



Vazquez, Lucía Soledad. "La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como *regresión*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 10-20

La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como *regresión*

Science Fiction in 21st-century Argentine Literature:
The Trauma of the Past, the Future as *Regression*

Lucía S. Vazquez¹

Recibido: 31/03/2020
Aceptado: 02/06/2020
Publicado: 06/07/2020

Resumen

Puede observarse que en muchos casos la literatura denominada NNA (Nueva Narrativa Argentina) tiene la característica de apropiarse de manera particular de géneros mal llamados "menores", como la ciencia ficción. Creemos que la NNA la "usa" con marcas específicas. Estas se caracterizarían, en principio, por operar el género a través de un mecanismo de regresión, dado que el trauma por el pasado reciente tiñe los imaginarios del futuro. Analizamos la construcción del futuro en cuatro novelas: *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005); *Plop* de Rafael Pinedo (2004); *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007); *Gongue* de Marcelo Cohen (2012). En estas el futuro aparece como *regresivo* y constituye una vuelta al pasado. La configuración del tiempo también define la del espacio, y se arma un cronotopo particular: el desierto y el río regresivos. Dos espacios significativos en el armado del imaginario nacional, asociados a la dicotomía civilización-barbarie, que atraviesa toda la literatura argentina. Las obras se apropian de elementos

Abstract

We can see that in many cases, the "New Argentinian Narrative" (NAN, or *Nueva Narrativa Argentina* in Spanish), has a particular way of utilizing the incorrectly dubbed "lesser" genres, such as science fiction. We believe that NAN "uses" this genre with specific characteristics. First, it is operated through a mechanism of regression, as past trauma colors tints imagined futures. Here we analyze future-building in four novels: *El año del desierto* by Pedro Mairal (2005); *Plop* by Rafael Pinedo (2004); *Berazachussetts* by Leandro Ávalos Blacha (2007); and *Gongue* by Marcelo Cohen (2012). In these novels, the future is *regressive* and constitutes a return to the past. The configuration of time also defines that of space, and a unique new chronotopes is are created: regressive deserts and rivers. These are two significant spaces in the collective national imagination, associated with the civilization-barbarism dichotomy that is a common thread in is a constant topic in Argentine literature as a whole. These works make use of elements from science fiction in order to consider their

¹ Profesora de Castellano, Literatura y Latín por I. S. P. Dr. Joaquín V. González. Magíster en Estudios Literarios por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como profesora de Educación Media. Redactora en revistas de cine y humanidades y productora de espacios radiales. Contacto: luciasvazquez@gmail.com.



de la ciencia ficción para reflexionar sobre su propio presente, consecuencia de un pasado traumático.

Palabras clave

Ciencia ficción; Nueva Narrativa Argentina; futuro; regresión; desierto; río.

own present, which is the consequence of a traumatic past.

Keywords

Science fiction; New Argentinian Narrative; future; regression; desert; river.

¿Ciencia ficción argentina en el siglo XXI?²

El tema de este trabajo es la ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI en el marco de la literatura denominada Nueva Narrativa Argentina (NNA en adelante). La categoría elaborada por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011) resulta significativa en cuanto facilita un recorte espacio-temporal que permite insertar estas reflexiones en un momento casi inmediatamente posterior al de Fernando Reati, *Postales del Porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal* (2006), quien también se ocupa de rastrear la presencia de la ciencia ficción en la producción nacional. Si las generaciones que escribieron y publicaron post-2001 han hecho algo “nuevo” como parte de una búsqueda (que entra en relación con la elaboración del trauma de la última dictadura, como afirma Drucaroff) lo hacen en muchas ocasiones desde un vínculo particular con los mal llamados géneros “menores”, al decir de De Rosso (312). Varias décadas atrás, la ciencia ficción estuvo fuera del campo académico argentino, exceptuando la exhaustiva investigación de Pablo Capanna (1966), quien se encargó casi exclusivamente de historiar el género, importante sobre todo en los países angloparlantes. La relativa ausencia de trabajos teóricos sobre la ciencia ficción en nuestro país no resulta de que no se escribiera o leyera literatura dentro del marco del género, sino, quizá, de que la producción nacional no se estableció como tradición en los mismos términos que en aquellos países.

Elvio Gandolfo afirmó provocativamente en 1977 que “la ciencia ficción argentina no existe” (37), al menos no como “tradición literaria”, ya que no alcanzaron los esfuerzos de escritores, público y revistas para conformar un género con características propias. Al estudiar la producción de lo que va del presente siglo quizá podamos pensar una alternativa a este tipo de sentencias: al leer el corpus seleccionado desde la ciencia ficción hemos ido hallando un número significativo de obras que “participan” o hacen apropiaciones de elementos característicos del género. Y, debemos reconocer, contradiciendo a Gandolfo, que existe una larga –aunque irregular– tradición del género en la literatura argentina, cuya presencia puede ser rastreada desde sus comienzos.³

Fernando Reati afirma que esta tradición en Argentina es de “ciencia ficción y literatura fantástica y especulativa” (27) y la reconoce como extensa. El crítico habla, sobre todo, de literatura de anticipación, como la depositaria de la “memoria del futuro” (176). Se conocen las limitaciones de una lectura exclusivamente genérica, sin embargo, en este punto la perspectiva parece enriquecedora: la noción de género puede ser clave de interpretación. Quizá esto sea

² El presente trabajo se enmarca en uno mayor, la tesis de Maestría titulada “El futuro ya pasó. La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado”.

³ Por ejemplo, la obra *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte, en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido*, escrita por Eduardo Ladislao Holmberg y publicada en doce entregas semanales entre noviembre de 1875 y febrero de 1876, luego publicada en forma de libro en marzo de 1876.

porque la elección que hacen ciertas 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, uno 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 en nuestra historia, 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 (247).

Y en nuestro país, la posdictadura y la crisis de 2001 son, sin dudas, períodos de quiebre y transición.

Se parte de una idea que aún no afirma la existencia de una “ciencia ficción argentina contemporánea” pero que va en la búsqueda de caracterizar la producción literaria que se apropia de manera particular del género. Podría formularse como *apropiaciones de la ciencia ficción en la literatura argentina contemporánea*, una posible categoría de análisis de ciertas obras narrativas del siglo XXI. En realidad, dada la línea de análisis, 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. Para observar su forma, se proponen tres tendencias: el futuro como vuelta al pasado, la constitución social en términos de “civilizarbarbarie” 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 disolver 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 todavía no se fue. Cuando se intenta pensar una *ciencia ficción de NNA*, se pueden hallar que estas tres tendencias se encuentran, en menor o mayor medida, explicitadas como principios constructivos de los mundos narrativos.

Drucaroff piensa el “realismo agujereado”, Alejo Steimberg trabaja con la idea de posapocalipsis, María Laura Pérez Gras habla de Nueva Narrativa Argentina Anticipatoria o de “narrativa distópica reciente”. Resulta interesante también pensar una categoría que contenga el término de ciencia ficción ya que en numerosas ocasiones las apropiaciones del género como tal son conscientes y voluntarias. De Rosso afirma que suele haber una consciencia de los intertextos de las obras con el género. 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.

Se rescata la propuesta de Darko Suvin (1979), una concepción de ciencia ficción construida a partir de métodos teóricos y no inferida de las obras que se denominan con ese nombre –en el caso del corpus analizado eso sería prácticamente imposible, ya que ninguna aparece rotulada paratextualmente 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) del *novum* validado mediante la lógica cognoscitiva. El *novum* es aquel o aquellos elementos que postulan algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción, provocan un “extrañamiento

cognoscitivo”. También las ideas principales de Capanna sobre el género resultan útiles, en cuanto postula que las condiciones necesarias para poder hablar de ciencia ficción son “la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición” (50), y su recurso formal más importante: “un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (50). Las herramientas y estrategias particulares del género pueden ser una de las formas en que la narrativa argentina contemporánea se permite pensarse y pensar su historia.

Futuro regresivo

El futuro es algo inevitable, es lo que está por venir; su representación se impone. Hay en la ciencia ficción una posibilidad de visualizar, imaginar el futuro que parece sugerente en este sentido. Y resulta interesante la afirmación de Suvin de que el género ha sido una tradición suprimida y pasada por alto, a menudo material e ideológicamente perseguida, al mismo tiempo que Drucaroff señala como marca generacional de la NNA el hecho de haber sido ignorada por la crítica o desvalorizada. La elección de tanta NNA de abreviar en la ciencia ficción podría también vincularse con ese origen convulsionado y la tendencia a una gran lucidez desde un lugar que puede entenderse como marginal.

El corpus seleccionado, *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005), *Plop* de Rafael Pinedo (2004), *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007), *Gongue* de Marcelo Cohen (2012) –y también otras del mismo período– ubican sus tramas en tiempos indefinidos, no fechados. Estos pueden pensarse 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: Berazathegui en “Berazachussetts”, Puente la Noria en “Pont de la Noriê”, Burzaco en “Burzacapulco”, en una Argentina posiblemente híper-globalizada. La pregunta sobre cómo se llega a ese universo ficcional subyace en los textos, y da un significado particular a la extrapolación. 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, es una adaptación” (143). Las obras analizadas comparten estrategias para singularizar sus apropiaciones, pero no son solo de “adaptación”, sino de apropiación y resignificación con el armado de un cronotopo propio –como veremos– como modo de intervencionalidad particular entre parámetros temporales y espaciales.

Hay una tendencia en las obras de configurar el tiempo como futuro que es en realidad pasado, es decir: el tiempo *regresa* hacia atrás, aunque no siempre lo haga de manera explícita. A su vez, 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. Sería entonces el futuro, o ese tiempo alternativo hacia adelante, el *novum* utilizado por la ciencia ficción de NNA. Las relaciones entre la *regresión* temporal y la elaboración del pasado traumático, del duelo por los desaparecidos, por “los muertos de la crisis”, pueden quedar a la vista en el análisis.

El trauma del pasado reciente tiñe el imaginario de la NNA: 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” (Drucaroff 177). Insiste el trauma porque se descubre, finalmente, qué pasaba en aquella época: una historia que ya pasó, pero no pasó. Capanna afirma:

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. (s/p)

¿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. E, incluso, el trauma podría no ser solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, sino que hacia atrás en la historia son muchos los traumas que configuran el presente.

La propuesta es pensar que en las obras opera un mecanismo de *regresión*, que consistiría básicamente en invertir el avance en la línea temporal y convertirlo en regreso. Cuanto más adelante en el tiempo, más se retrocede; cuánto más avanza, la trama se vuelve más entrópica. Cuando María, al comienzo de *El año del desierto*, viaja a Béccar a cobrar un alquiler, el colectivo le dice que ya no están llegando los transportes a Tigre (más adelante) “Porque no hay nada” (Mairal 33). La idea de entropía sería un principio constructivo porque se avanza, sí, pero regresiva y entrópicamente.⁴ En las obras analizadas la tendencia al caos y a la desintegración puede resultar 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 carácter *regresivo* del futuro es claro, explícito en *El año del desierto* donde el tiempo histórico retrocede hasta llegar a, mínimo, la primera fundación de Buenos Aires y la ciudad termina desintegrada como tal por el avance de la *intemperie*. Drucaroff (“Narraciones de la intemperie”) 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. En el caso de *Plop*, esta comienza con el capítulo final de la vida del protagonista: cuando lo están enterrando vivo, en una subversión de orden 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 *Gongue y Berazachussetts* la *regresión* es menos explícita pero también visible: ambas obras imaginan una tierra civilizada perdida por el río, la inundación de la ciudad a la que desconfigura.

El desierto y el río regresivos

Si pensamos cronotopos para la *ciencia ficción de NNA* en relación con esta idea del futuro como vuelta al pasado, podrían denominarse *cronotopos del desierto y del río regresivos*.

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. (Bajtín en Suvín 112)

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. Avanzar en los escenarios para

⁴ Entropía es una noción que procede de un vocablo griego que puede traducirse como “vuelta” o “transformación” (utilizado en sentido figurado). Es la fuerza o tendencia a la destrucción. Drucaroff habla de “geografía urbana de la descomposición” en “Narraciones de la intemperie”. Silvana 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)”.

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, la construcción del puerto de Buenos Aires son empresas “civilizatorias” que diseñaron de un modo muy preciso el lugar de las ciudades, y que en el futuro están desintegradas por este movimiento de *regresión*. El espacio, en este punto, se configura también como tiempo, regresivo y traumático, por no resuelto. Cuando Steimberg habla de “mundos después del fin” (131) de la ciencia ficción, propone que lo que suele sobrevivir es una tierra baldía o una distopía urbana. Afinando un poco esta idea, puede pensarse que lo que sobrevive es el paisaje natural previo a la urbanización (¿“civilización”?) de Buenos Aires: el desierto y el río. Y, en realidad, no estaríamos 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 puede observarse que, justamente, lo que se encuentra adelante en el tiempo no es solo un fin sino también un origen. Y en este sentido, la *ciencia ficción de NNA* permitiría una relectura y, por qué no, sanación de ese pasado traumático. Aquí la categoría del *loop* puede resultar útil: la *regresión* opera en el marco de la repetición de ciclos,⁵ cuyos finales resultan inauguraciones y viceversa.

Sin fechas precisas, las cuatro obras 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 Campaña del desierto). Pensar estos futuros de ausencia o desmesura (el desierto vacío y el río desbordado) –y 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 podría estar vinculada con un movimiento propio de las vanguardias: romper lo anterior para hacer algo nuevo.

El tiempo que vendrá es un espacio en el que la naturaleza prospera 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).

Según Drucaroff (“Narraciones de la intemperie”), después de 2001 se abre, para los autores más jóvenes especialmente, la posibilidad de que sea necesario contar otra cosa. Hernaiz propone hablar directamente de literatura post-19 y 20 de diciembre y entiende esa fecha como un constituyente ineludible de lo contemporáneo; halla 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– dieron impulso a lo nuevo. Aunque el *loop* se presenta básicamente desde cierto pesimismo: aparecen tanto la idea de no futuro como la sensación de que no hay otro tiempo distinto (pasado, presente, futuro, son lo mismo),

⁵ 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; resulta útil la categoría en cuanto a que la *regresión* no deja de ser la repetición de secuencias históricas.

no hay otro lugar, no hay escapatoria: "...yo me había perdido en el tiempo" dice María (Marial 263). "Porque *nunca* había habido otra cosa que barro. *Siempre* había llovido" (Pinedo 131, resaltado propio). Estos cronotopos se presentan 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 para pensar estas categorías. 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, se puede suponer que el futuro no es tan lejano gracias a los datos que la protagonista 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 puede leerse en analogía con diciembre de 2001, 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:

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 "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*". (Mairal 15, resaltado propio)

En este fragmento se puede 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 del país. Por el otro, la elección del adverbio "siempre" puede leerse como la sugerencia de cierta repetición de la historia, reforzando la idea del *loop*. 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, termina la crisis y vuelve a empezar. La novedad, o *novum*, viene a continuación: la siguiente oración dice: "En cada marcha contra la intemperie pasaba lo mismo" (Mairal 15). La novela ofrece una explicación nueva para el caos social, una hasta ahora no atendida por los lectores contemporáneos, por lo que puede pensarse entonces en la repetición de lo *mismo* que vuelve *diferente*. 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 debería saberse, 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 puede ubicarse cerca de dos siglos atrás, en tiempos en que la antinomia civilización-barbarie estaba viva. El cronotopo se arma a partir de este mecanismo, el desierto regresivo avanza sobre la ciudad, que deviene en resto de los proyectos

civilizatorios. 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. Nuevamente, el fin augura un principio, que puede especularse como repetitivo.

Por el contrario, *Plop* parece ser la obra 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 que está hablando de “cosas que habían existido” (97). Como casi no quedan rastros de estas cosas (las latas, lo que suponemos un libro que el personaje de vieja Goro hereda a Plop al morir), puede conjeturarse 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 en sus personajes y su forma de vida. El espacio no se configura tan claramente remitido al desierto como en Mairal pero sí se observa un paisaje desértico, poblado de residuos y restos. 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 *Plop* la flecha del tiempo avanza en paralelo con el “ascenso” jerárquico del protagonista dentro de su “Grupo”. Se sabe 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, que hasta se hace construir un trono. 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 está dirigido hacia el pasado, aunque no sea exactamente al mismo punto. El indefenso Plop que cae al nacer no es el mismo que ríe cínicamente al morir, se repite la escena con una variación, porque el personaje regresa pero luego de haber recorrido todo el ciclo. Esto es lo que puede observarse también con los espacios, el desierto no regresa idéntico al que fue, es el desierto que ya ha atravesado su traumática conquista el que se halla en el futuro. En *Plop* la *regresión* no se da hacia atrás a la Historia argentina reciente, como en *El año del desierto*, sino a 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, por ejemplo), sino muy primitivas. Tienen tabúes, castigos y ritos tribales, practican el canibalismo, viven exclusivamente por la supervivencia: “Acá se sobrevive” es el saludo que intercambian entre sí (Pinedo 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” (Pinedo 13): 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. 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. “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” (Pinedo 77).

El futuro que se vislumbra en *Plop* parece posterior al de *El año del desierto*, como si por su escenario ya hubiese pasado la *intemperie* y los pocos residuos de urbanización fueran

todo lo que quedase como referencia a la ciudad. Excepto 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 difícil de imaginar, no la tienen. A Plop 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, *Plop* probablemente sea la más anti-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 lo revive en esa *regresión* y tiene la posibilidad de reelaborarlo en la cadena vivencial que implica recordar, repetir y reelaborar. 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 puede relacionarse con el pasado reciente, el de la dictadura y su lema “El silencio es salud”, en relación con el campo semántico de la boca y el habla, por ejemplo: “cerrar la boca”.

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” (Cohen 8). 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 podría considerarse un cronotopo propio: el “Delta Panorámico”. *Gongue* transcurre en una de esas islas, donde 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), y también por ciertos elementos asociados al avance tecnológico, por ejemplo, los robots domésticos (“robotines”). Steimberg 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. El propio Cohen define en una entrevista 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. (“La balada del Delta” s/p)

Ese 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). Hasta incluso parece que el tiempo ha dejado de transcurrir, no ocurre “nada” (como repite varias veces Támper): el tiempo simula no avanzar. Este futuro ha quedado anclado a un pasado inmóvil, como repitiéndose en la quietud. En este punto, la velocidad con que va ocurriendo la *regresión* es opuesta a la de la novela de Mairal, 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. En *Berazachussetts*, 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 al final de la novela como consecuencia de un derrame tóxico y la inundación que termina con el río ganando el espacio urbano.

Persistencia

Las cuatro novelas ubican la trama bien en el futuro, o bien en un tiempo paralelo al presente que podría encontrarse más adelante en la línea temporal. Se mencionaron 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* se ve en la presencia de dos personajes cuyos nombres hacen referencia a figuras populares contemporáneas: Sandra Smith y Lía Crucet, a quienes una de las protagonistas llama para armar una banda de cumbia. Más allá de este anclaje en el mundo cero del autor, el renombramiento de los lugares (y algunos cambios físicos, como la presencia de recámaras donde viven pingüinos, en varios puntos de la ciudad) podría ser la consecuencia del avance de tendencias del presente; en este caso, la globalización. Se ha tomado una decisión teórica al pensar como futuro los tiempos de las obras analizadas, porque 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. Pero 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. Pareciera que la *ciencia ficción de NNA* no puede terminar de imaginar el futuro hasta no resolver su pasado, que volverá con la dinámica del *loop*, repetido, para ser recordado y, por qué no, reelaborado.

Obras citadas

- Ávalos Blacha, Leandro. *Berazachussetts*. Entropía, 2007.
- Capanna, Pablo. *Ciencia Ficción. Utopía y Mercado*. Cántaro, 2007.
- _____. “Argentina potencia”. *Página12*, 2/7/2015, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1220-2005-07-03.html>
- Cohen, Marcelo. “La balada del Delta”. *Los Inrockuptibles*, 4/10/2011, <https://losinrocks.com/la-balada-del-delta-37509d1ab6ed>
- _____. *Gongue*. Interzona, 2012.
- De Rosso, Ezequiel. “La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia-ficción en tres novelas contemporáneas”. *Revista iberoamericana*, Volumen LXXVIII, n.º 238-239, enero-junio 2012, pp. 311-328, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6902>
- Drucaroff, Elsa. “Narraciones de la intemperie”. *Revista El interpretador*, n.º 27, junio 2006, www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html
- _____. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Gandolfo, Elvino. *El libro de los géneros*. Grupo Editorial Norma, 2007.
- Hernaiz, Sebastián. “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre.” *Revista El interpretador*, 29/12/2006, <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/sobre-lo-nuevo-a-cinco-anos-del-19-y-20-de-diciembre/>
- Kogan, Marina. “Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil.” *Revista El interpretador*, n.º 9, 12/2006,

<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/narraciones-post-2001-avatares-del-realismo-inverosimil/>

Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Interzona, 2005.

Pinedo, Rafael. *Plop*. Interzona, 2004.

Reati, Fernando. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Biblos, 2006.

Steimberg, Alejo. "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista iberoamericana*, Vol. LXXVIII, n.º 238-239, enero-junio 2012, pp. 127-146, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6891/7054>

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. FCE, 1984.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Las cuarenta, 2009.