

HACIA UNA (EST)ÉTICA DEL POSAPOCALIPSIS
EN LA NARRATIVA ARGENTINA POSDICTATORIAL¹

POR

ANNELIES OEYEN
Universiteit Gent

Tanto en el cine como en las letras americanas contemporáneas, observamos una proliferación de obras llamadas “posapocalípticas”, cuya muestra reciente más notable quizá sea la novela *The Road* de Cormac McCarthy (2006), que ganó el premio Pulitzer en el 2007 y fue llevada a la pantalla en el 2009. Semejantes textos, que participan del subgénero de la ciencia ficción posapocalíptica, suelen representar el mundo tras una catástrofe de gran magnitud que ha terminado con casi toda la población y la cultura humanas. A veces se explicitan las causas del cataclismo—que pueden variar desde guerras, pasando por el calentamiento de la tierra, hasta epidemias o invasiones extraterrestres—, aunque más a menudo se silencia el origen del desastre. Sea como sea, predomina la sensación de que algo insostenible se ha producido, de que nos encontramos en un futuro crepuscular y en el que prácticamente no existe la posibilidad de hacer renacer la cultura anterior. Las obras plasman la sensación de que lo peor ya ocurrió. La crisis se ha vuelto omnipresente, y las narraciones se caracterizan por un escaso potencial utópico. Sin embargo, la sociedad sigue funcionando, y los sobrevivientes no tienen otro remedio que enfrentarse a este entorno hostil. En otras palabras, estas obras surgidas en el ámbito de las letras norteamericanas imaginan lo que pasa “después del final” (Berger) y de ahí también la etiqueta “posapocalíptica”. Los textos posapocalípticos se podrían considerar como una literatura secularizada de la crisis perpetua.

Pero las letras hispanoamericanas no han ido a la zaga. Observamos que los estudios literarios en el sur del continente utilizan cada vez más el concepto dejándose inspirar por el cronista mexicano Carlos Monsivais, el primero en aplicar el rótulo a relatos iconográficos y ciudades en América Latina. Así, en la conclusión a su volumen *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2010), Geneviève Fabry e Ilse Logie observan una radicalización de la conciencia de un

¹ Este artículo se enmarca 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).

apocalipsis posible y efectivo en Latinoamérica a partir de las experiencias traumáticas del siglo xx y vinculan este fenómeno con el posapocalipsis.² Las estudiosas belgas afirman que el mal radical se encarna ahora en los mecanismos de un totalitarismo destructor que sella el final de cierta concepción de la humanidad y su “progreso” y observan un creciente uso secularizado del imaginario apocalíptico y una sobrecodificación poscatástrofe en la literatura latinoamericana. Novelas como *2666* del chileno Roberto Bolaño (2004), *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo (1993), *El año del desierto* del argentino Pedro Mairal (2005) o algunos textos de Marcelo Cohen nos muestran realidades crudas y crisis irremediables, nos llevan a mundos violentos y sin (o con escaso) potencial utópico a los que han vuelto formas perversas de barbarie. En su artículo posterior “Nuevas pautas para el estudio de los imaginarios (pos)apocalípticos en la literatura hispanoamericana”, Ilse Logie, Geneviève Fabry y Lucero de Vivanco sostienen que estas novelas posapocalípticas ponen de manifiesto

el agotamiento del poder revelador del final en una época que ya no conoce “afuera” del poder y de la violencia incontrolable. Estas novelas no sólo plantean ningún tipo de solución ni creencia, sino que en ellas se renuncia a la idea de una catástrofe definitiva que pudiera tener dimensiones regeneradoras, y se asume la contingencia distópica de vivir sin perspectiva redentora. (Vivanco, Fabry y Logie, sin página)

Las tres literatas puntualizan que el carácter posapocalíptico de un texto no sólo se sitúa en la temática del enunciado, sino que también se plasma en el plano de la enunciación: “para este tipo de acontecimientos, *qué decir* es impensable sin el *cómo decirlo*, en el caso de que decirlo sea posible. El problema del *cómo* no sólo es formal, también es ético: *cómo decirlo* implica disponer de estrategias que permitan asentar la *legitimidad del decir*” (Vivanco, Fabry y Logie, sin página). Se trata pues de una narrativa con un compromiso tanto estético como ético y político en una época en la que la militancia convencional de la izquierda ha perdido su credibilidad o capacidad persuasiva.

En cuanto al ámbito literario argentino, Fernando Reati habla de la índole posapocalíptica de la literatura prospectiva en su *Postales del Porvenir*: “existe una rama de la literatura de anticipación que opta por imaginar el mundo tras una gran catástrofe y que muestra un futuro posapocalíptico tenebroso y virtualmente insoportable en contraste con el mundo perdido” (Reati 124). Analiza la aparición de ciudades posapocalípticas en

² Otros investigadores que destacan el posapocalipsis como una categoría de análisis literario en la literatura latinoamericana son Miguel López-Lozano, quien estudia la presencia de imaginarios distópicos en obras mexicanas y chicanas en *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares* (2008), y Lucero de Vivanco en “Apocalipsis (post-bicentenario) en la ciudad de Lima” (2010), quien analiza figuraciones del apocalipsis en la literatura peruana.

novelas como *No somos una banda* de Orlando Espósito (1991) o *Cruz diablo* de Eduardo Blaustein (1997), que contrastan sitios y objetos urbanos icónicos y familiares con un entorno posapocalíptico desconocido. Según Reati, la diferencia de estas obras argentinas con textos posapocalípticos de otros ámbitos consiste en el hecho de que no recurren a conflictos nucleares, encuentros extraterrestres, androides o desastres tecnológicos para crear un espacio en derrumbe (temas comunes en la vertiente norteamericana del subgénero literario), sino que anticipan al futuro y reflejan directa o indirectamente “la transformación radical y a menudo traumática del tejido social argentino, de su cultura, de su imaginario todo, a partir de la inserción plena del país en el modelo neoliberal de globalización” (Reati 20). En su artículo “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001” (en prensa), el investigador argentino Alejo Steimberg estudia la producción de ciencia ficción posapocalíptica argentina posterior al corpus de Reati. Analiza *Plop* de Rafael Pinedo (2004), *El cuervo que sabía* de Kwaichang Kráneo (2008-2009) y *Donde yo no estaba* de Marcelo Cohen (2006) como obras literarias que participan de una modalidad radical y singular de la ciencia ficción distópica y en la que tierras baldías o distopías urbanas sobreviven después del final, más allá de un cataclismo que termina con la civilización y la historia humanas. A nuestro modo de ver, el mayor aporte del estudio de Steimberg consiste en su análisis perspicaz de la presencia de ciertas marcas territorializadoras (elementos culturales, idiomáticos y geográficos) que anclan estas narraciones en el territorio argentino o hispanoamericano.

Constatamos, pues, que si bien existe una extensa literatura teórica sobre textos posapocalípticos en el ámbito de las letras angloamericanas, las obras latinoamericanas no siempre parecen encajar en esas definiciones ya consagradas. Las referencias de Fabry, Logie, de Vivanco, Reati y Steimberg demuestran la validez y utilidad del concepto en el estudio de textos latinoamericanos y argentinos así como la necesidad de explorar y definir mejor cómo la ficción posapocalíptica se articula en este ámbito literario. El objetivo de este artículo es contribuir a refinar las categorías y rastrear cómo se manifiesta el posapocalipsis en un corpus de obras narrativas surgidas en la Argentina posdictatorial.

En la primera parte del artículo, proponemos destacar unos rasgos formales de la construcción de mundos posapocalípticos en la narrativa argentina posdictatorial, basándonos en un análisis pormenorizado de tres obras en las que el posapocalipsis se despliega según una escala gradual. Mientras que *Insomnio* (1985) de Marcelo Cohen se sitúa en una metrópoli imaginaria posindustrial situada en medio del desierto patagónico, en *El Aire* (1992) de Sergio Chejfec la ciudad de Buenos Aires está envuelta en un proceso de disipación, la naturaleza irrumpe en la ciudad y el neotribalismo nace como nueva forma de vida colectiva. *Plop* (2005) de Rafael Pinedo va aún más lejos, presentándonos una narración radicalmente posapocalíptica en la que las ciudades han desaparecido y los hombres regresan a una existencia nómada en las llanuras de barro y basura. En un segundo apartado, nos preguntaremos cómo se plantea en términos

éticos la supervivencia en estos mundos. Finalmente, nos interesaremos por el diálogo que establecen las novelas con el contexto político y social en el que surgieron y formularemos una propuesta de definición de la producción posapocalíptica a la que pertenecen las tres novelas analizadas.

1. LA CONSTRUCCIÓN DE MUNDOS POSAPOCALÍPTICOS

Insomnio nos lleva al paisaje crepuscular de Bardas de Krámer, una ciudad-estado imaginaria, que según la historia fue fundada unas décadas atrás con el fin de explotar unas reservas petroleras en la Patagonia. En muy poco tiempo la ciudad se convirtió en una metrópoli de un millón y medio de habitantes provenientes de todas partes del mundo. Sin embargo, a consecuencia de un cataclismo cuyas causas desconocemos, las reservas de petróleo se agotaron bruscamente y la ciudad se encontró sin recursos naturales. Un colapso económico fue inevitable y se puso en marcha el éxodo masivo de la población. Para evitar la despoblación completa, y frenar la decadencia de la ciudad, la alcaldía decidió cerrar las fronteras. Así, cada día se otorga el derecho de salir afuera a tan sólo diez personas que son sorteadas en el “Parte de Salidas”. Ezequiel Adad, el excéntrico protagonista del relato, se encuentra encerrado en esta ciudad en decadencia. Ejerce su empleo de escribiente en continua espera de salir y unirse con su mujer. A través de unas peripecias y encuentros fortuitos Ezequiel logra construirse una nueva familia y surge la pregunta fundamental: ¿es imperativo salir de Bardas de Krámer para liberarse?

La narración de *Insomnio* se sitúa en un porvenir próximo e impreciso en el sentido en que plantea un mundo futuro en el que faltan indicios temporales claros que permitirían encuadrar cronológicamente la narración y cuya dimensión temporal parece borrarse. Así, la narración insiste en el hecho de que se puede medir el tiempo “pero no con un orden de hojas de almanaque” (33), ya que la “hora siempre [es] incierta” (87) y el “reloj inútil” (100). Si bien la narración contiene algunos anacronismos y rasgos del pasado patagónico y argentino, éstos aparecen de manera parcial, descontextualizada o fragmentada. De esta manera, el tiempo de la narración es una temporalidad difusa que presenta mezclas de elementos del pasado y del futuro proyectados hacia un presente continuo. Incluso podríamos decir que se trata de un tiempo ahistórico.

Si consideramos la construcción del espacio en *Insomnio* partiendo de las teorías sobre la ontología del espacio en la ficción “posmoderna” formuladas por Brian McHale, constatamos que se pueden aplicar a la obra de Cohen en la medida en que ésta imagina un espacio en el que fragmentos del mundo físico real coinciden con otro mundo ficcional posible. Reconocemos un procedimiento parecido de construcción espacial en *Gravity’s Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, que hace coexistir un gran número de mundos



posibles fragmentarios, creando lo que McHale llama una “zona heterotópica”³ (45), o sea una zona que reúne “otros espacios”, ya que “[t]he heterotopia has the power to juxtapose in a single real place several spaces, several emplacements that are in themselves incompatible” (Foucault 19). Nos interesa la manera en que McHale estudia los diferentes tipos de construcción de estas zonas⁴ y, como en la obra de Pynchon, podríamos sostener que en *Insomnio* hay “superposición” de diferentes espacios, en el sentido en que se enfrentan dos espacios dispares con estructuras diferentes, o en las palabras de McHale: “two familiar spaces are placed one on top of the other, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two” (McHale 46). Concretamente, la región desértica de la Patagonia y la metrópoli posindustrial resultan superpuestas y transpuestas a un mundo futuro de ciencia ficción. Este desplazamiento provoca un efecto de extrañamiento, tanto más cuanto que el intervalo entre el presente de la escritura y el futuro en el que se sitúa la narración no se define ni se explica.

La metrópoli donde se desarrolla la narración tiene más de un millón de habitantes, se sitúa en un río/estuario a tres kilómetros del mar, tiene puerto, fue creada por inmigrantes, es un lugar donde se toma mate y está rodeada de pampas. Se presenta entonces como una típica ciudad argentina, incluso podríamos argüir que tiene rasgos de Buenos Aires. Sin embargo, aparece internacionalizada (por la cantidad de mercancías extranjeras y el crisol de nacionalidades diferentes) y también la toponimia extraña aumenta el efecto de distanciamiento.⁵ Pero, más llamativa es la marcada desintegración del espacio urbano. El paisaje agonizante de Bardas de Krámer se caracteriza por el colapso de su industria y el éxodo de la población. Leemos que la ciudad se inclina “sobre un cauce seco que, para colmo, desembocaba en un puerto ausente” (11). Citamos a continuación dos pasajes ilustrativos del derrumbe urbano:

³ Para este concepto, McHale se basa en las teorías de Michel Foucault sobre la heterotopía. Ésta sería un mundo paralelo conectado con el resto del mundo, pero que contiene una temporalidad, espacialidad y carácter social propios. Se trata de un lugar real y existente pero que funciona según sus propias leyes y en esto se distingue de la utopía o la distopía (Foucault 13-29).

⁴ Distingue cuatro estrategias diferentes de construcción de una zona heterotópica: la juxtaposición, la interpolación, la superposición y la atribución errónea (McHale 46).

⁵ Ezequiel cruza lugares con nombres elocuentes como la catedral Nuestra Señora del Golfo o el Monumento al OVNI. Cohen juega con estos nombres, que utiliza con cierta ironía: La Avenida Fraternidad, el Paseo del Trabajo y las Plazas del Progreso, del Desarrollo, de la Soberanía y de la Autonomía pierden su connotación de progreso moderno en una ciudad donde tanto el espacio como la vida pública se han degradado y abunda el desempleo. Asimismo, la Plaza de las Rotas Cadenas alude al himno independentista del 1813 que canta la libertad que la Argentina adquirió frente a España. Pero, de nuevo, en el contexto de una ciudad en decadencia y sitiada por espías y fuerzas extranjeras, el nombre de esta plaza sólo encarna irónicamente la libertad.

Bajo el corroído aplomo de las calles, bajo los jardines de invierno vacíos y los rascacielos opulentos y las caparazones inertes de los monoblocs, bajo las baldosas horadadas de charcos y las alcantarillas obturadas, bajo las plataformas de hormigón y los luminosos picados y las cintas de asfalto como glaciares agotados, bajo las iglesias usurpadas y los garajes invadidos por la arenisca, bajo los pucheros colectivos en los callejones y las cajas de fruta robadas y atesoradas en azoteas, bajo el hábito consolada del trabajo y el griterío aislado de las escuelas y los sótanos de falsos renegados, también los cimientos de Bardas de Krámer esperaban. (30)

De repente, junto con el puente Fitz Roy, un barrio entero de la ciudad se derrumbaba entre polvaredas de terremoto. Pero no había terremoto ni destrucción, y el polvo volvía a sentarse. (74)

Como indica la última cita, no conocemos las causas del colapso, sólo sabemos que éste ha transformado radicalmente el paisaje urbano, lo que el narrador enfoca de manera particular, insistiendo en los detalles. Relata la aparición de viviendas precarias e informales situadas en villas miserias y la creciente población sin casa. Con el fin de reforzar el carácter deteriorado del espacio urbano, introduce comparaciones del espacio con cuerpos humanos enfermos. Así, aparecen la desnudez (23), el vómito (162), un pulmón colapsado (50), cráneos desnudos (80), y esqueletos (80) en las descripciones de la metrópoli. El organismo enfermo de la ciudad también cede ante la intrusión de la naturaleza patagónica, la destrucción de la civilización urbana da lugar al campo, la realidad familiar se pierde. No sólo el río se ha secado, sino que la ciudad entera se ve prendida en un proceso de desertificación. De esta manera las fronteras entre campo y ciudad se desdibujan en una metrópoli en medio de la cual aparecen campos de maíz (54), el desierto y el polvo (167), la arenisca y lirios del desierto (30, 126). La ciudad se convierte en un lugar muy ambiguo que “enseñaba muchos perfiles y que todos eran contradictorios” (186). Esta construcción espacial nos muestra una metrópoli, sitio de la creencia moderna en la civilización y el progreso, que absorbe un mundo salvaje y desértico, este otro espacio con una carga ideológica muy presente en las letras argentinas.⁶ Se reconfiguran ciertos tópicos espaciales con una larga tradición pero en otra temporalidad, otra espacialidad y otra historicidad.

En esta proyección especulativa y futurista, la metrópoli de Bardas de Krámer se manifiesta entonces como un espacio de múltiples caras, que avanza y retrocede, que se caracteriza por lo futurista y lo arcaico, lo precario y el aislamiento, lo primitivo

⁶ Para un análisis profundizado de las figuraciones del desierto y la llanura en la tradición literaria argentina, remitimos a *Patagonia: Myths and Origins* de Peñalosa, Wilson y Canaparo (2010), *Mapas del poder, una arqueología literaria del espacio argentino* de Jens Andermann (2000) y *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural* de Graciela Montaldo (1993).

premoderno y la posmodernidad desarrollada. A partir de estas tensiones, la novela crea una nueva y extraña cartografía urbana, en el sentido en que las fronteras se desdibujan, y se pone en escena una barbarización a través de un proceso regresivo. El resultado de la fricción entre estos dos espacios emblemáticos es un mundo posapocalíptico que regresa a estadios más primitivos e incluso agoniza, y por lo tanto nos fuerza a reconceptualizar el viejo binomio de civilización y barbarie. En este sentido, las figuraciones del derrumbe, del desierto y la barbarización alientan el posapocalipsis, pero se trata de un posapocalipsis “territorializado” y singular.

Mientras que la narración de *Insomnio* se sitúa en una metrópoli imaginaria, el gran tema de la novela *El Aire* de Sergio Chejfec es la ciudad de Buenos Aires. El protagonista de la novela, marcada por la salida misteriosa de su mujer Benavente, empieza a recorrer la ciudad, obstinadamente, deseando rellenar el hueco que ha dejado la desaparición del ser querido. Pero *El aire* no es un mero relato de un amor perdido. El choque que provocó la desaparición tiene tanto impacto en la vida del protagonista que, cuando Barroso realiza un recorrido por las calles de Buenos Aires, la ciudad también se transforma profundamente. A través de los ojos de Barroso vemos una ciudad empobrecida y en crisis, en un proceso gradual e irreversible de descomposición. Primero, aparecen viviendas precarias y ruinas, entran en desuso las viejas costumbres y se trastorna el idioma. A medida que avanzamos en nuestra lectura, los escombros también desaparecen, los descampados se “pampeanizan” y ceden el paso a la naturaleza. La capital se vacía, se desvanece cada vez más, y aunque esto no se concretiza en la novela, observamos una continua amenaza de una metrópoli que se está evaporando en el aire. La narración se caracteriza por un marcado paralelismo: en cuanto crecen el vacío, la inercia y la decadencia corporal en la vida de Barroso, también la ciudad se arruina y se esfuma, incluso ambos movimientos descendientes se refuerzan mutuamente. En este sentido, la ausencia de la mujer “Bena-vente” es una metáfora de la ciudad de “Buenos Aires” y nos ofrece una pista para indagar su desintegración.

La narración posapocalíptica de *El aire* nos lleva a un porvenir impreciso e incierto caracterizado por una crisis irreversible, insoportable y tenebrosa que provoca la desaparición radical de Buenos Aires. Aparece una Buenos Aires futura que está lentamente cambiando de rostro, y sin embargo sigue reconocible. La gente sigue tomando mate y helados. Pero, en cada página encontramos los trazos de un mundo cada vez más descompuesto y desplazado. Así también el dinero está fuera de circulación, y el comercio en los supermercados ha sido reemplazado por el trueque con el vidrio que se encuentra en la calle, con lo que todos los porteños se han convertido en botelleros. Asimismo, el fútbol sigue siendo el deporte nacional, pero ya no se practica en estadios y los espectadores se hicieron tan indiferentes y apáticos que reaccionan a los goles con un silencio general. Además, a lo largo de la narración el protagonista Barroso reflexiona reiteradamente y con nostalgia sobre la lengua de su infancia que ha caído en desuso.



El presente desintegrado se contrasta constantemente con el pasado pleno y utópico de la infancia del protagonista –que el texto denomina igualmente la “prehistoria” (132)–, una época que Barroso recuerda con nostalgia. La narración prefigura entonces una relación ambigua entre un “antes” pleno y un “ahora” decadente, entre el “ya” y el “todavía no”, entre lo “pre” y lo “pos”.

Sin embargo, los cambios más notables se sitúan a nivel del urbanismo. Una de las imágenes más importantes que expresa el empobrecimiento y la decadencia de la capital es la “tugurización de las azoteas”, la invasión de los techos por las nuevas viviendas precarias de los nuevos pobres. El narrador hace algo llamativo: visualiza la miseria omitida de la ciudad y radicaliza ciertos procesos urbanos que actualmente se llevan a cabo en ciertas metrópolis de América Latina, colocando esta Buenos Aires profunda, una Buenos Aires pobre y marginal, en los techos de los inmuebles. De esta manera pone énfasis en la condición “ominosa” (35, 127) de una ciudad mutante, en el “sucio y fracturado horizonte de la ciudad” (111) y nos ofrece una vista sobre los guetos, sobre el deterioro irreversible que se está efectuando cada vez más. El narrador recurre a periódicos y otros medios de comunicación para construir este espacio precario y pintar una Buenos Aires en un proceso de decadencia irreversible, en la que la crisis se convierte en un estado permanente y que lleva hacia el caos, el agotamiento y la desaparición de la metrópoli. La novela juega entonces con metáforas de la entropía para poner en escena esta muerte gradual del universo. Además, durante sus caminatas urbanas Barroso observa la naturaleza que irrumpe violentamente en la ciudad y se topa con objetos en desuso, con basura y escombros esparcidos y con un aire sofocante e insoportable, elementos que la novela evoca con lujo de detalles, como lo atestigua el pasaje textual siguiente:

Andando ligero se tenía una impresión diferente del panorama usual; el desorden se ponía de manifiesto o, en todo caso, a la inversa, la geografía habitual no estaba preparada para soportar la premura sin riesgo de fragmentación, como si la prisa acelerara el tiempo, y con ello la disgregación de la ciudad. A pesar de recorrerlas como un desaforado, las últimas cuadras resultaron interminables, tanto que los suspiros y exclamaciones de la gente que a su paso giraba la cabeza extrañada, confundida por lo que percibía como una sombra incierta, fugaz, y al mismo tiempo elocuente, tenían para Barroso una duración agotadora. (58)

En conclusión, cabe sostener que la ciudad que se muestra es desorden, caos, fragmentación. El tiempo se reduce a una duración agotadora, un presente continuo y contiguo con el espacio. Simultáneamente, la narración recupera y reescribe figuraciones del desierto para reforzar la índole posapocalíptica de la narración, un proceso que la novela denomina la “pampeanización” (163). Así, Chejfec retoma las ideas de Martínez Estrada, que consideró la civilización y la barbarie como dos caras de la misma moneda.



Pero, va más allá que su predecesor y hace irrumpir la barbarie literalmente en la ciudad. La narración insiste reiteradamente en la irrupción de la “intemperie” (163), el “descampado” (57, 132, 163, 171), la “planicie” (127, 130, 142, 172, 187, 193), la “inmensidad plana” (171, 172), el “campo” (88, 112, 131, 170, 172, 187, 193) o la “llanura de tierra” (128, 170, 194) en los que brota la naturaleza. Además, la intemperie también refleja la presencia ominosa del Río de la Plata que a su vez amenaza con inundar la ciudad: “tal como su río representaba un mar, la planicie competía con el océano” (127). Como lo demuestra claramente el fragmento siguiente, la ciudad cambia sucesivamente en un paisaje de ruinas cubierto de plantas y yuyos, para desaparecer después y dar lugar al descampado, la naturaleza y la pampa:

Si desde un principio [Barroso] había registrado el trastorno disimulado del idioma, recién ahora advertía que la ciudad había estado modificándose sin que se diera cuenta de nada. En algún momento, demasiado tiempo atrás, habían aparecido en sucesión indefinida manzanas y manzanas de ruinas, ya trabajadas instantánea y definitivamente por la intemperie y al mismo tiempo limpias, prolijas, como si fueran recuerdos vivientes y preservados de la degradación. Después de las demoliciones, los escombros desaparecían de inmediato o si no, al contrario, de manera automática se integraban a la nueva naturaleza. *Esos baldíos indefinidos representaban una intromisión espontánea del campo en la ciudad, la cual parecía así rendir un doloroso tributo a su calidad originaria.* Consistía en una regresión pura: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: *se pampeanizaban instantáneamente.* Donde habían vivido amigos y familiares ahora quedaban los árboles y alguna que otra pared. *De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires.* (163-164, énfasis mío)

Si bien el texto no narra el fin mismo de Buenos Aires, la ciudad se dirige claramente hacia la evaporación en el aire, lo que explica también el título y el motivo del aire. Lo primitivo, que adquiere la forma de la pampa, la intemperie o lo arcaico, se apropia progresivamente de Buenos Aires, durante mucho tiempo concebida por muchos argentinos como la sede de la civilización y el progreso y de esta manera se descarta también el potencial utópico de la narración. Se produce el derrumbe de Buenos Aires, que, contrariamente a lo que suele ser el caso en las narraciones apocalípticas, no se debe a un cataclismo de gran magnitud, sino que el mundo narrativo está envuelto en un proceso de desintegración progresiva, se reduce a su condición puramente material y llega inexorablemente a su fin. En este sentido, el posapocalipsis se manifiesta de manera más radical que en *Insomnio*, incluso teniendo en cuenta que el escenario de la novela de Cohen era asimismo claramente poscatastrófico.

Cuando miramos más detalladamente la construcción de esta Buenos Aires “hipotética del futuro” a partir del concepto de la zona heterotópica en la ficción posmoderna (McHale 45-46), podemos concluir que Chejfec interpola el tópico espacial de la pampa,



la llanura, la intemperie, la planicie o el campo en el espacio familiar de la metrópoli de Buenos Aires, para deformar gradualmente esta última, exagerando y retorciendo las asociaciones que evoca este paisaje emblemático desde la tradición literaria argentina. En el texto se deconstruyen representaciones de la llanura desolada, se desdibujan las fronteras urbanas (centro versus periferia) y se desrealiza nuestra percepción del espacio urbano metropolitano. Esto resulta en una representación de Buenos Aires, en la que un primitivismo aparece en medio de la metrópoli futura y se apodera de ella. Este modo de construcción urbana tiene el efecto que emana de la ciudad posapocalíptica tal como fue detectado por Reati en *Postales del porvenir* y según el cual “sitios y objetos urbanos icónicos y fácilmente identificables [...] se recontextualizan en la inédita realidad posapocalíptica” (Reati 124). Aunque la ciudad se construye de modo distinto que en *Insomnio*, donde friccionan fragmentos desplazados del mundo físico real, desemboca también en un espacio claramente posapocalíptico.

Plop relata un recorrido por una vida singular y chocante. Relata el curioso caso de Plop, desde su nacimiento en el barro, de donde salió su nombre, una onomatopeya puramente material: es Plop el que cae en el barro y hace “plop”. Un narrador extradiegético nos cuenta cómo el personaje marginal y expulsado de su comunidad fue rescatado por la vieja Goro, una anciana sabia y poderosa, y recuerda la iniciación del protagonista en un grupo de nómadas y su ascenso al poder. Al mismo tiempo, se presenta a toda una galería de personajes estrambóticos como la Tini y el Urso, los Raros, el Albino, la Guerrera, la Opa, la Esclava, el Mesías o los de Boca Arriba. El relato termina con la gradual debilitación de la posición de Plop y su condena a muerte. Finalmente a Plop lo entierran en vida por haber roto con el mayor tabú del grupo: abrió su boca durante una exhibición de felación en público. La trama se desarrolla según una construcción cíclica. La muerte del protagonista se narra en el prólogo y el relato de su vida se presenta como una gran analepsis.

Llama mucho la atención el escenario oscuro, desolado, estéril y violento del mundo terminal de *Plop* donde llueve incesantemente. Se caracteriza por sus planicies cubiertas de barro, pilas de basura, plantas venenosas y bichos carnívoros. Se parece entonces a un paisaje poscatastrófico, sin que conozcamos el desastre que está en el origen, ya que también la sociedad de *Plop* es amnésica y en regresión. Como dice Steimberg, “afloran rastros de otras épocas, sin que nadie identifique ese origen, o le importe” (Steimberg, sin página). Aparece un pueblo que se ha olvidado de su propia historia, de las causas del derrumbe de la sociedad, de la hermenéutica y de sus códigos de interpretación. Pero el resultado es un país que queda desvalijado de todo lo que nos parece obvio e importante en nuestro mundo actual. Parece como si todas las instituciones sociales se hubieran extinguido. Ya no existe el capitalismo, ya no existen ciudades y tampoco ha sobrevivido el sedentarismo. Ya no existen lazos familiares o afectivos, ya no existe la escritura, hasta el lenguaje mismo se ha desintegrado. Muchas palabras cayeron en desuso

o perdieron su sentido actual.⁷ Estamos en una sociedad sin religión, sin otra organización temporal que las leyes de la naturaleza. Los personajes viven según el ritmo del día y la noche, según los movimientos de los solsticios y de la luna. Finalmente, los habitantes, sobrevivientes de una sociedad civilizada, han vuelto a ser nómadas y se trasladan en “Grupos” que construyen asentamientos en función de dónde encuentran provisiones. Aunque siguen en pie ciertos tabúes y ciertas estructuras de poder, la sociedad se ha desintegrado por completo, se caracteriza por un vacío total sin darnos las claves para entender este universo inconcebible. Se dibujan los contornos de un mundo sin sentido y el hecho de que el lector no pueda interpretarlo contribuye a la crueldad de la novela.

Sin embargo, nos parece interesante preguntarnos qué elementos mínimos quedan cuando no queda casi nada. La sociedad sobreviviente se ha asentado sobre un gran basural donde encontramos claramente los escombros y residuos de la ciudad. Primero, las planicies barrosas están cubiertas de hierros oxidados y plástico, de cemento, madera musgosa y telas podridas. Hay pedazos de vidrio, latas de comida oxidadas, cuchillos, alcohol, aparatos estropeados y desechos tecnológicos inútiles. Los habitantes de ese ambiente distópico no se acuerdan del uso de los objetos que encuentran. Sin embargo, el lector reconoce en ellos los restos de nuestro mundo actual y urbanizado que funciona según las leyes del consumo industrial y las huellas de una arquitectura urbana perdida. Es significativo también que los restos mencionados en la novela indiquen todos deterioro y corrosión. De esto atestiguan los numerosos adjetivos calificativos despectivos como “impuro”, “contaminado”, “oxidado”, “podrido”, “roto”, “en pedazos”, “frágil”, “negro” o “minúsculo”, adjetivos que subrayan el estado de descomposición (20-21). Así se destaca un universo futuro radicalmente transformado y se subrayan la escasez física y la desintegración de la sociedad. En segundo lugar, para enfatizar el aspecto espantoso e insólito del universo narrativo, irrumpe en ese escenario posurbano una naturaleza hostil. Aparecen arbustos con espinas, hojas y paja negras. Son todos venenosos e hieren a los transeúntes. Asimismo, el paisaje está plagado de bichos como ratas, cucarachas y arañas que muerden, envenenan y matan ocasionalmente a los habitantes sobrevivientes. Cualquier contacto con el medio ambiente puede ser mortal. Por consiguiente, los nómadas construyen asentamientos que funcionan como vestigios protectores en medio de la sociedad marginal y primitiva. En el centro de los asentamientos hay plazas que resguardan a los miembros del grupo del horroroso mundo de afuera, donde ataques de otros grupos migrantes, plantas venenosas y animales peligrosos y carnívoros son delito común. Así, Plop siente miedo cuando tiene que salir del asentamiento: “[Plop]

⁷ El ejemplo más obvio es la palabra “usar” que en *Plop* significa acostarse, también el verbo “reciclar” llegó a ser sinónimo de matar. También dice el texto que la “contaminación” (20), un “machete” (25), el “tacle” (43), “limpiar” (68) y “agua” son palabras que sólo utilizan los viejos para referirse a conceptos y objetos que ya no existen en este mundo poscatastrófico.

Se asombró un poco cuando [la vieja Goro] apuntó hacia afuera del Asentamiento. [...] La noche era oscura. La vieja caminaba y caminaba. Plop empezó a asustarse. No tenía ni un cuchillo encima. Se agachó y agarró un palo” (57). Como Alejo Steimberg observa muy acertadamente en su análisis de *Plop*, “[l]os habitantes del mundo de Plop siguen sintiendo como propio al espacio de la cultura frente al espacio de la naturaleza, aunque su cultura sea una cultura de basura” (Steimberg, sin página).

El espacio narrativo se presenta como un espacio posnacional y desintegrado que contiene referencias a formaciones geográficas de mayor dimensión. Sin embargo, subsisten unos rasgos argentinos, muy sutilmente integrados en la narración y en este sentido se confirman las “marcas de territorialización” culturales, idiomáticas y geográficas que Alejo Steimberg considera características de los mundos posapocalípticos en la ciencia ficción argentina (Steimberg, sin página). En este contexto, el paisaje plano cubierto de barro y basura que parece extenderse eternamente y que Plop llama “la Llanura” (25) con mayúscula, recuerda las extensas llanuras tan estereotípicamente argentinas. De este modo, también *Plop* cabe dentro de la corriente de obras literarias que se apropian de y repiensen las representaciones tradicionales del desierto argentino. Sin embargo, en *Plop* la planicie cubierta de barro queda vaciada de todo simbolismo o de códigos semánticos. Mientras que en muchas cosmogonías –como en la bíblica y las precolombinas– el barro es un elemento vital, en *Plop* aparece banalizado. Todo se reduce a tierra infértil y baldía. El hombre se queda a ras de tierra, entre excrementos y basura. El barro pierde su connotación de nacimiento, fertilidad y desarrollo para convertirse en símbolo de contaminación, retroceso y degradación. La llanura funciona como una metáfora del estado precario de la sociedad, de una sociedad en crisis. Por lo tanto, *Plop* va más lejos que otras obras posapocalípticas como *El aire e Insomnio*. Retoma el espacio de la llanura tradicionalmente utilizado en la construcción del Estado-nación, pero desarticula este paisaje iconográfico de la Argentina. Ya no persiste una ciudad deteriorada como en *Insomnio* y tampoco estamos en un espacio mutante como era el caso en *El aire* de Sergio Chejfec, sino que la narración cristaliza el derrumbe de la sociedad en una planicie agotada y por poco inanimada. Es casi impensable una figuración más explícita del colapso. En *Plop*, ya no hay país, no hay ciudad y no hay civilización. Sólo quedan la barbarie y la llanura.

Siguiendo la teoría de Brian McHale, se construye el espacio narrativo en *Plop* según la categoría de la “atribución errónea”, que designa el hecho de desplazar y romper con “the automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for ‘encyclopedic’ knowledge their own *ad hoc*, arbitrary, unsanctioned associations” (McHale 46). En la novela de Pinedo, se recupera el paisaje emblemático de la llanura, pero al mismo tiempo se desplazan los sentidos que le fueron atribuidos en la tradición literaria argentina. Se radicalizan las connotaciones de la monstruosidad, la barbarie, el vacío, la esterilidad y la monotonía, mientras que se anulan los sentidos positivos



asociados tradicionalmente a la planicie, como la espiritualidad, el sueño con la libertad o el potencial económico. De esta manera la llanura ya no sirve para crear una memoria del pasado cultural o construir una identidad nacional, como tantas veces ha sido el caso en las letras argentinas. En el paisaje entrópico de *Plop*, sólo hay olvido. La desintegración es irreversible, la violencia perversa, el sentido se ha perdido y la cultura urbana se reduce literalmente a un basural. De ese modo, el espacio novelesco se puede definir en términos posapocalípticos, ya que imagina un mundo crepuscular a través de una catástrofe de gran magnitud y en contraste violento con nuestro mundo actual. El recurso clásico que Reati detecta en la literatura de ciencia ficción posapocalíptica y según el cual objetos y sitios urbanos icónicos se recontextualizan en una nueva realidad posapocalíptica, parece llevado al extremo en *Plop*.

Así las cosas, observamos un marcado paralelo en los tres textos: mediante diferentes procedimientos narrativos, se crean zonas heterotópicas que se proyectan hacia el porvenir. Las refiguraciones del desierto que se integran en estos espacios futuros alimentan el carácter posapocalíptico de los textos. A través de la construcción de estos mundos posapocalípticos, cada una de las novelas plantea la pregunta: ¿Cómo sobrevivir y construirse una vida entre las ruinas?

2. POSAPOCALIPSIS, RESISTENCIA, FRACASO Y LAS IMPLICACIONES ÉTICAS DE LA ESCRITURA

En *Insomnio*, la posición enunciativa fluctúa entre una perspectiva extradiegética/omnisciente e intradiegética. Esto significa que, aparte del punto de vista del personaje Selva (125), el narrador adopta también y sobre todo la perspectiva del protagonista, cuyos pensamientos interiores se reproducen en primera persona y en cursiva en el texto. Es significativa la enunciación desde el lugar o los recorridos urbanos de Ezequiel, desde sus encuentros, impresiones y observaciones, ya que el protagonista se perfila como una *rara avis* en una ciudad llena de analfabetos atrofiados; la apatía, el analfabetismo, la amnesia y el permanente estado de sueño son metáforas del desconcierto de estos habitantes primitivos. Ezequiel es un literato y notario perspicaz –con lo que la narración adquiere también una dimensión autorreferencial–, que se niega a conformarse con su destino de vivir en un mundo hermético y decadente. Esta disidencia ya viene anunciada por el nombre propio de Ezequiel. Pero, a diferencia del profeta del mismo nombre, nuestro protagonista se queja de no poder cumplir con su destino bíblico y de no tener acceso a una visión. Contrariamente a lo que ocurre en el intertexto, la revelación no se encarna en un mesías, no se vislumbra la salvación de un pueblo entero, ni la fundación de una Nueva Jerusalén. La narración posapocalíptica de *Insomnio* no deja lugar a una moralización explícita, ni a alternativas utópicas a escala comunitaria. Esto no significa



que Ezequiel no viva una “epifanía”⁸ cuando le toca el parte de salidas y decide no aceptar y quedarse en Krámer. Rechaza escaparse y construye una familia nueva. De esta manera, la novela parece indicar que la auténtica liberación de la hermética metrópoli sólo puede realizarse a través de una salida hacia uno mismo y hacia los otros. Mientras que la resistencia revolucionaria de otros personajes fracasa rotundamente, la epifanía y la evasión se llevan a cabo a través de un cambio de visión de Ezequiel. Llama la atención el que la novela recupere la metáfora del insomnio para dar expresión a la liberación: el protagonista ya no tiene que estar en sueños para no estar consciente y escapar al horror de la sociedad, sino que es lúcido, insomne. De acuerdo con las lógicas de la pérdida propuestas por Ana María Amar Sánchez en *Instrucciones para la derrota* (2010), la resistencia en *Insomnio* consiste en un repliegue interior del protagonista como forma de resolver la derrota de la sociedad. Ezequiel no acepta las reglas de juego impuestas y se sedimenta en este sentido un residuo utópico en la narración.

En *El aire* aparecen nuevas formas de nomadismo y Chejfec recupera el concepto de las “tribus flotantes” de Ezequiel Martínez Estrada (Martínez Estrada 22) para dar forma a los adultos y niños perdidos que surgen en Buenos Aires y van en busca de solidaridad y otras maneras de convivir. Se trata de grupos de nuevos pobres, de la clase media empobrecida por la crisis, que se ven forzados a volver a los antiguos oficios callejeros de botelleros y cirujas, a levantar casas precarias que no saben construir y a moverse en la periferia urbana como hordas indiferentes, apáticas, agotadas e incapaces de actuar. El narrador extradiegético enuncia la historia desde la perspectiva del protagonista, refleja sus pensamientos e insiste continuamente en su percepción y los sentimientos de perplejidad y nostalgia que acompañan esta experiencia, lo que también es fundamental en la construcción de la ciudad en la novela. Aunque el protagonista intenta mantener constantemente el control, y aspira a crear orden mediante sus manías de cálculo, Barroso fracasa en su intento de resistencia ante el mundo de la pérdida y la desintegración. Su fuga al Uruguay desemboca en una desilusión, el protagonista deja de entender los cambios que observa en su mundo, se agota, se entrega al desencanto y muere al final de la narración. Así pues, Barroso cabe dentro de la categoría del “perdedor fracasado” (Amar Sánchez). Es interesante observar que la agonía del protagonista también se produce en el nivel de la ciudad que le rodea. Con la muerte de Buenos Aires que se anuncia, ya no queda mucha esperanza o perspectiva de redención al final de la novela. *El aire* es el relato de un desencanto.

Pero, Chejfec se muestra escéptico acerca de los finales y la clausura se hace ambigua. Se complica la estructura narrativa con un recurso típicamente borgeano: la circularidad.

⁸ Definimos la epifanía literaria como unas manifestaciones momentáneas de significación o conciencia humana en la experiencia ordinaria (Nichols citado en Tigges 21).

Lo que hace este caso particularmente interesante es que el íncipit sea una autocita del final, que además se presenta como un pasaje de un libro leído por el protagonista:

“Y así, el valor de su carácter radicó en combinar desidia con impaciencia. Esto puede parecer contradictorio, o en todo caso infrecuente, pero sería la circunstancia que le permitiría soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad”. Se quedó pensando. Sin ser minucioso, el libro prefiguraba una vida; la verdad histórica, aunque incierta, estaba enaltecida por el hecho de fungir como escenario y la geografía, aunque por momentos obsesiva, sólo era soportable –tal como pasaba con el clima– porque se hacía evidente en su calidad de sucesión. (196)

Después de ese íncipit del libro, Barroso encuentra la carta de despedida de su mujer, lo que en la narración desencadena la catástrofe que lo lleva directamente hasta su agonía. Y precisamente esta agonía es el acontecimiento que precede la última frase, que a su vez es igual al íncipit. Sólo hay dos modificaciones, a primera vista ligeras, pero de una diferencia importante. Primero, el “fue la circunstancia” del íncipit se convierte en “sería la circunstancia” en el cierre. Mientras que el íncipit es retrospectivo, el cierre es anticipatorio, lo que nos hace intuir la voluntad del narrador de continuar más allá del final de la narración, y más allá de la muerte del protagonista. Esta idea se confirma en la segunda diferencia. El íncipit está entre comillas y se presenta como una cita de un libro, como un inicio metaficcional y autorreferencial. De ese modo el protagonista se convierte en lector de su propio relato y estamos ante una narración dentro de la narración. Así, Barroso también nos ofrece una pista de lectura. Sin embargo, el “reinicio” de la lectura no sería compatible con el ambiente en ruinas de la novela, y aun menos con la muerte del protagonista. Nos topamos pues con un final extremadamente ambiguo. Lo “pre” y lo “pos” se confunden otra vez en la construcción narrativa de la novela: la entropía se refleja también en el nivel formal de la construcción del relato.

En la sociedad de Plop ha reaparecido el nomadismo y los personajes, aunque animalizados y más primitivos, han desarrollado nuevas formas de convivir, de sociabilidad, con el fin de sobrevivir en un mundo violento y hostil. No obstante, todos los personajes quedan paralizados en la imagen del barro, no son capaces de levantarse de lo material, no buscan redención. Mientras que en *Insomnio* y *El aire* todavía están marcados por una nostalgia del pasado irremediamente perdido, en *Plop* la amnesia resulta casi completa y ni siquiera pueden indignarse con su situación. Inicialmente, Plop logra resistir y adquiere una posición de poder, pero, el protagonista se revela siendo sumamente malo y sin conciencia. Después de abusar de su poder y romper el mayor tabú de su sociedad, es condenado a muerte y se va desvaneciendo poco a poco, para



terminar enterrado en vida en un pozo. Para recurrir otra vez a las categorías acuñadas por Ana María Amar Sánchez, estamos de nuevo ante una narración del desencanto en la que la resistencia no consigue plasmarse. La narración no contiene una ética para resistir y tampoco enuncia un mensaje edificante. Estamos ante un ambiente entrópico y sin esperanza de una salida a un mundo mejor que clausura toda posibilidad utópica. También en este caso observamos una construcción circular de la novela, ya que su incipit constituye una prolepsis que consiste en la escena final de la historia. Sin embargo, esta circularidad no podría contener una posibilidad de apertura como en *El aire*, sino que sólo sugiere la continuación eterna de lo mismo en un mundo sumamente negativo. Sólo queda la muerte.

El narrador extradiegético de la novela de Pinedo no adopta la perspectiva del protagonista como en las novelas anteriores, lo que no implica que sea omnisciente, al contrario. El narrador no logra entender el funcionamiento y las causas de la destrucción del mundo, y por consiguiente tampoco ofrece las claves para que el lector pueda interpretar la violencia omnipresente en la narración. Al carecer completamente de sentido, la novela se hace aún más cruel para los lectores.

Mientras que en su estudio *Narrar el apocalipsis* (1994 [1989]) Lois Parkinson Zamora todavía observaba en los textos apocalípticos hispanoamericanos una dedicación a la identidad comunitaria y el desarrollo de una conciencia histórica que los distinguía del enfoque más individualista y psicológico de obras (pos)apocalípticas norteamericanas, es obvio que en las obras argentinas recientes arriba comentadas ya no aparece mensajismo, ni fe en una redención o revelación. Si se proponen alternativas, éstas en ningún caso se sitúan a escala comunitaria. De esta manera, los textos esbozan cartografías donde se ha suprimido la posibilidad de producir cambios radicales, donde el sueño de la civilización y la revolución quedaron trancos, y donde el único y escaso potencial utópico se sitúa a nivel individual.

3. EL POSAPOCALIPSIS COMO CRÍTICA DE LA SOCIEDAD

Como ya venimos sugiriendo a lo largo de nuestros análisis, la temática y la estética del posapocalipsis son indisociables del contexto de la posdictadura en el que han surgido. En *Postales del porvenir*, Reati estudia la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal escrita entre 1985 y 1999, e interpreta las representaciones distópicas y catastróficas en su *corpus* como “nada menos que la transformación radical y a menudo traumática del tejido social argentino, de su cultura, de su imaginario todo, a partir de la inserción plena del país en el modelo neoliberal de globalización” (Reati 20). Llegados a este punto, también queremos averiguar cómo las tres novelas dialogan con la violenta y precaria realidad social.

Insomnio fue escrito justo después de la dictadura militar desde el exilio barcelonés de Cohen. En su artículo “Desindustrialización, espacio global y gestión colectiva en



Insomnio, de Marcelo Cohen” (2002), Adriana Bergero aborda la representación de Bardas de Krámer como “espacio de encrucijada de condiciones sumamente actuales” y hace un estudio detallado del diálogo que establece el texto con “el modelo estatista neoliberal, vigilancia y ciudadanía, tensión entre lo global y lo local, desindustrialización y migración, ruptura de lo sistémico y gestión colectiva de la sociedad civil” (Bergero 35). Bergero también atribuye la fuerza crítica e incluso profética del texto a la proyección hacia el futuro del presente de la escritura: “La premonitoria lucidez del texto de Cohen sobresale por imaginar el futuro para asomarse al presente y detectar en éste las señales que el futuro ha comenzado a dejar” (Bergero 47). Concretamente, la investigadora lee la novela como una especulación sobre posibles corolarios de los proyectos neoliberales y las redemocratizaciones que se llevaron a cabo en la Argentina de los ochenta. Bergero interpreta la ciudad de Bardas de Krámer como un territorio posnacional, donde la introducción del neoliberalismo, la privatización de recursos públicos, la entrada en el mercado global y especulaciones del capital también llevaron consigo una reformulación del Estado/poder nacional moderno y una reformación del espacio físico y de las relaciones sociales. De este modo, la novela critica implícitamente la confianza y la esperanza recuperadas en la transición a la democracia: “[l]a espectacular clarividencia de *Insomnio* cuestionaba así la credibilidad de las democracias neoliberales cuando éstas estaban siendo implementadas” (Bergero 45). Añadimos que *Insomnio* enfoca los efectos nefastos de la globalización, del repliegue en lo local, las fracturas de la nación o la relocalización de la marginalidad. La novela esboza nuevas formas de pobreza y nos referimos en este caso a las hordas de personas apáticas y hambrientas que viven en las calles, a los vendedores ambulantes y sus viviendas precarias, a la miseria de los mapuches. En breve, el texto lleva a cabo una radicalización posapocalíptica de tendencias sociales, políticas y económicas en la temprana posdictadura y de este modo ofrece una perspectiva crítica sobre la sociedad.

El aire fue publicado en pleno menemismo. Reati interpreta la novela como una representación literaria de la crisis que afectó la Argentina en la década de los noventa, cuando Menem había introducido reformas neoliberales. Aun inscribiendo su proyecto en el modelo nacional-popular del peronismo, el programa de este presidente careció de fuertes convicciones morales y se ocultó detrás de la retórica y la propaganda. Cabe señalar como repercusiones nefastas de su política el empobrecimiento de la clase media, así como el crecimiento del desempleo, del sector informal y de la inseguridad urbana. Todos estos aspectos han llevado a un rechazo de la vida pública y una fuerte polarización geográfica. En su ensayo “Sísifo en Buenos Aires”, el propio Chejfec explica que con la crisis económica y social reaparecieron antiguos oficios callejeros en los suburbios porteños. Así, se refiere a la presencia creciente de botelleros, cartoneros y cirujas y recurre a la imagen de Sísifo para expresar que son todos hombres acostumbrados a hacer cada día el mismo trabajo excesivo, hombres cuya existencia queda marcada por



la repetición y la banalidad, y cuyas vidas son casi invisibles. Son lo que la gente no quiere ver, por lo que carecen de una identidad social (“Sísifo”, 145-163). Se puede leer *El aire* con sus múltiples figuraciones del empobrecimiento y la barbarie como una distopía crítica de estos cambios. Chejfec radicaliza y extrapola los subproductos sociales del menemismo a un futuro cercano e imagina cómo todo ha empeorado, produciendo de este modo un desvío negativo de la sociedad. La novela se anticipa a un mundo exhausto en el que irrumpe la decadencia, un mundo basado en una economía de subsistencia, o la frustración.

No obstante, nos parece que para entender mejor la imagen de las nuevas tribus apáticas, hace falta una contextualización que va más allá del menemismo neoliberal. Las transformaciones económicas, sociales y urbanas de las décadas de los ochenta y noventa tienen su origen en la dictadura militar. El libro controvertido *El genocidio como práctica social. Entre nazismo y la experiencia argentina* (2007) de Daniel Feierstein parte de la tesis básica de que el terrorismo de estado cometido durante la última dictadura militar ha actuado como modo específico de destrucción y reorganización de las relaciones sociales en Argentina. Nos parece valioso el análisis que propone Feierstein de la desintegración y la fragmentación del tejido social iniciado durante la dictadura militar, lo que el mismo autor llama las “consecuencias simbólicas del genocidio”. Según el sociólogo argentino, el régimen de terror y el sometimiento social destinado a posibles opositores al régimen con una capacidad crítica, contestataria o solidaria han provocado cambios en los vínculos sociales y han acabado con el arraigado modelo social del peronismo. La lógica del horror puesta en marcha durante la dictadura afectó las relaciones de reciprocidad y solidaridad, y Feierstein se refiere concretamente a la desconfianza entre argentinos y la suspensión de las relaciones de solidaridad. Esta reconfiguración de las relaciones sociales no terminó con la caída de la dictadura. Al contrario, tuvo una repercusión prolongada resultando entre otras cosas en la tendencia individualista o el encierro íntimo y la imposibilidad de articular una política crítica o contestataria durante los años ochenta y noventa. Desde esta perspectiva también podemos interpretar las figuraciones de la apatía, el individualismo, la falta de solidaridad y la ausencia de proyectos críticos en la población común en obras como *Insomnio* o *El aire*.

Plop apareció después de la crisis inflacionaria del 2001 y los pocos estudios críticos que existen sobre la novela tienden a interpretarla a la luz del contexto pos-2001 que la generó (Olcese, sin página; Drucaroff, sin página). La obra se manifiesta como la anticipación de un peligro que se anuncia hoy en día: el espectro espantoso de la bancarrota ruinosa del proyecto neoliberal que cede el paso a una barbarie grotesca. La novela pone en marcha un tiempo repetitivo que revela las aporías del modelo neoliberal argentino y diluye los adelantos de la modernidad. Se cartografían transformaciones profundamente negativas de la Argentina de esos años convertidas en un espacio narrativo despojado de todo. También Alejo Steimberg reconoce en el mundo de miseria y pobreza de *Plop*



ciertos aspectos argentinos: “ese mundo toma elementos, con toda lógica, de los rasgos con que se definen las zonas de pobreza extrema en la Argentina contemporánea, y su emergente más visible, la ‘villa miseria’” (Steimberg, sin página). Por lo tanto, Pinedo hace una ampliación grotesca y sumamente violenta de los efectos secundarios de la globalización y la política neoliberal en un país periférico, y su impacto en las redes sociales, las estructuras del poder, la organización espacial y el medio ambiente. En este sentido, el universo crepuscular, agotado y posnacional de *Plop* se puede leer como una alegoría de la sociedad argentina. De manera más desmedida que en *Insomnio* o *El aire*, *Plop* plantea la ficción como un lugar desde donde alegorizar el presente, un lugar desde donde “hablar otramente” de la miseria y la pobreza presentes en ciertas partes de la Argentina contemporánea.

En resumidas cuentas, la estética del posapocalipsis establece una relación innegable con las inquietudes del presente de la escritura, como el neoliberalismo, la tensión entre lo global y lo local, la desindustrialización, la migración, la fragmentación urbana y social y el poder estatal, y aspira a mostrarnos síntomas de la crisis que atraviesa la sociedad o la cultura argentinas. Sigue efectivo el gesto sociopolítico de la escritura, pero, la realidad física extratextual queda descontextualizada, extrañada, radicalizada, despojada, barbarizada, lo que desemboca en una literatura de ciencia ficción posapocalíptica marcada por el desencanto, el olvido, la pérdida, el fracaso y un reducido potencial utópico. De esta manera, los tres escritores adoptan nuevas maneras de dialogar con la política y hacen más alusivas y más mediadas las relaciones entre literatura y su contexto político, social y económico.

4. CONCLUSIONES

Como de nuestros análisis de las tres novelas se desprende, dominan en ellas procedimientos formales y estructuras narrativas –tales como temporalidades futuras, construcciones de espacios urbanos precarios, reescrituras del paisaje iconográfico del desierto, perspectivas de enunciación dubitativas, la resistencia interna o el fracaso de los protagonistas y unos finales narrativos circulares y ambiguos– que rechazan la representación mimética de la realidad social. Las tres obras parecen desplegar un nuevo tipo de realismo que transforma, desrealiza, desplaza y recontextualiza la temática del derrumbe y la desintegración de la sociedad según una modalidad específica, personal y original que contribuye a la des- y reterritorialización del espacio imaginario argentino. La ciencia ficción posapocalíptica echa mano, por tanto, de un abanico de procedimientos y modelos renovados para escribir sobre la violencia y sobre ciertas tendencias en la sociedad posdictatorial, contribuyendo de esta manera a forjar nuevos imaginarios en la literatura argentina contemporánea. Para concluir, ofrezcamos una definición de la ciencia ficción posapocalíptica que sea más afín con sus expresiones en la Argentina



posdictatorial: en los tres casos analizados, se trata de una ficción proyectiva que radicaliza tendencias e inquietudes de la sociedad a la que pertenece el autor, que las sitúa en un espacio barbarizado, desintegrado y atemporal surgido después de un cataclismo de gran magnitud, y que apenas prevé un lugar escaso para el potencial utópico y para la articulación de proyectos comunitarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota, narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder, una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Berger, James. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- Bergero, Adriana. "Desindustrialización, espacio global y gestión colectiva en *Insomnio*, de Marcelo Cohen". *Hispanamérica: Revista de Literatura* 31/93 (2002): 35-47.
- Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires: Aguilar, 1992.
- _____. "Sísifo en Buenos Aires". Sergio Chejfec. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005. 145-163.
- Cohen, Marcelo. *Insomnio*. 1985. Buenos Aires: Paradiso, 1994.
- Drucaroff, Elsa. "Narraciones de la intemperie". *El interpretador* 27 (2006). <<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>>. 24 feb. 2007.
- _____. "Sobre Plop". <<http://www.ciudaddearena.org>> consultado 23 ene. 2007.
- Fabry, Geneviève, Ilse Logie y Pablo Decock, eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina. Hacia el análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. 1967. Michiel Dehaene y Lieven De Cauter, eds. Nueva York: Routledge, 2008. 13-29.
- López-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette: Purdue UP, 2008.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. 1933. Madrid: ALLCXXX, 1997.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2006.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. Londres: Routledge, 1999.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.



- Olcese, Santiago. "Miserias culturales en la representación distópica de *Plop*". <<http://www.ciudaddearena.org>>. 19 mar. 2007.
- Peñaloza, Fernanda, Jason Wilson y Claudio Canaparo, eds. *Patagonia. Myths and Realities*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Pinedo, Rafael. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Reati, Fernando. *Postales del Porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Steimberg, Alejo. "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista Iberoamericana* LXXVIII/238-239 (enero-junio 2012): 127-146.
- Tigges, Wim, ed. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Vivanco, Lucero de. "Apocalipsis (post-bicentenario) en la ciudad de Lima". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 71/1 (2010): 237-254.
- _____. Geneviève Fabry y Ilse Logie. "Nuevas pautas para el estudio de los imaginarios (post)apocalípticos en la literatura hispanoamericana". *Nuevos Hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Tomo II. Julio Ortega, coord. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- Zamora, Lois Parkinson. *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de cultura Económica, 1994.



