una experiencia de la desintegración y la dislocación. Los lugares de las cuatro novelas pueden leerse desde este punto de vista, pero con el matiz de que esa desintegración permite que el pasado se desarme para volver a armarse. La llanura de *Plop* lo muestra claramente:

“Entre las pilas de basura se encuentra de todo. La mayor parte es hierro y cemento. Pero hay mucha madera también. Y plástico. De todas las formas. Y tela, casi siempre medio podrida. Y aparatos. Que nadie sabe para qué son, o fueron. El óxido cubre todo el metal. El hongo, la madera. Hacer un cuchillo es fácil. Sólo hay que encontrar un hierro del tamaño correcto y tener paciencia para afilarlo” [Pinedo, 19].

Esa basura es peligrosa (el acompañante de Plop cae porque una plancha metálica oxidada, “como todo” [ib. 82], cede bajo sus pies) y la naturaleza corrompe, pero también en esa tierra y esos desechos está la posibilidad de reutilizar para sobrevivir. Esta es la recomposición que mencionábamos antes. El canibalismo en *Plop* obedece a este mismo principio: cuando alguien muere los otros se comen su cuerpo, se lo “recicla” [ib. 17], hasta se puede construir un instrumento con sus huesos (como la flauta que Plop nunca arma con el fémur de su madre).

El salto temporal que sugiere *Plop* hiperboliza la cantidad de residuos: “El paisaje era siempre el mismo: barro, hierros retorcidos, cascotes, basura, algún arbusto” [Pinedo, 34]. En el grupo de *Plop* se habla del mito del árbol raquíutico, pero es solo eso, un mito: la idea de las cosas inútiles -que “son marrones y están solas” [Cohen, 33]- convive con la de que los restos *sirven*. Herramientas que habían sido abandonadas recuperan su valor en *El año del desierto* (se vuelven a usar carros, por ejemplo) o se reutilizan “Me dejaron hacerme unas ojotas de llanta de auto” [Mairal, 223]. En *Plop*, “cualquier hierro que sirviera para golpear había sido confiscado y redistribuido para la caza” [Pinedo, 36]. Los cuerpos también se presentan como “restos”, mutilados, por ejemplo, que se pueden reutilizar: “No estaba entero, pero estaba vivo y parecía arreglárselas bien con su único brazo” [Mairal, 208]. El cuerpo de Trash es un “residuo”, los de María y Támper terminan cojos, la guerrera de Plop no puede usar sus piernas -aunque es la mejor guerrera que conoció-. Los cuerpos también quedan como parte de un todo. La configuración del espacio regresivo puede leerse también como una nueva configuración en los cuerpos: lo zombi, lo usado, lo reciclado, lo cojo, lo

mutilado<sup>147</sup>. La cuestión de los restos y los cuerpos en relación con el trauma de la última dictadura es significativa: a la fecha no se han podido encontrar los de *todos* los desaparecidos. El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una organización no gubernamental que se creó en 1984 para colaborar con el descubrimiento de los cuerpos “desaparecidos” durante la última dictadura. Los cuerpos como residuos se pueden pensar como víctimas del abandono o de la violencia estatal, una imagen que no aparece sólo en la narrativa argentina que trabaja con el género<sup>148</sup>.

En suma, el silencio de los responsables de las muertes, torturas y robos de bebés, sumado al dificultoso avance de la justicia para juzgar los crímenes cometidos durante el último golpe de Estado, condujo a un presente en el cual los “restos” permanecen ocultos. El resto, en este caso, sirve para confirmar que hay algo que *no sabemos*, que no hemos podido terminar de entender, aunque nos mantenga vivos en la búsqueda. Plop y Támper se *alimentan* de restos, el cuerpo mutilado de tal modo que no puede avanzar sirve de alimento: “El otro era un viejo con una pierna quebrada, que apenas podía caminar. Probablemente lo ofrecerían como comida para los chanchos o algo así” [Pinedo, 34]. Trash, ella misma un “resto”, se alimenta de “los vivos” en *Berazachussetts* y esos restos (zombis) refundarán la ciudad. La imagen del resto cierra en Marial el cuerpo central de la novela: solo queda una “*franja* de tierra” de Buenos Aires cuando María termina de narrar [Mairal, 273, resaltado nuestro].

La figura del zombi es muy sugerente para pensar en la forma en que los espacios regresan<sup>149</sup>: vuelven modificados, pervertidos-subvertidos (con respecto del orden natural),

---

147 En la novela de China Miéville, *El consejo de hierro* -ganadora del premio Arthur Clarke 2004-, hay unos personajes llamados “rehechos” que son aquellos que han sido castigados por el Estado por alguna falta y sufrieron modificaciones inimaginables en el cuerpo. Muchas veces tienen insertas en él partes de máquinas, otras son alteraciones que cambian por completo su fisonomía: por ejemplo, “Tenía los brazos cruzados a la altura de las muñecas, y fusionados, y cuando abría y cerraba las manos era como si estuviese imitando a un pájaro” [Miéville, China. (2005). *El consejo de hierro*. Madrid: La factoría de ideas]. Los cuerpos como residuos, como partes de, se pueden pensar como víctimas del abandono o la violencia estatal.

148 Lamentablemente el gobierno actual del presidente Mauricio Macri ha reducido considerablemente los fondos para apoyar a esta organización esencial en democracia, como podemos apreciar en esta noticia, consultada en <https://www.infobae.com/sociedad/2018/12/20/el-equipo-argentino-de-antropologia-forense-suspendio-sus-actividades-por-falta-de-fondos-del-estado/>.

149 En *El rey de los espinos*, de Marcelo Figueras, los que “reviven” son los personajes de ficción, lo cual puede leerse como una forma de *regresión* también, aunque más en el ámbito de lo ambiguo-fantástico.

descompuestos. Son muertos que vuelven y hacen imposible -o al menos más difícil- la vida de los vivos<sup>150</sup>. En este sentido, ha quedado desactualizada la propuesta que hace Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* sobre la figura del zombi. Ella la plantea dentro de la mancha temática del que “vive como muerto” porque la encuentra en “personajes dolorosamente vaciados” [Drucaroff, 2011: 123]. Pero en los casos que analizamos, posteriores a los que ella trabaja, el zombi es una figura con fuerza, con posibilidad de transformación. El desierto y el río son espacios “zombis” en este sentido: se creían muertos, pero no, y regresan con una energía vital que, sí, es destructiva pero también es posibilidad. Aunque son espacios que a simple vista pueden parecer de muerte, no dejan de ser el único lugar para la vida, algo como el “tercer espacio” del que habla Pérez Gras [2013] en las configuraciones del desierto, en la literatura nacional.

Vale la pena subrayar esta forma horrorosa, a veces también absurda y cómica, que adopta la *regresión*. Retomando la idea de lo latente; el desierto siempre estuvo ahí, la civilización se ha erigido sobre la barbarie, la ciudad sobre el campo: como un fantasma<sup>151</sup> que vemos ahora permanecer, como un resto sobrenatural, en el espacio. La basura es también el fantasma, el espíritu en pena que no puede irse del todo porque ese es *su* lugar.

En la tradición de los cuentos de fantasmas, la presencia sobrenatural queda a menudo ligada a un espacio específico del que la persona muerta no se va porque tiene una cuenta pendiente (por ejemplo, es la casa donde la asesinaron). En ese sentido, resulta interesante lo que Mariana Enríquez propone para el género en Argentina, en una entrevista de 2017 realizada por Laura Fernández:

“Se han escrito (...) muchos relatos de fantasmas en castillos, pero no tantos en departamentos. No es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy. Y es ahí donde el relato se vuelve social, porque un relato de terror en

---

150 La novela *Los muertos del Riachuelo* de Hernán Domínguez Nimo [Interzona, 2018] es clarísima en este sentido.

151 En el prólogo a *El libro de las voces*, Pablo Capanna retoma la frase final, “Todos somos fantasmas, pero tus palabras nos redimirán”, y concluye: “Es la historia de una rebelión contra un destino que se diría ineludible, cuyo protagonista siente compasión por un mundo entero y por los *fantasmas* que lo habitan” [2004: 7, resaltado nuestro].

Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político”<sup>152</sup>.

A su modo, también Marcelo Figueras retoma esta idea en consonancia con nuestra propuesta de enfrentamiento del trauma:

“La única comunidad de escritores que, por comunión telepática, coincidió en la voluntad de frecuentar a los espectros, fue aquella que parecía la peor equipada para la tarea: hablo de los narradores que amamos *los géneros* y, en particular, disfrutamos del ejercicio libre pero disciplinado de la imaginación que propone lo fantástico” [Figueras, 2015, resaltado nuestro]<sup>153</sup>.

Matías Lemo propone que “el desierto, y por metonimia, el país, nunca debieron haber nacido en estas condiciones de marginalidad sistematizada” [2013: 22]; en este punto, la desconstrucción urbana en la novela de Mairal sería la confirmación de lo erróneamente construido y una especie de “justicia poética”. Sin embargo, no leemos allí esperanza de volver a construir; sí en *Berazachussetts*, donde los zombis se encargarán de

“Reconstruirla (la ciudad). Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta” [Ávalos Blacha, 157].

Pese a la ironía, es innegable la posibilidad de recomponer lo descompuesto, ¿esta vez de otra manera?

Cohen lanza a su Támper a la deriva -que igualmente es movimiento liberador frente a su anterior quietud esclavizada-: ¿estamos frente a la reconstrucción de sí mismo? Por su parte, Pinedo cierra su cíclica novela con Plop muriendo donde nació, pero muere riendo, transformado él mismo en esa risa que se burla del orden establecido.

Ballard ha afirmado, en la misma línea que otros autores de ciencia ficción ingleses del siglo XX, que el espacio que predomina en la ciencia ficción contemporánea es el interior:

---

152 Consultado en <https://elcultural.com/noticias/letras/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero/10382>.

153 Figueras, Marcelo. Conferencia de apertura. (pronunciada en las Jornadas del Segundo Encuentro Internacional de Literatura Fantástica, organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras UBA, la Biblioteca Nacional y la Revista Evaristo Cultural, mayo 2015), mimeo.

“Los mayores adelantos del futuro inmediato no tendrán lugar en la Luna ni en Marte, sino en la Tierra, y es el espacio interior, no el exterior, el que ha de explorarse. El único planeta verdaderamente extraño es la Tierra” [2002: 220].

El desierto y la inundación son dos paisajes nacionales arquetípicos que están en el interior de nuestra constitución histórica. Los espacios “del otro lado” de las fronteras urbanas siguen siendo lugar de marginalidad y temor, basta con pensar cómo se constituye el imaginario sobre el conurbano en la Capital Federal<sup>154</sup>. Las inundaciones también son una realidad actual, basta con recordar las trágicas que ocurrieron en La Plata en 2013. El desierto y el terreno inundado que leemos en las novelas no son solo espacios físicos: la intemperie que avanza, el abandono (sobre todo estatal), la entropía, lo sepultado son hechos políticos presentes.

Castagnet [2014] coincide en señalar la preferencia de la producción nacional de ciencia ficción por el “espacio interior” (aunque prioriza el protagonismo de internet en este movimiento de exploración). Para Cohen, “aquello que llamamos intimidad (...) está constituida por los elementos del paisaje que ha hecho la cultura”<sup>155</sup>. No podemos dejar de leer al desierto y al río desbordado como espacios simbólicos, culturales, que constituyen la intimidad de los sujetos; como dice Grenoville [2018]: “la subjetividad no sólo se encuentra anudada de manera indisoluble a un lugar sino también a un uso, un hacer, un modo de habitar o *modus vivendi* del que no parece posible escapar”.

---

<sup>154</sup> La tesis doctoral de Sabrina Rezzónico, de 2017, *Encrucijadas geoculturales: configuraciones de poéticas e identidades del conurbano bonaerense en la narrativa argentina contemporánea*, es completísima para pensar esta cuestión. Una breve cita para ilustrar: “...esa confrontación [Ciudad-Conurbano] insiste sobre la (auto)percepción –cada una para sí y, luego, de manera espejada hacia la otra– de dos totalidades clausas, una de las que tiene siempre preeminencia sobre la otra (...) En el caso de la provincia de Buenos Aires, ella ha sido históricamente receptora de corrientes migratorias internas, de países limítrofes y de otros continentes, lo que ha marcado no solo la presencia de diferentes sujetos culturales, sino también las transformaciones territoriales que dicha provincia ha ido experimentando en el tiempo. En este sentido, su conformación histórica desde finales del siglo XIX es, fundamentalmente el proceso migratorio externo, que fue redistribuyendo el espacio público y privado en la ciudad, así como también a lo largo del siglo XX hasta llegar a la actualidad. No obstante, el énfasis está puesto en los efectos que esa construcción de la ciudad fue generando en el conurbano bonaerense y viceversa, y las lógicas internas de este espacio” [mimeo].

<sup>155</sup> Citado por Mariana Enríquez en su artículo “Plan de evasión” de 9.12.2004 en el suplemento Radar libros de Página/12. Consultado en su versión online en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1361-2004-12-19.html>.

El hecho de que el desierto y el río *estén*, permanezcan e, incluso, predominen en el futuro es de alguna manera la confirmación del suelo que pisamos, de la constitución de nuestra identidad, la seguridad de lo que siempre estuvo ahí.

“[La “seguridad ontológica” es] la confianza que la mayoría de los seres humanos depositan en la continuidad de su autoidentidad y en la permanencia de sus entornos, sociales o materiales de acción. (...) La seguridad ontológica tiene que ver con el «ser», o, en términos fenomenológicos, con el «ser-en-el-mundo»” [Giddens, 1994: 80].

Es como si estas obras tuvieran la certeza (cínica) de que el movimiento regresivo es el único posible. Puede haber una leve sorpresa al descubrir que río y desierto nunca se fueron, pero en los casos que analizamos no hay pérdida de la seguridad ontológica, por el contrario, hay una confirmación de esta. Kogan habla de

“una ciudad que cambia su paisaje hacia un pasado que no es otra cosa que el presente en vías de degradación. En la caminata sin rumbo, por una ciudad que la desconcierta con sus paisajes desconocidos” [2006].

Nosotros propondríamos, no desconocidos: reconocibles.

Reati rastrea ya en la década del noventa la tendencia a imaginar un desastre ecológico que origina la “desertificación del territorio” [Reati, 2013]. Esto ya se ve, por ejemplo, en *Las Repúblicas* de Angélica Gorodischer, (1991), donde (significativamente para lo que venimos planteando) ya el país se *desintegra* en “repúblicas”. Que el espacio se “desertifiquen” marca la tendencia de la *regresión* de los espacios civilizados a desierto que muestra, como dijimos, lo que realmente es esfuerzo civilizatorio, construido sobre esa llanura regada de sangre, y revela sus ruinas.:

“Pasamos por un basural del que parecía que no íbamos a salir nunca, eran montañas interminables sobrevoladas por chimangos” [Mairal, 182],

“el espacio vital imperceptiblemente se me achica (...) Yo preví que iba a arreciar esta estrechez, mas no enseñé los temores, la tarde en que el río rebasó la represa” [Cohen, 2].

En este sentido los fenómenos de desertificación e inundación parecen similares: ambos revelan restos.

El río que crece es la otra cara del desierto que avanza sobre la ciudad.

“Lo que antes era la Reserva Ecológica ahora estaba cubierta por la crecida (...) El agua estaba avanzando sobre los terrenos ganados al río” [Mairal, 117].

En nuestro país, las casas de quienes viven en el Delta del Paraná están construidas a metros del suelo, sostenidas por pilotes. Cualquiera allí sabe que, si se produce la *Sudestada*, el río crece hasta cubrirlo todo. La Sudestada que hace crecer el agua tiene un efecto similar en el desierto: “soplaba la sudestada y se volvía un lugar inhóspito, barrido por un viento cansado” [Mairal, 159].

Si el desierto se revela como espacio esencial, de origen, el agua y su desmesura remiten a un pasado incluso anterior, el anfibio que ya hemos mencionado.

“Eran aguas convulsionadas. Marrones. Plagadas de alimañas. Un río que sólo bordeaba ciudades en decadencia para llevarles más desgracias. El muy bastardo gustaba de desbordarse. Inundar la civilización. Así no había progreso posible” [Ávalos Blacha, 153].

El progreso es una mentira y las ciudades decadentes terminan “decantando” en espacios salvajes, fuera de control. Llamar “bastardo” al río sugiere la idea de desprendimiento de los mandatos paternos y maternos: el río no tiene padres, el río es marginal. La ciudad, así, pasará a estar habitada por los zombis revolucionarios:

“Berazachussetts se llenó de veleros, kayaks y motos de agua expropiadas a los ricos. Trash y Constantino paseaban sobre la antigua chapa de una casilla, usada ahora como góndola” [ib. 157].

Los que se creían muertos ahora regresaron. Támper al final de *Gongue*, es “este hombre que rema entre bestias muertas”, dejando “que las cosas sean solas” [Cohen, 80]. A María es el océano el que le permite alejarse de la fuerza entrópica. A Plop lo termina sepultando el producto del agua sobre la tierra. Parece que solo quienes tienen la posibilidad de avanzar, de remar, de habitar la superficie del agua con el movimiento pueden tener “esperanza” [ib. 81]. Sin embargo, María no ha perdido su lengua, y Plop puede al final mostrarla, en una sonrisa que muestra la ironía que fue su misma existencia, “Se rio. Desde que había nacido todo era barro. Se rio otra vez” [Pinedo, 130].

El agua es peligrosa cuando toca el suelo o lo inunda:

“Y si llueve se hace un barrial que los caballos se hunden hasta la panza. Los otros días se murió una familia entera ahogada en el barro” [Mairal, 211].

En *Plop* ya vimos que el agua, excepto que sea de lluvia, no puede beberse, y en *Berazachussetts* también aparece su contaminación, asociada a lo inservible:

“No solo debían vivir en tierras radioactivas, contaminadas por la planta nuclear, sino que ahora sumaban la intoxicación del agua. Allí iba a parar todo lo que no servía” [Ávalos Blacha, 108].

Pero el agua también puede correr, y ahí es “agua corriente” “Solo el agua alrededor” [ib. 273], cuenta al final María. Eso es lo que hay y lo que le permite cruzar el océano para enseñar, para dibujar los mapas de un legado que fue su país en el armado de trenzas. Río y desierto poseen las posibilidades contradictorias de muerte y renovación, por eso son quizá espacios privilegiados para el enfrentamiento con el trauma.

Cuando la naturaleza gana fuerza, se desvaloriza la cultura, se revela su inutilidad, la tierra es puro “margen” [Lemo, 2013].

“Se camina sobre el *barro*, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos *podridos* y latas *oxidadas*. De tanto en tanto las nubes se abren un poco, y brillan pedazos de vidrios rotos, nunca más grandes que una uña” [Pinedo, 18, resaltados nuestros].

La tierra infértil, no cultivada, se transforma en barro, que es una materia difícil, aunque más vital que la tierra seca. Pero *vivir* en el barro es casi imposible. La naturaleza vivifica el espacio estéril de la llanura, pero, así como el futuro trae al pasado, la vida trae la muerte: el óxido, la podredumbre, son signos de vitalidad que corrompen las *cosas*. Podemos leer que el problema es en el contacto con la tierra, con el suelo, la base. Lo latente, como ya observamos, acecha. En *Gongue*, es todo lo que está oculto por el agua, lo inservible pero también lo indistinto, las *cosas*: “Muchedumbre de cosas muertas en líquido igualador hay en el mediodía de mi comarca” [Cohen, 59]. Cabe pensar si estos son los únicos espacios posibles.

## **Conclusiones: el futuro ya pasó. La presencia de la ciencia ficción en la NNA**

El recorrido que hemos realizado condujo a ciertas conclusiones. El cruce de las categorías de ciencia ficción y de NNA nos ha permitido leer en las cuatro obras del corpus, y sugerir en otras, lo que se propuso al comienzo del trabajo: existen formas de uso y apropiación específicas del género a las que tiende una parte importante de obras, que pueden entenderse como parte de la *ciencia ficción de NNA*, lo cual permite proponer esta categoría como horizonte de lectura para otras obras contemporáneas.

No es esta la única lectura posible, desde luego, pero es el eje que eligió esta tesis: la NNA recurre a la ciencia ficción para elaborar una historia política traumática. Lo observamos en las tres tendencias: el futuro como vuelta al pasado, la constitución de la civilización y la configuración de los espacios como desierto y río: tres tendencias activadas por el mecanismo que llamamos de *regresión*.

Suvin definió a la ciencia ficción como:

“narración imaginaria determinada por el recurso literario de un lugar o personajes radical o significativamente distintos de la época, lugar y personajes de la literatura «mimética» o «naturalista» pero simultáneamente *aceptados como no imposibles* de acuerdo con las normas cognoscitivas -cosmológicas y antropológicas- de la época del autor” [1984: 10, resaltado nuestro].

Hemos observado que la *regresión* brinda la posibilidad de “re-conocimiento” y este, a su vez, permite leer estos universos ficcionales futuros como “no imposibles”. De acuerdo con las líneas que elegimos para analizar, incluso podríamos decir que son los únicos posibles, los resultados lógicos de una Historia entendida como colección de traumas.

Drucaroff dice que en toda obra de arte hay un gesto utópico y que en el distópico de la NNA se conservan ambos gestos, simultáneamente. Estas obras extrapolan de la realidad el dolor, anticipan la destrucción o advierten y denuncian. Y en esos movimientos “late” el deseo de “construir algo mejor y nuevo” [Drucaroff, 2011: 283]. Fue Adorno quien leyó en toda obra de arte una pulsión utópica subyacente; entendemos “pulsión” como “una orientación, una intención profunda e inconsciente que abarca, tiñe todo lo construido” [ib.], que puede leerse en la voz que narra. En las conclusiones de este trabajo pensamos la pulsión

en estos mismos términos; a medida hemos ido avanzando en el análisis pudimos observar que las obras elegidas poseen esta pulsión distópica y utópica al mismo tiempo, pese a haber sido leídas, en general, como apocalípticas o solo distópicas -imaginarios completamente negativos-.

Jameson explica que, pese a ser leídas en positivo, las utopías “son mapas y planos que deben leerse negativamente, como lo que debe alcanzarse después de las demoliciones y las eliminaciones” [2005: 27]. No vamos a proponer que las obras aquí analizadas sean utopías tal como las define este autor, pero nos parece interesante pensar que existe una pulsión tensa entre ambos términos. La fuerza entrópica que implica la *regresión* origina la destrucción total -al punto de hacernos pensar en la posibilidad de desintegración y desaparición de la propia Argentina, aludida en las novelas-, pero también la posibilidad de que devenga de algún modo en un nuevo comienzo. Incluso *Plop*, el caso quizás menos evidente, finaliza, como subrayamos, con un gesto carnavalesco y generador.

¿Significaría esto, de alguna manera, el “fin” del trauma? La pulsión utópica subyacente en las obras literarias “es siempre social y de algún modo política” y puede imaginar una reparación o expresar la pesadilla que se vive o se teme [Drucaroff, 2011: 283]. Se sabe que la literatura condensa los conflictos irresueltos más allá de la voluntad individual de los escritores. En una nueva contradicción, leemos en las obras que propusimos como *ciencia ficción de NNA* la expresión de las pesadillas más temidas -tejidas con experiencias traumáticas vividas en la realidad histórica-, que conllevan en su trama la imaginación de una posible reparación.

Drucaroff señala que una diferencia fundamental de la NNA con la literatura anterior es que aquella crea universos ficcionales que experimentan con lo social, pero lo hacen sin certezas previas. En este sentido, las pulsiones utópicas y distópicas en esta literatura son más una pregunta que una exclamación.

Lo nuevo plantea como *novum* lo anterior, para, quizá, superarlo. Quizá una vez que todo se haya destruido, solo entonces, quepa la posibilidad de empezar a construir de nuevo y presente, futuro y pasado finalmente logren construir un puente que los una. Estamos ante lo nuevo como una invención que dialoga productivamente con algo anterior [Hernaiz, 2006]. La particularidad de esta producción se observará en las formas en que retome lo previo (en

este caso, el rico linaje de la ciencia ficción), enfrentándose a él, interrogándolo, reformulándolo, recuperando rasgos y estrategias.

“La ficción que escriben los escritores de postdictadura hace el gesto adorniano, esencialmente utópico, de erigir un mundo alternativo para expresar su disconformidad con éste inclusive cuando adquiere una forma distópica y en el mundo alternativo lo peor de éste que vivimos se extrapola e hipertrofia. Lo diferente en la NNA es que ese gesto de anhelo o temor se hace sin certeza ni fe en la posibilidad de lograr lo deseado, de evitar lo temido. Ahí está la ruptura. La tendencia nueva en la NNA es la duda, a veces el escepticismo, pero la necesidad de desplegar utopías/distopías sigue” [Drucaroff, 2011: 284].

Nuestra tesis coincide con estas afirmaciones, pero parece importante matizar la idea de falta de certeza o “fe” con la de la tendencia que también señala la crítica argentina: la lucidez. Quizá estos autores y autoras ven el mundo “como es” y saben que la única forma de hacer algo nuevo es “rompiendo” lo anterior, construyendo mundos entrópicos que finalmente se liberen de ese “pecado original” del que hablaba Capanna [2005] y a su vez se relaciona con la cita de Lemo [2013]: “el país, nunca (debió) debieron haber nacido en estas condiciones de marginalidad sistematizada”. Se puede decir que si el desierto y el río retornan de una forma nueva es porque lo hacen atravesados por la mirada lúcida de la NNA.

Históricamente, la ciencia ficción fue el terreno privilegiado para pensar en la literatura el futuro y los espacios alternativos, ¿cómo no recurrir a ella para imaginar lo nuevo? Ballard dice que “...sólo la ciencia ficción está plenamente dotada para convertirse en la literatura del futuro”, es “el único medio con un repertorio adecuado de ideas y situaciones” [2002: 220]. No estamos en condiciones de afirmar que “solo” la ciencia ficción sea ese medio, pero parece innegable la potencia de su repertorio. Y resulta muy sugerente pensar en una analogía entre el modo en que nace y crece la ciencia ficción y el de la NNA. Según Capanna, la primera nació “como una maleza (...) Pero por momentos, extrañas y bellas flores habían brotado en medio de su follaje” [Capanna, 2006: 10]; por su parte Drucaroff [2011] habla del “oscuro parto de la NNA”. El origen marginal y los ataques que la ciencia ficción ha sufrido a lo largo de su historia construyen tal vez cierto vínculo entre el género y nuestra nueva narrativa. Ese factor quizá influya en la fuerza especial que cobra

en las producciones nacionales y la revitalización que produce en la narrativa contemporánea, que probablemente no se limite al caso argentino<sup>156</sup>.

Para Freud, la obra de arte es un trabajo del inconsciente, con elementos similares a los de la actividad onírica; es el cumplimiento de deseos, de las egoístas ensoñaciones del autor: el arte las disfraza y altera a partir del trabajo con la forma y la estética. La crítica ha retomado de mil modos esta idea: ya está varios libros con los que dialoga esta tesis (en los “núcleos traumáticos” de Viñas, en Jameson [2005: 66-67], en el ensayo de Drucaroff [2006]). Si pensamos que lo sucedido en la historia de nuestro país ha sido, hasta el siglo XXI, la repetición de dicotomías que, como “civilización o barbarie”, han traído solo muerte y dolor, podemos entender que la destrucción del tiempo y espacio como los hemos conocido sea de alguna manera el cumplimiento de la fantasía de lo nuevo. De una posibilidad.

La libertad con la que la NNA toma los elementos del género puede leerse como cinismo (nada va a mejorar) o desenfado, pero también como arrojo y esperanza. Porque si se acusó a la NNA de frivolidad y desinterés por la política, si históricamente también se ha acusado a la ciencia ficción de constituir un mero entretenimiento, la lectura que proponemos desmiente esto, muestra la profundidad que puede permitir. Como señala Kogan, ya “no basta la representación realista para narrar sucesos que en lo real desmantelaron nuestros límites de lo verosímil” [2006]. Y es evidente que no bastaba tampoco antes, porque el surgimiento del realismo mágico latinoamericano, la potencia de lo fantástico en la literatura del Río de la Plata son fenómenos claves para la historia literaria del siglo XX en nuestro continente.

Y agregamos:

“Las ideas provienen de la experiencia. Pero una historia no es un reflejo de lo sucedido. La ficción es la experiencia traducida, transformada y transfigurada por la imaginación. La verdad incluye los hechos, pero no es coextensiva con ellos. La verdad en el arte no es imitación, sino reencarnación” [Le Guin, 2018].

---

<sup>156</sup> No es objeto de esta tesis observar la presencia del género en obras de otros países latinoamericanos pero que la presencia del género puede rastrearse en obras de Diego Muñoz Valenzuela, los bolivianos Edmundo Paz Soldán y Giovanna Rivero y otros. En general se observa una enorme vigencia del género en las ficciones actuales de la industria cultural, lo cual no puede no expresarse también en los imaginarios literarios, por un lado, y por el otro revela la potencia y gravedad de los conflictos sociales irresueltos en este siglo XXI.

El movimiento que a simple vista puede parecer de total alejamiento de la realidad termina adquiriendo una gran fuerza en la extrapolación y la analogía, en la reelaboración de los materiales del mundo cero con las herramientas de la ciencia ficción.

Para muchos es “el género del siglo”, y se refieren al XX, pero esta tesis sostiene que también es el género de lo que ha transcurrido hasta ahora como siglo XXI. Jameson dice que la ciencia ficción “constituye la exploración de todas las restricciones arrojadas por la propia historia” [Jameson, 2015: 89]. Rosemary Jackson, que incluye a la ciencia ficción en la literatura *fantasy*, lo caracteriza como una literatura de subversión. De deseo de cambio, agregamos. La ciencia ficción es un género muy producido en la actualidad.

“Caracterizar a la ciencia ficción (el género que tanta insistencia puso sobre lo nuevo) como una mitología no resulta adecuado. Pero es innegable que algunos de los mitos de la cultura de masas han crecido en su seno” [Capanna, 2007: 48-49].

Los límites del género se han expandido y borrado, confundido, tras tantos años de uso y renovación, y en este movimiento mismo el término resulta más flexible.

“Las fronteras del *ghetto* se rompieron, y si bien siguen existiendo bolsones de ciencia ficción «pura», sus contenidos se dispersaron. Esto, si bien mayoritaria, no es un privilegio de la edición independiente: hay mucha publicación de ciencia ficción borroneada en los sellos más prestigiosos de los conglomerados multinacionales” [Castagnet, 2015].

Estamos en condiciones de afirmar que una producción importante en nuestro país puede ser considerada *ciencia ficción de NNA*<sup>157</sup>. Son obras que también se permiten jugar con elementos de otros géneros como el fantástico, el policial, el terror, pero “usan” a la ciencia ficción, la resignifican.

---

157 En este mismo año, el premio de cuento que otorga la Feria del Libro lo ganó un tomo de relatos de ciencia ficción de Martín Cristal, escritor que se reconoce encuadrado en el género y cuya obra tiende a mostrar varios de los rasgos que acá se han descrito: *La música interior de los leones* (Bs. As., Fundación El Libro, 2019) recibió el primer premio de un jurado integrado por Vicente Battista, Leopoldo Brizuela, Luis Chitarroni, Elsa Drucaroff y Carlos Liscano. También hay *films* que trabajan con el género como la reciente *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019) e importantes obras anteriores: *La Sonámbula*, de Fernando Spinner con guion de Ricardo Piglia (1998), *Moebius*, de Gustavo Mosquera (1996), *Adiós querida luna*, de Spiner (2004), *Fase siete*, de Nicolás Goldbart (2010), la icónica *Invasión* de Hugo Muchnik con guion de Borges y Bioy Casares (1969).

No solo existe, aunque irregular, lo que podemos entender como una tradición del género en la producción nacional, sino que en el siglo XXI se viene produciendo obra nueva. “Paradojas de la literatura, tuvo que volverse fantástica y hablar en futuro para hacerse verdaderamente realista y capturar lo que no puede sino ser pasado, haber ya acontecido.” [Grenoville, 2018].

Sánchez observa una tendencia:

“compartida por toda una zona de la narrativa argentina que, sobre todo en los años noventa y comienzos del siglo XXI, ha configurado lo social a partir de estas opciones estéticas: discusión con el realismo, torsiones desrealizadoras, usos desviados de los géneros” [2014: 1602].

Castagnet sube la apuesta:

“cuesta encontrar escritores menores de 40 años que no hayan escrito literatura altamente contaminada por la ciencia ficción, y muchos de los que aún no lo hicieron están en camino” [2015].

La idea de la contaminación es interesante, otorga un matiz de involuntariedad. Sin embargo, las elecciones de los autores de utilizar elementos del género, sobre todo de armar sus textos a partir de la estrategia del *novum*, es consciente y está basada en las posibilidades ya mencionadas que provee el género. Esta novedad es, en términos de Williams, una incorporación de lo activamente residual (los antecedentes que pueden rastrearse desde comienzos del siglo XIX en nuestra literatura) a través de “la reinterpretación, la disolución, la proyección, y la inclusión y exclusión discriminadoras” que hace lo emergente [Williams, 2009: 163]. Y en una categoría, como la que intentamos plantear, la de *ciencia ficción de NNA* o ciencia ficción de post-dictadura, lo nuevo es emergente en el sentido de que constituye elementos alternativos o incluso opositores a la cultura dominante [ib.]: “la ciencia ficción se constituye fundamentalmente desde una disidencia con la sociedad de su tiempo; su intención crítica es *constitutiva*” [Frabetti y Paramio, citado por Gasparini, 2000: 129, resaltado nuestro].

Williams observa que en las sociedades estables hallamos formas estables, pero en las sociedades en movimiento nos encontramos con las formas experimentales [Williams, 2009: 247] La literatura argentina “se está moviendo”, como lo demuestran Kogan, Drucaroff, Hernaiz. Cuando Williams plantea que lo social es siempre pasado, en el sentido

de que siempre está formado, invita a “hallar otros términos para la innegable experiencia del presente” [Williams, 2009: 169]. La constitución de los espacios y tiempos regresivos, de la sociedad desintegrada en su dicotomía de civilización o barbarie, lleva en sí la fuerza entrópica y la pulsión utópica. Leemos esta fuerza como una forma de cuestionar el presente entendido como producto fijo y definido, producto del pasado traumático:

“la producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un *proceso formativo* dentro de un presente específico (...) Ese cuestionamiento es en sí mismo la producción de algo nuevo, distinto (...) la alternativa real en relación con las formas fijas producidas y recibidas no es el silencio” [ib. 170-173].

Quizá estemos frente a una nueva estructura de sentimiento. Esta tesis ha intentado un acercamiento a la posibilidad de clasificar y caracterizar este movimiento dentro de la producción nacional contemporánea. Esto lee Grenoville en Castellarnau y Schweblin (y podemos aplicarlo a las obras analizadas):

“Y sus personajes, liberados del peso de la tradición, se nos presentan como los exponentes de esa barbarie deseable y positiva de la que hablaba Benjamin en «Experiencia y pobreza»: su pobreza de recuerdos, su pobreza de relatos, su pobreza de cultura es también una oportunidad para *comenzar desde el principio*” [Grenoville, 2018, resaltado nuestro].

Probablemente estemos ante un momento de *constitución* de una tradición (con sus obras malas, regulares y excelentes) en la que hay modos particulares y nuevos de apropiación del género, activados por la narrativa contemporánea argentina de postdictadura y post-2001. En este sentido, las posibilidades de seguir investigando el tema son enormes.

“Hoy la ciencia ficción argentina renace al abandonar su propio nombre y abrazar la hibridación. ¿Germinará nuevamente la etiqueta o su fusión es un camino sin regreso? Aunque la etiqueta se pierda, los lectores reconocen sus procedimientos y tópicos, como la extrapolación y la aprehensión de las tecnologías que bordean la comprensión humana” [Castagnet, 2015].

No podríamos responder esta pregunta, pero sí afirmar que, a esta altura, es imposible no reconocer los elementos constitutivos de la ciencia ficción, independientemente del rótulo. Nos hemos servido de la rica tradición que implica ese rótulo como terreno desde donde leer una parte de la NNA. Seguramente, el trabajo con corpus posteriores al período elegido enriquezca nuestras hipótesis.

En los universos ficcionales entrópicos que hemos analizado, el recuerdo de María, el viaje de Támper, la risa final de Plop, la reconstrucción de la ciudad en manos de los zombis y el viaje de Noé puede ser leído como “esperanza”: no estamos -aún- ante el fin. Lo que en esta instancia leemos como pulsión utópica subyacente entra en relación con la afirmación de Ballard: “la ciencia ficción tiene un papel constante y creciente como intérprete del futuro mediante la imaginación” [2002: 219]. Estas obras sugieren que hay futuro y develan con contundencia todo lo que aún no se ha resuelto del pasado. Habíamos dicho que María se “salva” mientras que Plop, no. Sin embargo, en su mundo, donde todo es cuestión de supervivencia, él desea algo más. “Vos querés más que nosotros” le dice a Plop la Tini [Pinedo, 72] ¿Busca el placer? ¿El poder? Sí, pero también y más significativamente la ruptura. “El tabú era una cosa estúpida” piensa Plop [ib. 101], y sabe que “...las costumbres había que romperlas sólo cuando valía la pena” [ib. 93]. El valor pareciera ser el de salir de la monotonía y el “aburrimiento” (el narrador repite varias veces que Plop “estaba aburrido” [ib. 82]).

Por su parte, Támper finalmente puede “poner en duda que gestión y trabajo deban ser la sola manera de existir” [Cohen, 79]. No hay una única manera de existir. Aunque el entorno imponga la supervivencia en los términos más brutales y trabajosos, la alternativa *late* en estos textos: “Habían salido a cazar. Sin rumbo fijo. *Más para irse* del Asentamiento que para buscar comida” [Pinedo, 110, resaltado nuestro].

La idea de utopía como “no-lugar” nos parece interesante en este sentido, y recuperamos lo trabajado sobre la *intemperie* como vacío para dotarlo de una nueva perspectiva, tal vez, “una forma de salvación” [Drucaroff, 2006]: un vacío pleno de posibilidad. Uno necesario:

“Aceptar la *intemperie* como condición latente de la escritura, de la existencia, del país, incluso de cualquier construcción posible de algo nuevo (una novela es “algo nuevo”), no es solamente una característica de *El año del desierto*; la encontramos en la mayor parte de las obras valiosas de los últimos 25 años” [Drucaroff, 2006].

Se dijo ya que la categoría del apocalipsis parece insuficiente, ya que no se observa la idea de “fin”, sino, por el contrario, la dinámica del *loop*. Estas obras muestran que el

mundo tal como lo conocemos -también como repetición- debe dejar de existir para que haya uno nuevo.

“María, arrastrada por las circunstancias, irá hacia los límites y se desorientará. Cuando finalmente no sepa dónde está, *un mundo nuevo* podrá comenzar para ella. El espacio que se abrirá hacia ambos lados de la frontera será el espacio neutro, aunque esencial, que la conectará con otro centro: el de la vida. Mientras tanto, experimentará *la disolución fatal* de su país” [Lemo, 2013, resaltados nuestros].

Steimberg [2012] observa en *Plop* un “universo de reutilización” ya que hay una incapacidad de crear nada nuevo. Sin embargo, pareciera que la pulsión utópica gana la partida cuando a partir de lo aparentemente inutilizable se sobrevive, se construye, y esa resignificación es cuestión de supervivencia. Y aún en esos universos tan desesperanzadores se puede subvertir el orden de cosas; aunque le cueste la vida, Plop rompe finalmente el tabú, su risa, socarrona y lúcida, lo libera la certeza de que todo siempre es igual. Su acto *no lo fue*.

“Utilizando elementos de la ciencia ficción (...) aparecen como elementos centrales en estos textos la inestabilidad de las cosas y la posibilidad de *cambios radicales*, la *búsqueda* narrativa de diseccionar y poner en crisis la historia y lo instituido” [Hernaiz, 2006, resaltado nuestro].

La Argentina del futuro nace de la fuerza entrópica de la *regresión* y, sin embargo, y quizá por ello (parafraseando el saludo entre los grupos errantes de *Plop*) “**acá se sobrevive**”.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- Ávalos Blacha, Leandro. (2007). Berazachussetts. Buenos Aires: Entropía
- Cohen, Marcelo. (2012). Gongue. Buenos Aires: Interzona
- Mairal, Pedro. (2005). El año del desierto. Buenos Aires: Interzona
- Pinedo, Rafael. (2004). Plop. Buenos Aires: Interzona

### Corpus ampliado de consulta

- Alonso, Alejandro. (2004). Postales desde Oniris. Madrid: Equipo Sirius
- Figueras, Marcelo. (2014). El rey de los espinos. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara
- Gardini, Carlos. (2004). El libro de las voces. Buenos Aires: Editorial La Página

### Otras obras literarias referenciadas

- Bazterrica, Agustina. (2017). Cadáver exquisito. Buenos Aires: Arte gráfico editorial argentino
- Boyanovsky Bazán. (2018). Los perros de la Nación. Buenos Aires: Interzona
- Bruzzone, Félix. (2014). Las chanchas. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.
- Castagnet, Martín Felipe. (2016). Los cuerpos del verano. Buenos Aires: Factotum ediciones
- Castellarnau, Ariadna. (2017). Quema. Buenos Aires: Gog y Magog
- Echeverría, Esteban. (2000). El matadero. Buenos Aires: Blanco ediciones
- Gorodischer, Angélica (2014). *Trafalgar*. Buenos Aires: Emecé.
- Incardona, Juan Diego. (2016). Las estrellas federales. Buenos Aires: Interzona
- Nieva, Michel. (2013). ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? Buenos Aires: Santiago Arcos Editor

- Oloixarac, Pola. (2015). Las constelaciones oscuras. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.
- Robles, Sebastián. (2017). Las redes invisibles. Buenos Aires: Momofuku
- Schweblin, Samanta. (2018). Kentukis. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.
- Schweblin, Samanta. (2013). Distancia de rescate. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.
- Vanoli, Hernán. (2015). Cataratas. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A.
- Vanoli, Hernán. (2012). Las mellizas del bardo. Buenos Aires: Clase Turista
- Wells, H. G. (2002). La máquina del tiempo. Editora nacional, Madrid

### **Bibliografía primaria**

- Abraham, Carlos. (2013). Revistas argentinas de ciencia ficción. Buenos Aires: Tren en movimiento
- Adorno, Theodor. (2002). Notas sobre Literatura. Barcelona: Taurus
- Ballard, James G. (2002). Guía del usuario para el nuevo milenio. Barcelona: Minotauro
- ----- (2013). Para una autopsia de la vida cotidiana. Buenos Aires: Caja negra
- Borges, Jorge Luis. (1997). Introducción a la literatura norteamericana. Buenos Aires: Emecé
- ----- (2012). Prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Madrid: Alianza editorial
- ----- (2002). Prólogo a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury. Barcelona: Minotauro
- Capanna, Pablo. (1966). El sentido de la ciencia ficción. Buenos Aires: Columba
- ----- (1992). El mundo de la ciencia ficción. Buenos Aires: Letra Buena

- ----- (1993). J.G. Ballard. El tiempo desolado. Buenos Aires: Almagesto
- ----- (2005). “Argentina potencia”. Artículo publicado en Página 12 el 2/7/2005. Consultado en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1220-2005-07-03.html>
- ----- (2007). Ciencia Ficción. Utopía y Mercado. Buenos Aires: Cántaro
- ----- (2014). “Ciencia ficción, siglo XXI: ironía y tecnología de punta”. Artículo publicado en La Nación el 4/4/2014. Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/1678004-ciencia-ficcion-siglo-xxi-ironia-y-tecnologia-de-punta>
- ----- (2015). “Argentina potencia”. Artículo publicado en Página/12 el 2/7/2015. Consultado en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1220-2005-07-03.html>
- ----- (2019). Aspiraciones. Buenos Aires: Samizdat
- Castagnet, Martín Felipe. “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”, Cuadernos LIRICO [En línea], 13 | 2015, Puesto en línea el 15 diciembre 2015, <http://journals.openedition.org/lirico/2160>; DOI: 10.4000/lirico.2160
- Cohen, Marcelo. (2003) ¡Realmente fantástico! Y otros ensayos. Buenos Aires: Norma.
- Dellepiane, Ángela B. (1986): Narrativa argentina de ciencia ficción. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (Edición digital a partir de Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 515-525)
- De Rosso, Ezequiel. (2012). La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia-ficción en tres novelas contemporáneas. Revista iberoamericana, Volumen LXXVIII

- ----- (2017) Una compulsiva fidelidad: sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción. Revista Iberoamericana, Volumen LXXXIII
- Drucaroff, Elsa. (2002). ¿Sueña la ciencia ficción argentina con ovejas eléctricas? Inédito. Expuesto en IV Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras UBA, Buenos Aires
- ----- (2006). Narraciones de la intemperie. Revista El interpretador número 27, junio 2006
- ----- (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé
- Gandolfo, Elvio. (2007) El libro de los géneros. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- García, Guillermo. (1999). El otro lado de la ficción: ciencia ficción. En Historia crítica de la Literatura argentina, vol. 10, La irrupción de la crítica (dirección Noé Jitrik, directora del volumen Susana Cella). Buenos Aires: Emecé
- Gasparini, Sandra. (2000). Típicas atracciones genéricas: fantástico y Ciencia ficción. En Historia Crítica de la literatura argentina, vol. 11 (dirección Noé Jitrik, directora del volumen Elsa Drucaroff). Buenos Aires: Emecé
- Grenoville, Carolina. (2018). Paisajes de sentimiento: configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin. Ponencia coloquio. Mimeo.
- Hernaiz, Sebastián. (2006). “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre”. Revista El interpretador, 29, diciembre 2006. Versión online: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/sobre-lo-nuevo-a-cinco-anos-del-19-y-20-de-diciembre/>
- Jackson, Rosemary. (1986). Fantasy: Literatura y subversión. Buenos Aires: Catálogos editora
- Jameson, Fredric. (1991). Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires: Imago Mundi
- ----- (2015) Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Akal

- Kogan, Marina. (2006). “Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil”. Revista El interpretador, número 9, diciembre 2006, versión online: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/narraciones-post-2001-avatares-del-realismo-inverosimil/>
- Le Guin, Ursula. (2018). Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación. España: Círculo de tiza.
- Link, Daniel. (1994). Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción. Buenos Aires: La marca
- Novoa, Marcelo. (2010). Reati, Fernando (2006). Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Discursos/prácticas N° 3 [Sem. 1] [112 - 119]: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Consultado en <http://www.discursospracticas.ucv.cl/index.html>
- Oeyen, Annelies. (2010). Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial. Artículo enmarcado en el proyecto de investigación FWO G.0641.07 “Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea” dirigida por Ilse Logie (UGent) y Geneviève Fabry (UCL). Mimeo.
- Pérez Gras, María Laura y otros. (2013). El “desierto y la construcción del marginal en la literatura argentina. Buenos Aires: Gramma.
- ----- (2017). Novelas anticipatorias del siglo XXI: una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis. Revista Literaturas Modernas. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas. Mendoza; Año: 2017 vol. 47 p. 87 – 87
- Pestarini, Luis. (2018). "Argentina". The Encyclopedia of Science Fiction. Eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. Gollancz, 10 Aug. 2018. Consultado en <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/argentina>
- Ponce Laura. (2014). Prólogo a Buenos Aires Próxima. Antología. Buenos Aires: Ayarmanot
- Piglia, Ricardo. (2006). Crítica y Ficción. Barcelona: Anagrama
- Quintana, Isabel. (2012). Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia-ficción y fantástico. Revista iberoamericana, Vol. LXXVIII

- Reati, Fernando. (2006). Postales del porvenir. Buenos Aires: Biblos
- ----- (2013). ¿Qué hay después del fin del mundo?: Plop y lo post post-apocalíptico en Argentina. Rassegna iberistica, N° 98
- ----- (2012). La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas. Revista iberoamericana, Vol. LXXVIII
- Sánchez, Silvina. (2014). “La descomposición. Configuraciones de la crisis del 2001 en la narrativa argentina reciente (El año del desierto de Pedro Mairal)”. VI Congreso Internacional de Letras de 2014. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. ISBN 978-987-4019-14-1.
- Souto, Marcial. (1985). La ciencia ficción en la Argentina. Buenos Aires: Eudeba
- Steimberg, Alejo. (2012). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. Revista iberoamericana, Vol. LXXVIII Núms. 238-239, Enero-Junio 2012, 127-146
- Suvin, Darko. (1984). Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario. México: FCE
- Todorov, Tzvetan. (1987). Introducción a la literatura fantástica. México: Premia editora
- VVAA. (1999). Historia crítica de la Literatura argentina, dirigida por Noé Jitrik. Volumen 10. La irrupción de la crítica, dirigida por Susana Cella. Buenos Aires: Emecé.
- VVAA. (2000). Historia crítica de la Literatura argentina, dirigida por Noé Jitrik. Volumen 11. La narración gana la partida, dirigida por Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé.
- Viñas, David. (2013). Indios, ejército y frontera. Buenos Aires: Santiago Arcos editor y Galerna.
- ----- (2005). Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- White, Hayden. (2011). La ficción de la narrativa. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Williams, Raymond. (2009) Marxismo y Literatura. Buenos Aires: Las cuarenta.

### Bibliografía de consulta

- Abraham, Carlos. (2002). A la sombra de los bárbaros, de Eduardo Goligorsky: Política y Ciencia Ficción. Revista Axxón N° 116. Edición digital: <http://axxon.com.ar/rev/116/c-116ALaSombra.htm>
- Amar Sánchez, Ana María. (2000). Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas. Buenos Aires: Beatriz Viterbo
- Amis, Kingsley. (1966). El universo de la ciencia ficción. Madrid: Ciencia Nueva
- Asimov, Isaac. (1982). Sobre la ciencia ficción. Buenos Aires: Sudamericana/ otra edición de 1986 de Edhasa (Barcelona)
- Álvarez Villar, Alfonso. (1966). La ciencia-ficción en nuestro mundo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones
- Bajtin, Mijail. (1989). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus
- ----- (2002). Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Bogado Fernando. (2015). “En el país de los escritores fantásticos”. Artículo publicado en Página/12 el 25/10/2015. Consultado en [://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5706-2015-10-25.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5706-2015-10-25.html)
- Bradbury, Ray. (1997). Ayer y mañana: respuestas evidentes a futuros imposibles. Barcelona: Minotauro
- Butor, Michel. (1969). Sobre literatura. Barcelona: Seix Barral
- Casullo, Nicolás. (2004). El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada. Buenos Aires: Retórica
- Cano, Luis C. (2007). Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario en Hispanoamérica. Buenos Aires: Corregidor
- Crespi, Maximiliano. (2015). Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños. Buenos Aires: Momofuku.
- Croci, Daniel. (1994). Literatura fantástica latinoamericana de fin de siglo. Buenos Aires: Turas Mór

- Cuevas, D., & Granados, A. (2011). La crueldad como fenómeno doblemente humano. *Revista de Psicología GEPU*, 2 (1), 117 - 129. Consultada en su versión virtual en <https://revistadepsicologiagepu.es.tl/La-Crueldad-como-Fen%F3meno-Doblemente-Humano.htm>
- De Fleur, M.L. y Ball-Rokeach, S. J. 1993. *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós
- Dick, Philip. (2007). *Cuentos completos I*. Barcelona: Minotauro
- Drucaroff, Elsa (2014) Prólogo a *El hilo grabado* de Fina Warschaver. Buenos Aires: Eduvim
- Fabry, G., Logie, I., & Decock, P. (Eds.). (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. *Hispanic Studies: Culture and Ideas*. Bern, Germany: Peter Lang
- Fernández, Adriana y Pigoli, Edgardo. (2000). Prólogo a *Historias futuras*. *Antología de la ciencia ficción argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Figueras, Marcelo. (2015). Conferencia de apertura. (pronunciada en las Jornadas del Segundo Encuentro Internacional de Literatura Fantástica, organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras UBA, la Biblioteca Nacional y la Revista Evaristo Cultural, mayo 2015). Mimeo
- Fowler, Alastair. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Coord. por Miguel Angel Garrido Gallardo, ISBN 84-7635-033-3
- Gasparini, Sandra y Román, Claudia. (2001). *Eduardo L. Holmberg: El tipo más original y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg
- Gasparini, Sandra. (2015). La memoria en su sitio. Sobre el terror en los Centros Clandestinos de detención argentinos. *Revista digital Estudios de Teoría literaria*, número 7
- ----- (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Giddens, Anthony. (1994) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Goligorsky, Eduardo y Langer, Marie. (1969). *Ciencia ficción. Realidad y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- Gunn, James. (2008). *Reading Science fiction*. Palgrave Macmillan

- Haraway, Donna. (2018). Manifiesto para Cyborgs. Buenos Aires: Letra Sudaca ediciones
- James, Edward y Mendlesohn, Farah. (2003). The Cambridge Companion to science fiction. U. K.: Cambridge University Press
- Ketterer, David. (1976). Apocalipsis, utopía, ciencia ficción. Buenos Aires: Las paralelas
- Lash, Scot. (1997). Sociología del posmodernismo. Buenos Aires: Amorrortu
- Moreno, Fernando Ángel. (2010). Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo. Madrid: PortalEditions
- Rest, Jaime. (1972). Las literaturas marginales. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Rezzónico, Sabrina. (2017). Encrucijadas geoculturales: configuraciones de poéticas e identidades del conurbano bonaerense en la narrativa argentina contemporánea. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Mimeo.
- Sadoul, Jacques. (1975). Historia de la ciencia ficción moderna. Barcelona: Plaza y Janés
- Saítta, Sylvia. (2007). Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires: Siglo XXI
- Sánchez, Jorge. (1978). Los universos vislumbrados: antología de ciencia-ficción argentina. Buenos Aires: Andrómeda
- Sarlo, Beatriz. (2001). Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI editores
- ----- (2004). Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- (2007). Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- -----(1992). La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Scholes, R. y Rabkin E.S. (1982). La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva. Madrid: Taurus

- Steimberg, Oscar. (1972). “La historieta: poderes y límites” en Transformaciones, fascículo 41. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- VVAA. (1976). Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre. Buenos Aires: Timerman Editores
- VV.AA. (2011). Perspectivas actuales de la investigación literaria. Buenos Aires: Libros de Filo
- VV.AA. 2011. Perspectivas actuales de la investigación literaria. Buenos Aires: Libros de Filo
- VV.AA. Axxón revista
- VV.AA. El péndulo revista
- VV. AA. Entropía revista
- VV.AA. Minotauro revista
- VV. AA. Próxima revista
- Wainberg, Romina. Dónde está la ciencia en “ciencia ficción”. Revista Luthor, revista digital: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article179>