

La totalidad rasgada:

***El tiempo usurpado*, de María Laura Pérez Gras**

Matías Lemo¹

Universidad del Salvador

Resumen: *El tiempo usurpado* (2022), de María Laura Pérez Gras, es un poemario narrativo de ciencia ficción novedoso en lo que respecta a cuestiones genéricas y a influencias literarias, de difícil clasificación, que detenta una vinculación problemática con el canon literario. Aquí analizamos algunas de las peculiaridades de esta obra en cuanto a su *mestizaje*.

Palabras clave: *El tiempo usurpado*; literatura argentina; canon; géneros, mestizaje.

Abstract: *El tiempo usurpado* by María Laura Pérez Gras is an innovative narrative poems collection of Sci-Fi related to generic issues and literary influences, difficult to be classified and with a problematic link with the Literary Canon. Here we analyze some of the peculiarities that this work presents in terms of its *miscegenation*.

Keywords: *El tiempo usurpado*; *Argentine Literature*; *Canon*; *Literary Genres*, *Miscegenation*.

Las tensiones

En la Argentina, un terreno *hipotéticamente* inculto, donde asomaban los retoños de la utopía y los raigones del mito, la ciencia ficción nació como una maleza para acabar sus días en las cocinas de comida rápida, según afirma Pablo Capanna (2007, p.10). Luego, mediante otra aseveración taxativa, el estudioso determina que, no obstante “[...] nadie puede negar que la ciencia ficción configuró el imaginario del siglo XX” (2007, p.11).

¹ Matías Lemo es investigador y docente de Metodología de la Investigación y de Literatura Argentina en la Universidad del Salvador. El presente trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación titulado *Nueva Narrativa Argentina Especulativa*, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. Mail de contacto: matiaslemo@hotmail.com

Por su parte, Elvio Gandolfo explica que la ciencia ficción, al igual que la narración policial, la novela rosa o el *western* —y podemos sumar los relatos de terror, (neo)góticos y el cómic—, es una *forma literaria popular*, y cabe dentro del “fenómeno de los géneros”, que se desarrolla desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad (2017, p.10).

¿Qué significa el concepto “género” o “fenómeno de los géneros” más allá de las distinciones entre la novela, el drama o la poesía, haciendo de Bajtín (2011) y de Todorov (2011) a un lado? Gandolfo opina que “[...] está relacionado sobre todo con la difusión, y su consideración incluye elementos que no suelen tenerse en cuenta para valorar una obra literaria a secas” (2017, p.10). Es decir, en esta acepción de género, entran de lleno consideraciones extratextuales, entre ellas, su directa conexión con el mercado.

Cada autor o autora, al innovar, ha intercambiado las fichas del rompecabezas de lo dado, ha tenido un firme vínculo con géneros diversos, muchas veces, con aquellos “menores”, que, si nos remitiéramos a la afirmación previa de Gandolfo, se relacionaría con los *pulps*, los folletines, los panfletos, la narración oral y los libros comercializados en puestos de diarios y revistas, por ejemplo. Pensemos en Cervantes, en Arlt, en Dostoievski, en Balzac, en Shakespeare, en Borges, por abreviar la extensa lista de escritores y escritoras que han resemantizado *tradiciones*. Ellos y ellas rompieron con una supuesta legalidad literaria que habrían de haber respetado: robaron temas, imitaron formas, se apropiaron de recursos, recuperaron tópicos, hicieron pastiches, utilizaron los elementos que les resultaron funcionales y, a veces, también se burlaron de aquellas tradiciones. No obstante, no se los ha acusado de carencia de madurez, como sí ha sucedido con los textos de muchos escritores y escritoras argentinos de “género” (ciencia ficción, policial, novela romántica [“rosa”], etcétera) de los siglos XIX y XX, a quienes, bajo la luz del positivismo, se los consideró autores de productos imperfectos, mas, ¿quién

podría definir la *perfección*? En parte, como indicamos, el mercado, pero también los lectores considerados cultos, quienes tendrían el derecho de canonizar textos en y desde la academia. El problema aquí es que, en ocasiones, sigue pesando el mismo prejuicio ya entrado el siglo XXI.

En 1995, Harold Bloom publicó *El canon occidental* (2006). A partir de entonces, no ha dejado de tener recurrencia el problema de los llamados géneros menores (para muchos, de nuevo, la ciencia ficción, el policial, la novela romántica, [“rosa”], etcétera) y, sobre todo, la noción de canon. Lo que con tanta beligerancia retórica defiende Bloom es, ni más ni menos, la lectura esteticista, la aproximación al poema como poema, el mero placer del texto, en contra de la conversión potencial de las obras literarias en documentos sociales, culturales e ideológicos. Este autor se opone a que un concepto de “belleza” pueda involucrar cuestiones como lucha de clases, de géneros sexuales o de razas y, sobre todo, reniega de la eventual “disolución” de lo individual en lo colectivo, literatura mediante, desde un enfoque elitista.

Al respecto, Marcela Crespo sostiene que se ha producido un desplazamiento del foco y, hoy, ya no se discute tanto qué es el canon, sino, más bien, cuáles son los factores que intervienen en su naturaleza y en su constitución, qué fuerzas se disputan el poder de determinarlo y qué tipo de relaciones se proyectan entre aquel y la identidad cultural. Lo dice claramente: “El problema ya no radica en pensar qué es, sino qué implicancias tiene este fenómeno” (2015, p.12).

De acuerdo con el planteo de Crespo, han emergido algunas cuestiones dignas de ser consideradas. En principio, el porqué de la tendencia de los gobiernos, a través de sus organismos educativos, de fomentar la instauración de un canon oficial. Evidentemente, una de las razones es la necesidad de asegurar la cohesión lingüística y cultural en sociedades que se perciben como peligrosamente heterogéneas, pero el panorama se

complejiza cuando se visibilizan minorías que no aceptan la imposición identitaria de la élite dominante. “¿Qué hacer entonces? ¿Reemplazar el canon oficial por una multiplicidad de cánones que atienda dicha heterogeneidad? ¿Abrirlo e incorporar esas otras voces e identidades silenciadas, reinsertando y revalorizando grupos sociales marginados?” (2015, p.13). Un problema que puede recibir múltiples respuestas.

Lo que queda claro es que, en esta segunda alternativa, subyace el peligro de, al incluir otras formas de concebir la literatura, sacrificar la característica productiva de la diferencia, narrativizándola e insertándola en el universo simbólico de la cultura hegemónica, y, realizando así, sin querer (o queriéndolo), un movimiento colonizador. ¿Hay que eliminar drásticamente cualquier posibilidad de canon por entenderlo como una tentativa de exclusión cultural en beneficio de grupos hegemónicos?

Uno de los aspectos que ha merecido atención especial en el debate sobre la problemática del canon es la relación entre este y la identidad nacional. Si consideramos el estrecho vínculo que han entablado siempre canon y nación, no resulta extraño que se hayan revitalizado las reflexiones en torno del primero, en momentos en los que los procesos de globalización, de permanente tránsito poblacional y de heterogeneidad cultural parecen haber alcanzado su punto más acuciante (destaquemos aquí los desplazamientos humanos a raíz de pandemias, ecocatástrofes, conflictos bélicos). “Subyace siempre el temor a la fragmentación y la valoración de la unidad: ¿el canon ayudaría a asegurar la cohesión moral en el mundo posmoderno de la diferencia?” (Crespo 2015, p.15).

Frente a una visión esencialista de la cultura, en la que se ubican determinados elementos centrales que aseguran la cohesión de la totalidad —la identidad cultural de una nación, por ejemplo—, algunos críticos actuales (Crespo [2015] y Jameson [2013],

entre ellos) quieren ver, en las propuestas periféricas, marginales, fronterizas, más que una alternativa al discurso hegemónico, una posibilidad de subversión del sistema.

¿Debemos entender como periférica la mirada argentina? ¿Todavía podemos hablar de centro y periferia? Pareciera que no, pero es posible seguir preguntándonos si la cuestión no continúa aún operando, de forma subrepticia, con la suficiente fuerza como para evitar archivarla del todo.

Este breve recorrido teórico nos sirve aquí para procurar construir una definición de “mestizaje” *ad hoc*. Creemos que, en el acercamiento a esta idea, entran en tensión diversos elementos condicionantes de orden extratextual, tales como los conceptos de género y de canon literarios, claves para problematizar qué producto cultural es “mestizo” y cuál no. El caso de la ciencia ficción, particularmente la ciencia ficción argentina, desde una presunta posición marginal, es emblemático al respecto, en tanto la academia y el mercado son dos factores extraliterarios que han buscado estandarizar la producción literaria de acuerdo con parámetros esteticistas y/o políticamente funcionales al *stablishment*; de ahí, por ejemplo, la clasificación del género de acuerdo con estadios de “madurez”, que suelen tomar como referencia patrones extranjeros. Así se llega a una idea de “modelo” con una función “normalizadora”, es decir, prescriptiva.

Sin embargo, como ha dicho Todorov, lo propio de todo pensamiento nuevo es librarse tanto como sea posible de la tradición (1970), mas ¿cómo librarse de la tradición al hablar de géneros literarios? Alterándola y fusionándola con modelos diversos. Cuando se hace esto, el resultado es un producto cultural nuevo, que habilita un punto de fuga, aunque sea en susurros. Y, en adición, si esos susurros discuten el *statu quo*, nos enfrentamos a un cuestionamiento de lo dado, con lo cual, entramos en consideración de una esfera ya no solo literaria y extraliteraria, sino directamente política. Ese mecanismo es lo que produce mestizaje (término que nos apropiamos intencionalmente de la

biología), más allá de lo que se pueda considerar como “alta” o “baja” literatura o “perfección”.

En síntesis, el mestizaje podría pasar por los cruces genéricos, en principio, y por la apelación a aquellos tópicos y recursos propios de cada uno, luego, con una repercusión subyacente que pone *políticamente* en tela de juicio “lo dado”, quizá, porque eso ya no se condice con la realidad que experimentan los productores culturales. Esto distinguiría el “mestizaje” de conceptos como “fusión”, “mixtura”, “hibridación”, en especial, por lo que estas ideas no tienen de carga política, al menos, en el sentido de cuestionamiento desde un posicionamiento de enunciación signado por la disconformidad, no desde el mito de un “afuera”, sino desde el interior inevitable del lenguaje (Foucault, 2015).

En este contexto, *El tiempo usurpado* (2022), de María Laura Pérez Gras, es un libro, urge decir, de género; en este caso, de poesía especulativa, que combina, en simultáneo, diversos géneros (según la interpretación formalista del término), tales como el poético y el narrativo, junto con presencias peculiares como las escrituras del yo; el relato fantástico; la crónica, inclusive, en este caso, de la pandemia de coronavirus; el relato de terror; la resemantización de tópicos clave de las historiografías literarias argentina y española (y también europea en general), y un singular vaivén, dentro de la ciencia ficción, entre utopía y distopía. Finalmente, este texto se ubicaría dentro de lo que aquí llamamos mestizaje.

En este sentido, Leonardo Graná escribió un artículo esclarecedor (2023). El investigador rastrea producciones literarias en lengua hispana de poesía especulativa escrita, sobre todo, por mujeres. Señala lo siguiente (se trata de una cita extensa, que nos permitimos consignar, puesto que ilustra cómo el poemario de Pérez Gras se inserta en una tradición especial):

En 2021, la editorial argentina Ayarmanot comenzó a publicar una colección de poesía de género. Sus primeros títulos fueron *El fin de la era farmacopornográfica*, de Paula Irupé Salmoiraghi (nacida en Buenos Aires en 1969), y *Siamesas*, de María Belén Aguirre (nacida en Tucumán en 1977). Este último es un poemario de terror y ganó el Premio Nacional del Concurso de Letras del Fondo Nacional de las Artes en 2020. El poemario de Salmoiraghi [...] se presenta como poesía o poemas de ciencia ficción tanto en la contracubierta del libro y en la biografía de la autora que aparece en la solapa como en el prólogo escrito por la editora Laura Ponce: se trata, dice, de un “libro de poemas de ciencia ficción [...] clásica”. Esta poesía de ciencia ficción, aunque considerada “la periferia de la periferia” —según afirmó la poeta argentina Dama Lima en el debate “El infinito en un verso. Poesía de ciencia ficción y fantasía” realizado virtualmente por la Asociación Española de Ciencia Ficción y Terror el 19 de noviembre de 2021— tiene, a pesar de dicha consideración, una tradición.

Nombremos, por ejemplo, la popular figura del escritor estadounidense Ray Bradbury (1920-2012), conocido por su narrativa, y quien también tiene una obra poética de ciencia ficción, compilada en 2002 en *They Have Not Seen the Stars*.

Recordemos también al escritor sueco Harry Martinson (1904-1978), premio Nobel de Literatura en el año 1974 (junto con el compatriota Eyvind Johnson), quien había publicado en 1956 la hermosa y famosa obra *Aniara*, un extenso poema sobre una Tierra radioactiva y en cuarentena, y varios millares de seres humanos perdidos en una nave espacial. En Argentina, tenemos la antología de poesía de ciencia ficción *Los fuegos de Orc* (2015), publicada por Marcelo Díaz y Patricio Foglia, además de la antología *Utopistas* (2021), en la que participó Salmoiraghi, así como también poemarios como *Mark en el espacio* (2007), de Mariana Suozzo, y *El tiempo usurpado* (2022), de María Laura Pérez Gras. (2023, p.67)

En *El tiempo usurpado*, se da una interrelación peculiar de géneros, de estéticas y de referencias literarias, que complejizan el devenir del poemario y contrastan con su aparente sencillez (verso libre, registro verbal llano), dotándolo de una profundidad, coherencia y propuesta mestiza novedosas en nuestras letras.

El mestizaje en el texto literario permitirá interpretar un posicionamiento autoral en la periferia, y, podríamos decir, una periferia performática. Identificaremos la asunción de tensiones, tanto en el nivel del contenido como en el de la forma (si nos conceden como justa esta disociación), que exhiben la representación de una totalidad rasgada, ahora multidimensional, con varios planos constituidos en torno a dinámicas o a leyes no

asimilables entre sí, característica opuesta a la cualidad homogeneizadora de los textos canónicos, comercializados bajo etiquetas de asignación genérica transparentes. De este modo, leeremos la inconmensurabilidad entre la consciencia de las experiencias privadas y el conjunto social que se traduce en alienación (ejemplo del contenido); o bien, podremos leer la superposición de convenciones genéricas cuyas lógicas son contradictorias entre sí (ejemplo de la forma), como ser la ciencia ficción de corte distópico yuxtapuesta con su aspecto utópico, que, asimismo, extiende la incertidumbre propia del fantástico a los paradigmas científicos imperantes en un estrecho diálogo con la literatura especulativa, que posibilita recuperar la relación de la ficción con la incertidumbre y la amenaza sociales, propias del momento de producción.

El tiempo usurpado

En esta obra, encontramos matrices discursivas divergentes que se asumen como conjuntos que no se definen a partir de la suma de sus partes, sino, más bien, mediante la dinámica relación entre singularidades que se interrelacionan y, quizá, hasta se oponen entre sí, impidiendo la formulación de una idea de totalidad cerrada. Como ya dijimos, nos topamos con una textura donde coexisten géneros y tradiciones estéticas diversas.

De acuerdo con la introducción, destacamos la inclusión del poemario dentro de la ciencia ficción argentina especulativa. En la primera parte del texto, sobresale el aspecto distópico en torno a los vínculos humanos, ya sean intrafamiliares o extrafamiliares, en un escenario apocalíptico, donde una “peste” obliga a una familia a parapetarse en el interior de una vivienda para resguardarse del contagio y de un peligroso nuevo e indescifrable orden social. En este escenario, el yo poético va perdiendo referencias, particularmente temporales, y, en esta misma línea, también lo que solemos denominar rutina, los hábitos que dan forma y ritmo a la vida cotidiana, que entendemos

como método de postergación indefinida y casi infinita del deseo propio. El yo poético pretende huir del tiempo, sin saber, en realidad, que la misma noción de tiempo le está siendo arrebatada. Ese yo piensa, por ejemplo, que “[p]odría usar los zapatos / como macetas / y las carteras para el compost” (2022, p.18), luego de que los horarios de las clases virtuales de sus hijos se le hayan extraviado en los cajones de las medias que olvidó lavar (2022, p.17).

La ficción especulativa, más concentrada en el contenido filosófico y de crítica social que en las consecuencias del avance tecnológico, es, según Dellepiane, la tendencia preeminente en la tradición literaria de América Latina (1989, p.515-518). La narrativa del siglo XXI se vuelca, cada vez más, hacia lo especulativo (Ostalska y Fisiak, 2021, p.8); y la literatura argentina no es la excepción, dado que registra una profusión de textos que problematizan lo humano, las ecocatástrofes, el capitalismo y sus formas de producción alienantes, los roles de género impuestos, el vínculo roto con la naturaleza, entre otras cuestiones, como las nuevas cartografías y las posibilidades utópicas sobre la base de la construcción de otro tipo de lazos sociales (Pérez Gras, 2020, p.7).

Gran parte de la narrativa argentina que recurre a un *novum* o varios *nova*,² en los términos de Darko Suvin (1984, p.95), no lo hace a la manera de la ciencia ficción de otras tradiciones ya consolidadas, nacidas bajo la luz de grandes desarrollos tecnológicos que suelen incidir sobre el tema de base: las producciones locales ponen el foco en cuestiones sociopolíticas propias no resueltas y en crisis históricas más que en la contrapartida del “progreso” tecnocientífico.

² El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” (Suvin, 1984, p.26).

En este sentido, el yo poético, encerrado en (o por) la casa propia, va registrando cómo los peligros del exterior se tornan cada vez más amenazantes. Así entran, en el planteo especulativo, regresiones a tópicos fundantes, como el hambre, y a espacios como la frontera y el fortín, con el peligro acuciante de adolescentes que se agrupan y actúan como malones del siglo XIX, en cuya tematización resuena *Diario de la guerra del cerdo*, de Bioy Casares, por ejemplo. Y, a la vez, regresa el planteo del hogar como espacio ominoso al estilo de “Casa tomada” o “La casa de Asterión”, con la idea del entorno propio como lugar de cautiverio y de opresión.

Estas consideraciones últimas nos llevan al terreno de lo fantástico, con alusiones potenciales a “La caída de la casa Usher”, de Poe, determinante para Cortázar y otros; Borges, entre ellos. En la reconfiguración de este espacio, el yo poético va perdiendo densidad, sobre todo, por el encierro, al punto tal de perder incluso el deseo vital y caer, por la ausencia de alimentos, en la inanición. Entonces acontece la única transición espacial: de la casa, la narradora protagonista pasa al Delta, donde se reencuentra con sus hijos, que, previamente, se habían sumado a bandadas de adolescentes, luego de haberse fugado por una ventana. “Ahora mis hijos / me alimentan / como a un gorrión herido / que ya no vuela”, leemos (2022, p.43). Ese nuevo espacio está descrito de forma explícita como el país de “la jauja o la cucaña” (2022, p.45). ¿Cómo llegó la narradora ahí? No lo sabemos. Así se instaura el extrañamiento²³ y luego el momento de la vacilación propios del fantástico: ¿realmente el personaje está en el Delta con la comunidad en la que ahora viven sus hijos o es, acaso, un sueño producido por, como subrayamos antes, la inanición? El yo poético dice: “Me pregunto / sentada sobre un muelle / con la vista lejana / en la otra orilla / si es real / la vasija de oro / al final de mi

³ A partir de la dedicatoria, ya se plantea la esfera de la familiaridad, pero extrañada: “A mis hijos, Juane y Fernando, / y a todos los hijos de este mundo herido” (2022, p.7).

arcoíris / o si aún permanezco / sobre la alfombra / de la casa-fuerte / tendida”. (2022, p.57).

Desde los primeros abordajes teóricos del formalismo ruso, el extrañamiento ha estado vinculado con la posibilidad creativo-cognitiva de desalienar ciertos elementos de la percepción. Este recurso se resignifica como gesto político al demostrar que las premisas, relaciones y caracteres sociales, que emergen como entidades estáticas y eternas, corresponden a una determinada etapa histórica del desarrollo social y, por lo tanto, pueden transformarse y/o dar lugar a la crítica social (Jameson, 2013, p.65), contrariamente a las posibilidades de una lectura esteticista, como mencionamos al principio.

Esto sucede en *El tiempo usurpado*, pero la autora lo hace de manera sutil. Por ese motivo, no tenemos que esperar el cruce del umbral: desde el inicio del poemario, nos enfrentamos con un extrañamiento peculiar: sin resistencias, la protagonista, en la noche insomne, huye de sí (2022, p.11), y entra en escena la oscilación entre el sueño y la vigilia como una constante.

Llegada esta instancia, identificamos una cuestión meramente formal que merece ser nombrada, puesto que contribuye al señalamiento de lo que aquí consideramos como mestizaje: *El tiempo usurpado* es un poemario narrativo. Se trata de poemas individuales, que pueden ser leídos como tales, y que, en simultáneo, proponen una trama novelada ininterrumpida. Digamos, pues, lo obvio: se fusiona la lírica con la narrativa, acaso como en las gestas épicas. Sin embargo, en la medida en que las partes se pueden desarticular y acaso mover, es lícito que hablemos también de fragmentariedad, ya no, bajo ningún punto de vista, de una totalidad, como dijimos, cerrada. Incluso podríamos hablar hasta de “poemas postales”, en el sentido de registro de pequeñas escenas. Entonces, ¿poemario

narrativo (novelado) o poemario fragmentario? No lo podemos definir sin incurrir en un potencial error hermenéutico.

Asimismo, en relación con nuestro eje de lectura, tenemos lo que hemos llamado vaivén entre distopía y utopía, en el marco de la Nueva Narrativa Argentina Especulativa, sobre la cual, Pérez Gras, es una investigadora especializada.

La literatura especulativa, que se concentra en el diseño de sociedades y de sus posibles formas futuras y/o contrafácticas, permite abordar un cruce entre modalidades discursivas opuestas: la distopía y la utopía.

Suvin define la *utopía* como construcción imaginaria de una comunidad con instituciones, relaciones y normativas radicalmente distintas a las de la colectividad del autor empírico (2010, p.383). En esta dirección, la *utopía* incluye dos subgéneros: la *eutopía*, que muestra estructuras sociales más perfectas; y la distopía, que implica la escenificación de formaciones comunitarias menos sublimes.

En la primera parte del poemario, se cuenta la debacle generada por una peste innominada que, primero, se detecta en países lejanos y, luego, se acerca cada vez más a los personajes protagónicos, hasta que se hallan, de pronto, cercados por una siniestra ola de muertos familiares, amigos y conocidos. Llegada esa instancia, los sobrevivientes se encuentran reclusos en sus hogares y, en consecuencia, dejan de producir; por lo tanto, con el paso del tiempo, escasean los alimentos y los productos primarios; después se interrumpe el suministro eléctrico, y se acaba el agua corriente. La pareja masculina de la protagonista se ve en la obligación típicamente heteropatriarcal de salir en búsqueda de comida (ser el proveedor material), y lo hace protegido con una cápsula en la cabeza, “el hombre de la escafandra” (2022, p.11) (al estilo de *El eternauta*), hasta que, un día, no regresa.

Como suele decir la crítica especializada,⁴ observemos también que la narrativa anticipatoria de posibles futuros amenazantes no tiene cabida: muchos de los conflictos que creíamos por venir, y sus efectos, ya nos han alcanzado; el futuro se nos hizo presente en un abrir y cerrar de ojos. El cataclismo del poemario tiene su origen en una peste innominada, dijimos, pero que remite a la epidemia de COVID-19. También notemos que el yo poético dice que

[n]o se trata de alienígenas
llegados al planeta
para robarse
el tiempo que nos queda.
Es nuestra *impericia*
la que trae la oscuridad
y la intemperie
al hogar (2022, p.31; subrayado nuestro).

Esta es una de las razones para insistir en el concepto de la “especulación” y tal vez para dejar de lado el de la “anticipación”; como, de igual manera, distinguimos, por un lado, también aquí, la diferencia entre la ciencia ficción argentina de otras, que tienden a poner el acento del desastre sobre motivos tecnocientíficos (aunque hoy probablemente se trate

⁴ Pensamos, por ejemplo, en la sentencia “[e]s más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, atribuida tanto al crítico literario Fredric Jameson como al filósofo Slavoj Žižek, popularizada en círculos académicos y de activistas. O la idea de fin, como fenómeno inevitable, aunque el fin nunca implique la consumación total de un período histórico:

El apocalipsis [...] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece (trad. propia).

[*The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...]. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains* (Berger, 1999, p.5-7)].

de un giro propio del momento histórico pospandemia y ya no de diferencias en términos de naciones con mayor o menor desarrollo científico); por el otro, el mencionado aspecto crítico político del mestizaje.

En la segunda parte del poemario, tenemos el *locus utopicus* del Delta, a donde escaparon los jóvenes, que aprendieron de los isleños mayores a cultivar la tierra y a pescar con las manos (2022, p.52). Y ahí, lejos del peligro del contagio, viven en una comunidad armoniosa.

Los peces saltan a las cestas / que dejamos en la orilla. / Las naranjas / pasan de flor a fruto / en pocas horas / y los nogales maduran / antes de ser semillas. / Las codornices y los gansos / dejan racimos de huevos / dentro de los zapatos / que esperan el amanecer / al resguardo de los alisos. / Los atardeceres son violetas / o rojos como la arcilla / y las noches / más celestes / que todos los otros cielos. / El agua / traslúcida / lava las cabezas de los niños / que nacen / cada luna / desde el lecho del río (p.53-54).

El texto da, entonces, un giro, y, a partir del desastre, aparecen formas nuevas de relacionarse entre las personas, y de vincularse ellas con la naturaleza. Más allá de esto, ¿por qué la naturaleza tiende a ser, con recurrencia, el límite de cualquier imaginario utópico/especulativo? Asimismo, ¿los enfoques utópicos y distópicos no pueden, muchas veces, leerse como dos caras de una misma moneda, al menos, en su aspecto político?

Para la escritora Suzette Haden Elgin (*The Science Fiction Poetry Handbook*), la poesía de ciencia ficción tiene que cumplir tres condiciones: debe ser “acerca de una realidad que es de algún modo diferente de la existente”, “debe contener algún elemento científico como parte de su foco” y “debe contener algún elemento narrativo” (s.d, p.9). Esta última condición, añade Elgin, “puede ser una historia entera con comienzo, medio y fin, o puede ser tan solo el mensaje que se deriva lógicamente de la diferencia de realidad que el poema presenta” (s.d, p.9). Si nos ciñéramos a esta definición, el poemario que denominamos narrativo y de ciencia ficción cumpliría cabalmente con la última

condición, y, a medias, lo haría con la primera, si solo nos quedáramos con el aspecto de crónica de la pandemia sin considerar los elementos ficcionales que la autora agregó al respecto en la primera parte y el planteo utópico de la segunda.

En esta dirección, y una vez más, como hemos observado, la ciencia ficción argentina y, en particular, la ciencia ficción argentina especulativa, tienden a hacer énfasis en emociones humanas más que en desarrollos tecnocientíficos. Aquí, de todos modos, la tecnología está presente, pero como una ausencia, una suerte de “retroceso involutivo”, como sucede con tantas distopías (en *Plop*, de Rafael Pinedo, por solo dar un ejemplo).

Ese retroceso lo observamos, por caso, cuando caen las torres de electricidad o cuando se produce una progresión temporal inversa en las actividades de los niños: comienzan jugando videojuegos en línea, donde se matan virtualmente con amigos (2022, p.17), y terminan imitando a cavernícolas, gruñen y hacen dibujos en las paredes, que remiten a las pinturas rupestres ante la luz vacilante de las velas (2022, p.38).

En adición, identificamos la presencia de elementos propios del género terror. Si bien aparecen distintas referencias, ponemos de relieve el poema XVI (p.43-46), que podría leerse propiamente como un relato de terror. La narradora despierta, encuentra vidrios rotos, sola, en medio del frío, cuando, de golpe, siente ruidos en el sótano; baja — como en “El Aleph”— y ve el mundo: “hordas de jóvenes” que atacan a los mayores; una vecina muerta con su cabeza en una bandeja; la “exigente maestra de piano” de la poeta narradora “desangrada sobre las teclas”; “los viejitos de la esquina / acuchillados en su sofá”, y sus cinco gatos lamiendo la sangre; don Mateo atravesado por el taladro con el que trabajaba; un perro —muy parecido al de la protagonista, y por quien ella teme— sobre una parrilla. Ve, finalmente, “el fin del mundo / como un gran asado de domingo”. Esas referencias, entre tantas otras posibles, al género terror, incluyen, asimismo, alusiones al gore.

En nuestro análisis, consideramos también la intertextualidad como otro recurso literario que le da cualidad de mestizo al poemario, cualidad propia de cualquier texto, debemos añadir, pero aquí notoriamente exacerbada. Ya hemos mencionado algunas referencias: “Casa tomada”, de Cortázar; “La caída de la casa Usher”, de Poe; *El eternauta*, de Oesterheld; el *Diario de la guerra del cerdo*, de Bioy Casares. Tópicos como el hambre (presente en la crónica fundante de Schmidl) o el del país de la jauja o de la cucaña (de raigambre medieval). Y podemos sumar las referencias y alusiones a *Nunca nadie nada*, de Saer, a partir de dos versos, o a *El entonado*, por la inquietante ambigüedad y por el tipo de descripciones empleado; *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzatti, con la utilización de un fragmento como epígrafe (y, quizás, a la novela posterior, *Esperando a los bárbaros*, de Coetzee); *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y tantas otras obras que han tematizado el ya, podríamos afirmar, consolidado tópico de la “intemperie”; las crónicas de cautiverios y de malones; los textos medievales sobre epidemias y *La peste*, de Camus; por un lado, “La casa de Asterión” y, sobre todo, por el otro, “El Aleph”, de Borges, a partir de la enumeración acumulativa coordinada por el verbo “ver” (poema XVI, en el sótano de la casa); la autorreferencia a un poema de la autora, “*Carmina ad ovum*”. Otros tópicos como el de la espera, llevado a un tratamiento magistral por Di Benedetto, en *Zama*; la presencia del Delta como locus ya característico de la Nueva Narrativa Argentina Contemporánea. En suma, una multitud de vínculos textuales que no han sido accidentales para esta escritora, en cuyo texto se reconocen los cruces de la lectura crítica con la ficción, que van perfilando y puliendo los bordes del mestizaje.

Retomando la cuestión de la crítica sociopolítica, nos enfrentamos a un lúcido cuestionamiento de la idea del *homo economicus*, que no solo ejerce coerción económica,

sino que también responde por el dominio o la marginación de un género sexual sobre otro como por el dominio del humano sobre la naturaleza.

Con respecto a la marginación de género sexual, encontramos que quien se ocupa, en exclusividad, de las tareas domésticas es la narradora protagonista, madre y esposa, confinada al interior de la casa. La única persona que sale, en la primera parte, es el varón (el hombre de la escafandra, como comentamos), que lo hace para conseguir alimento, replicando la idea de familia occidental patriarcal: la mujer está destinada a la reproducción y al cuidado de los hijos y del hogar; el varón está destinado a proveer.

En cuanto al dominio ejercido sobre la naturaleza, no se explicita la razón de la peste, pero se permite intuir que se debe a la actividad humana. Ya hemos subrayado la elocuente aparición de la palabra “impericia” vinculada con la enfermedad. Agregamos, aquí, otra cita pertinente: “Durante el encierro de los hombres / la naturaleza se liberó / de venenos” (2022, p.43), es decir, mientras no producimos, la naturaleza recobra su cualidad natural, si nos permiten la tautología.⁵ Luego, cuando la protagonista ya se encuentra instalada en el Delta y recupera las palabras que progresivamente había ido perdiendo en la primera parte, junto con los rasgos más sensibles de lo que tendemos a llamar humanidad, leemos: “... alimento mi esperanza / de que olvides la cacería / abandones la presa / y llegues hasta aquí / mi amor / con las manos vacías / y los pies de barro / para que también / sanes / del abuso del hombre / y aprendas / la canción de la aldea”. (2022, p.47).

O sea, por un lado, aparece la noción de daño producido por el abuso del humano sobre el humano, que nos remite, a su vez, a la idea de alienación y a lo que, a esta altura,

⁵ Tengamos presente que en 1962, Jean Paul Sartre afirmaba que no hay nada de natural en la idea de naturaleza (*San Genet, comediante y mártir*, 2016); concepto clave para repensar, cuando surge el peligro reduccionista y homogeneizante del esencialismo, cuestiones vinculadas con el ecofeminismo, al estilo de Vandana Shiva, o con el feminismo biologicista.

podemos denominar el típico hobbesiano. Por el otro, la canción nombrada en la cita previa es la siguiente, escrita en guaraní por Pérez Gras y traducida por ella misma al pie de página:

Oh, Yvy
Mitärupa
TekovéPotĩ
Tujurupi Re hasava'erä
Oh, Yvy
Mitärupa
TekovéPotĩ
Tujurupi Re hasava'erä
¡Ñembo'e
che py'ápe, che pópe,
Yvymara'eỹ!

[Oh, tierra / Cuna / Vida/ser/hombre limpia/o / Tendrás que pasar por el barro / Oh, tierra / Cuna / Vida/ser/hombre limpia/o / Tendrás que pasar por el barro / ¡Plegaria / En mi pecho, en mi mano, / La tierra sin mal!]
(2022, p.42).

En un sentido más amplio, interpretamos la presencia de esta canción en guaraní⁶ como un acto voluntario de darle voz a una minoría tradicionalmente acallada y, asimismo, vinculada con el espacio del Delta, en lo que este representa de natural en la propuesta ficcional, un posicionamiento voluntariamente marginal.

De esta forma, proponemos una factible filiación de *El tiempo usurpado* con el ecofeminismo, movimiento político social que vincula la subordinación de género y de

⁶ Recurso que también ha utilizado Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron*, mas no la única que ha recurrido a las lenguas aborígenes, incluso podríamos remitirnos, pegando un salto temporal, a *Eisejuaz*, de Sara Gallardo, incluso a *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, y lejísimo estaríamos de agotar la cuestión.

minorías a un poder hegemónico y heteropatriarcal con la explotación de los bienes naturales.⁷ Esto, además, nos posibilita reflexionar, en una importante medida, sobre el hecho de que el neoliberalismo suele debatirse como una teoría económica (Lander, 2000, p.4), cuando, en realidad, debe ser comprendido como el discurso de un modelo civilizatorio, esto es, como una extraordinaria síntesis de los supuestos y de los valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la vida en comunidad, entre otros ejes posibles (Mignolo, 2007; Said, 2018).

En último lugar, anotamos que se ha comenzado a hablar, desde hace un tiempo relativamente breve, del *New Weird* en las letras argentinas. Juan Mattio, en su selección *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña* (2020), escribe un prólogo al respecto. Leemos:

Lo que caracteriza al *New Weird* es el pastiche de género, el uso sin prejuicios de los imaginarios del terror, la ciencia ficción, el policial y el fantástico. Híbridos que no están dispuestos a respetar la frontera entre los géneros *pulp*, y que echan mano a distintas tradiciones para construir mundos nuevos (2020, p.9).

Si bien Mattio rastrea la evolución del “viejo” *weird*, con Lovecraft a la cabeza, señala que el nuevo extraño fusiona la literatura *pulp* (terror, ciencia ficción, fantástico, policial) y la vanguardia, donde tiene lugar la experimentación formal, muchas veces, con un punto de vista político focal muy nítido. En esta dirección, *El tiempo usurpado*, en su mestizaje constitutivo, también podría, acaso, sumar esta, relativamente nueva, etiqueta en lengua hispana.

⁷ Remitimos a un dossier publicado en la revista *Chasqui* titulado “La literatura especulativa en tiempos de pandemia y ecofeminismo” (2023, vol. 52, may. 2023, p.169-369).

Cabe agregar, finalmente, que el *New Weird* es no solo la confluencia de géneros *pulp*, sino también la reunión de imaginarios desaforados con técnicas literarias experimentales. Retomemos acá que, Pérez Gras incursionó en poesía, género harto problemático por inasible conceptualmente, salvo para quienes optan por categorías muy ceñidas a cada momento histórico, cuando, en nuestro enclave de “pospoesía” (Fernández Mallo, 2009), es incluso más difícil de precisar.

Pérez Gras, como señala Arancet Ruda, es “una narradora de ley, que nunca pierde el hilo ni se abandona al mar emocional, al que los hechos podrían haber conducido” (2023: s. p.). Ahí, creemos, reside la potencia de su poemario que, lejos de temerle al mestizaje, se nutre de él sin extraviarse en un juego metatextual inocente.

La subversión de premisas heredadas

El tiempo usurpado extiende la vacilación a los paradigmas científicos hegemónicos en estrecho diálogo con la literatura especulativa, lo que permite recuperar el vínculo de la ficción con la incertidumbre y la amenaza sociales caracterizadoras del momento de enunciación. Asimismo, esto nos habilita a repensar la problemática de la *literatura de género* en su indispensable vínculo dialéctico entre cultura de masas y alta cultura, o, como dijimos en la introducción, mas no de forma equivalente, entre géneros “mayores” o “menores”, como fenómenos interdependientes en el capitalismo avanzado (Jameson, 2013, p.2015).

Considerando cómo se conectan las *obras de género* con la noción de canon y de mercado, sostenemos que el poemario de Pérez Gras resulta impermeable a rótulos taxativos, aunque su autora no tema al momento de reapropiarse, desde una presunta posición marginal (performática, como indicamos) de textos y de autores canónicos o de la lengua guaraní, por caso.

Se trata de una literatura de la inestabilidad, que abreva en varios géneros y tradiciones, y los combina para trascenderlos y transformarlos en un producto de una sutil y firme irreverencia, desde una distancia crítica, mediante diversas técnicas e influencias que provienen de múltiples dominios temporales, espaciales y estéticos. No hay homogeneidad ni filiaciones unidireccionales. Quizá sea uno de esos textos, que, a través de su relación con lo dado, abren caminos para cuestionar no solo las ideas que tenemos, sino también las creencias en las que vivimos, ya sean de índole política, social, económica, antropológica, cosmológica y, también, por supuesto, literarias.

Ahora bien, ¿hablar de “mestizaje” no nos conduce a presuponer la existencia de un corpus de textos previos, diríamos, prístinos, esenciales (acaso y justamente canónicos)? Como hemos sugerido ya, podríamos debatir, en todo caso, sobre una posición política que esté libre de la infección de la idea de *pureza* (Hester, 2018, p.14) a partir, precisamente, de la idea de mestizaje.

Esto nos conduce a concluir que *El tiempo usurpado* conlleva, desde su propuesta periférica, marginal, fronteriza, en una palabra, mestiza, una posibilidad de subversión de categorías propias del sistema literario frente a la cohesión lingüística y cultural en sociedades que pretenden autoperibirse homogéneas, y frente, también, a las premisas del pensar heredadas del positivismo implícitas en aquellas. El mestizaje habilita un cuestionamiento de la cultura y, a través del acto de escritura, suprime las fronteras entre lo real y lo imaginario, permite borrar los límites del tiempo; de hecho, es la ilimitación del límite, la emergencia de la irregularidad, la supresión de la separación entre lo que está permitido y lo que no lo está (Foucault, 2015).

Sea como fuera, la fisura se ha producido. Y ya no podemos hablar de totalidad en el sentido de textos genérica y tradicionalmente cerrados, hegemónicos, unívocos. Con su polimorfismo y apertura, la ciencia ficción quizá sea una clave: como dicen Ramiro

(2020, p.1).

Nos corresponde continuar investigando el derrotero de esta vertiente literaria, que parecería presuponer que lo verdaderamente sobrenatural no es la irrupción sorpresiva y sorprendente de lo extraño y de lo monstruoso en la vida cotidiana, sino que lo novedoso, hoy, nos induce a preguntarnos cuán factible es la propia idea de “normalidad” cuando vivimos en el desconcierto. Tal vez, al mostrar que el mundo es por demás extraño, quepa lugar para indicar que la asfixia y el miedo no son definitivos.

Referencias bibliográficas

Arancet Ruda, María Amelia (2023). “Tiempo robado, vida recuperada. Distopía y utopía en *El tiempo usurpado*, de María Laura Pérez Gras”. *Gamma* 70, vol. 34, s. p. Disponible en línea: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/6761/9156>

Bajtín, Mijaíl M. (2011). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

Berger, John (1999). *After the End*. University of Minnesota Press.

Bloom, Harold (2006). *El canon occidental*. Anagrama.

Bizzarri, Gabrielle y Sanchiz, Ramiro (2020). “‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020)”. *Orillas: rivistad’ispanistica* 9, p. 1-14.

Capanna, Pablo (2007). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Cántaro.

Crespo, Marcela (2015). “Reyes o mensajeros: glosas sobre la reflexión, en argentina, acerca del canon literario. Sus proyecciones hacia los conceptos de identidad y poder”. En: *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Universidad del Salvador, p. 11-28.

Dellepiane, Ángela B. (1989). “Narrativa argentina de ciencia ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior”. En: *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. The City University of New York, p.515-525

Elgin, Suzette Haden (s. d.). *The Science Fiction Poetry Handbook*. S. p. Disponible en línea: <https://www.sfpoetry.com/books/SFPoetryHandbook.pdf>

Cuarenta Naipes

Revista de Cultura y Literatura

Año 5 | N° 9

Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama.

Foucault, Michel (2015). *La gran extranjera*. Siglo XXI.

Gandolfo, Elvio (2017). *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos.

Graná, Leonardo (2023). “Pensamiento utópico y exotopía en *El fin de la era farmacopornográfica*, de Paula Irupé Salmoiraghi”. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericanat*. 52, n.º 1 (may.), p. 267-285.

Hester, Helen (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Caja Negra.

Jameson, Frederic (2015). *Arqueología del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.

Jameson, Frederic (2013). *Brecht y el Método*. Manantial.

Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico” (4-23). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (comp.). CLACSO.

Mattio, Juan (2020). “Prólogo” (9-17). *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña*. Indómita Luz.

Mignolo, Walter (2007). “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto” (25-46). Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.

Ostalska, Katarzyna y Fisiak, Tomasz (2021). *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia. Intersectional, Feminist, and Non-Binary Approaches in the 21st-Century Speculative Literature and Culture*. Routledge.

Pérez Gras, María Laura (2020). “Nueva narrativa argentina anticipatoria/especulativa”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 19, p. 3-9.

Said, Edward Wadie (2018). *Cultura e imperialismo*. Debate.

Sartre, Jean Paul (2016). *San Genet, comediante y mártir*. Losada.

Suvin, Darko (2010). *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Peter Lang.

Cuarenta Naipes

Revista de Cultura y Literatura

Año 5 | N° 9

Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.

Todorov, Tzvetan (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.

Todorov, Tzvetan (1970). “Introducción” y “Lo verosímil que no se podría evitar”. *Lo verosímil* (colección “Comunicaciones”). Editorial Tiempo Contemporáneo.