

ENTRE LA UTOPIA Y LA DISTOPIA:
POLÍTICA E IDEOLOGÍA EN EL DISCURSO CRÍTICO
DE LA CIENCIA FICCIÓN

POR

SILVIA G. KURLAT ARES
Investigadora Independiente

Pero viajamos, No sólo a la Luna que está ahí al alcance de la mano, sino también hacia nosotros mismos. Hacia el horror; hacia lo desconocido, hacia lo que no existe, hacia la imaginación. Por eso escribimos. ¿Por qué escribir? ¿Cómo no escribir?

Angélica Gorodischer; Viaje hacia ninguna parte

Hay esperanza, pero no para nosotros.

Atribuido a Franz Kafka por Max Brod

INTRODUCCIÓN

Los interrogantes en torno a cómo operan las tensiones entre utopía y distopía no son privativos de la ciencia ficción, en especial en América Latina, donde el impulso utópico en toda su grandiosidad y su ceguera hizo posibles los proyectos de estados nacionales, alimentó las múltiples encarnaciones de movimientos revolucionarios y reaccionarios con igual ardor y deseo, y autorizó la construcción de toda una serie de discursos en torno al imaginario urbano y a los sujetos que poblarían esos espacios. Tanto Ernst Bloch, primero, como Theodor Adorno, más tarde, advirtieron que en el centro de esa relación estaba la siempre evanescente capacidad de la utopía para hacerse realidad, y la rapidez con que todo programa político derivaba en una pesadilla (Bloch, 1986, 2000; Adorno, 1974). Como bien ha observado Frederic Jameson, esa tensión (donde la utopía es motor semoviente), construye un método para pensar cómo se organizan las grandes narrativas de la modernidad, así como su mismo devenir y su colapso (Jameson, *Valences of the Dialectic*): ante la certeza del presente, nos enfrentamos con todas las posibles consecuencias de nuestros actos y deseos, y el espejismo de todo lo posible se desvanece para dejar lugar a la certidumbre de su

inviabilidad. En el espacio de la ciencia ficción, esa confrontación es un método discursivo donde convergen varios elementos. Dice Jameson:

The waning of Utopias is thus a conjuncture between all these developments: a weakening of historicity or of the sense of the future; a conviction that no fundamental change is no longer possible, however desirable; and a cynical reason as such. To which we might add that it is the sheer power of excess money accumulated since the last world war [as well as] omnipresent consumerism which, having become an end in itself, is transforming the daily life of the advanced countries [...] (Jameson, *Archeologies of the Future* 413)

Si en los países desarrollados esa desazón existía y ha dado lugar a narrativas que ponen en entredicho la praxis utopista, también ha dado lugar a formas narrativas donde el modo discursivo distópico se ha convertido en prevalente. A principios del corriente siglo, estudios producidos en muy diversas disciplinas daban cuenta de la cada vez mayor presencia de imaginarios distópicos en distintas áreas del quehacer social y cultural más allá de lo literario: desde los estudios de urbanismo y paisajismo, pasando por el arte, el cine y, por supuesto, el análisis social, político e ideológico.

En América Latina, uno de los espacios donde esa reflexión se vio plasmada con mayor fuerza ha sido la ciencia ficción. Si, en efecto concordamos con Jameson en que la ciencia ficción como modalidad proyecta lo posible y reflexiona sobre el presente, no es muy difícil imaginar por qué la oposición entre utopía y distopía emergería tan violentamente en los muchos objetos de la modalidad en la región, dados el fracaso de los proyectos de estado-nación y el ascenso de las políticas del neoliberalismo. Uno de los países donde la reflexión en torno a esa tesis cobró mayor fuerza fue en Argentina (por razones que veremos más abajo), aunque por ahora, baste decir que el cuerpo de textos que reflexiona críticamente sobre lo conflictivo del presente a partir de la puesta en escena de las tensiones entre utopía y distopía es extenso. Aunque existen importantes textos anteriores, la producción del periodo posdictatorial y democrático es quizá la más interesante, en parte, por una simple cuestión cuantitativa que facilita la comparación, e incluye, entre muchas otras, novelas como *Insomnio* (1985) de Marcelo Cohen y *Las Repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer pasando por *El Libro de la Tierra Negra* (1991) de Carlos Gardini hasta llegar a la trilogía de *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho y *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal. El cine argentino también ha visto una interesante producción en torno a la relación entre utopía y distopía en el mismo periodo: desde la recordada *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, pasando por *Lo que vendrá* (1988) y *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera, *La sonámbula* (1998) de Fernando Spiner y *Cóndor Crux* (2000) de Juan Pablo Buscarini para llegar a un cortometraje animado como *Viaje a Marte* (2004) de Juan Pablo Zaramella y

también *Adiós, querida luna* (2003), *TL-1, mi reino por un platillo volador* (2004) y *TL-2, la felicidad es una leyenda urbana* (2009) de Tetsuo Lumière. No creo que deba recordar la larga tradición de historietas en espacios distópicos que se inicia con la primera versión de *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López y que continúa con historietas como *Bárbara* (1979) de Ricardo Barreiro y Juan Zanotto, para plasmarse durante el periodo que nos ocupa con historietas como *Borderline* (1995-1996) de Carlos Trillo y Eduardo Risso y en años más recientes, en la premiada producción de Diego Agrimbau y Gabriel Ippóliti.¹ El sucinto registro aquí presentado podría extenderse hasta presentar en su totalidad un *corpus* complejo que incluyera otras áreas de producción, pero creo que como ejemplos son suficientes para apreciar someramente la masa de materiales disponibles. Toda lectura sobre la relación entre utopía y distopía debe no sólo incorporar éstos materiales en sus hipótesis, sino también considerar la manera en que estos artefactos organizan su mirada sobre lo político, lo ideológico y lo social como parte integral de su propio programa estético. Lo que organizan como diferencia con respecto a las articulaciones hegemónicas del campo cultural constituye aquello que allí está mudo, lo que no puede decirse o articularse. Más allá de las divergencias coyunturales que definen las posiciones políticas personales de los escritores, directores, guionistas, dibujantes, etc., es importante analizar qué hacen estos objetos cuando se preguntan cuál es la naturaleza misma de esa futuridad que se les escapa y cuál es el modo en que eligen narrar el presente para mejor acceder a ese objeto inasible que es la utopía. La utopía no puede separarse de su momento histórico o de su *pathos*, y si elijo este período y este lugar (la Argentina de los últimos treinta años) para reflexionar sobre el tema es porque el abigarramiento de textos permite ver en qué medida lo utópico también emerge como un diálogo doble tanto con el resto de la ciencia ficción como con la propia cultura nacional.

A modo de ejemplo, en este trabajo nos ocuparemos de uno de los textos donde todas estas operaciones se hicieron más patentes. En *Plop* de Rafael Pinedo puede observarse cómo la ciencia ficción ofrece una inquietante lectura acerca de esa doble presencia y ausencia del impulso utópico en la vida cotidiana, pero sobre todo, cómo la ciencia ficción lee la ruptura y la restitución de la dimensión utópica en lo político. Esta novela de Pinedo es quizás uno de los textos que narra con mayor violencia la descomposición de la sociabilidad provocada por la crisis del fin del siglo XX. De hecho, y no es la única en mencionarlo, Angélica Gorodischer ha dicho que se trataba de una de las novelas más crueles que había leído (Gorodischer) y coincido plenamente con el adjetivo. Pero la dureza de la novela también ofrece otras aristas. Aquí analizaré la forma en que el texto explora cómo cuestiones de poder, subjetividad

¹ No quisiera explayarme sobre estos creadores aquí puesto que ya he publicado un trabajo sobre su obra.

y alteridad ponen a prueba todas las formas posibles de gobierno y de orden político a fin de apoyar y/o subvertir los imaginarios utópicos presentes en los debates políticos e ideológicos en curso que tuvieron lugar en Argentina desde el retorno de la democracia. En este sentido, la novela bien puede servir de caso de estudio para las operaciones de la dicotomía utopía/distopía en América Latina.

Antes de continuar, creo necesario hacer algunos comentarios con respecto a la publicación de este texto. Si alguna vez ha existido una novela para novelistas o para críticos, ésta se lleva la palma. Se trata de un libro de culto que por años circuló a través de préstamos y sólo en el último tiempo ha comenzado a ser parte del canon de la crítica académica.² Publicada originalmente en La Habana en el 2002 cuando ganó el Premio Casa de las Américas, la novela apenas sí fue dada a conocer fuera de la isla. Aunque hay una edición colombiana del mismo año, poco se sabía de la novela o de su autor al momento de su publicación pues era su primer texto. *Plop* apareció en Argentina recién en el 2004, cuando Marcelo Cohen la incorpora en la colección *Línea C* de Interzona, y desde entonces se han hecho varias ediciones. Al morir Pinedo, dejó otras dos novelas que completan la lectura distópica de *Plop*. Así pues, *Plop* forma parte de una trilogía cuyos volúmenes pueden ser leídos de manera autónoma, pero que conforman una mirada crítica y espartana sobre mundos convulsionados por la ausencia de contratos sociales. La trilogía incluye las *nouvelles*, *Frio* (2011) y *Subte* (2012), publicadas ambas en España por la Editorial Salto de Página, antes de regresar a Interzona un año después. Aunque algo anecdótica, esta breve historia de los azares de la publicación de las *nouvelles*, narra las dificultades que muchas veces encuentra la crítica para construir su *corpus* y pensar sus problemáticas ya que textos fundamentales son, muchas veces, ausencias en las estanterías. Sabiendo ésto, toda lectura sobre la relación entre utopía y distopía tiene una cierta precariedad puesto que se debe tener en cuenta que la incorporación de materiales amplía y modifica el *corpus* de la ciencia ficción. Lo que sigue opera desde esa premisa.

PLOP: EL ESQUELETO DE LO SOCIAL

Durante los últimos cuarenta años, diversos factores afectaron profundamente el mundo literario argentino: la transformación de la hegemonía del campo cultural, el

² No obstante, desde su aparición, la novela ha sido ampliamente comentada y discutida en diferentes espacios en la red, tanto por el *fandom* como por diversos comentaristas que estaban azorados por la contundencia del texto mismo. En diversas entrevistas publicadas en línea antes de su muerte, Pinedo pudo proveer un amplio metatexto personal para *Plop*. Fernando Reati recogió y organizó buena parte de esa información para el trabajo que publicara sobre la novela en el 2012. Todas las referencias a ese artículo que aparecen aquí pertenecen a la traducción del magiar que gentilmente me cedió pocos meses después de la publicación.

colapso de la esfera pública durante la dictadura militar de 1976-1983 así como las consecuencias que esto produjo en el campo cultural, la re-evaluación de los materiales ideológicos en el ámbito de la cultura durante los años ochenta, el impacto del debate posmoderno y el discutido “fin del realismo” de principios de los años noventa, etc.³ Pero además, la sombra de la caída del mundo socialista, así como el colapso del viejo sistema de partidos pesaron fuertemente en los debates y en la reflexión sobre estas cuestiones durante gran parte de las décadas de los ochentas y noventas. Esas discusiones generaron una compleja crítica política que se articuló en las más diversas narrativas: la ficción (tanto la producida en el centro del campo cultural como la de ciencia ficción), compelida por lo que parecía la falta de respuestas de la historia, se imaginó forzada a pensar las razones del fracaso tanto de los proyectos de estado de la modernidad como de los proyectos revolucionarios de distinto cuño que marcaron las décadas del sesenta y del setenta.

La crisis cambió no sólo cómo los escritores argentinos percibían sus roles políticos, sino también la forma en que entendían la capacidad de la literatura para crear cambios sociales. La atención del discurso hegemónico viró hacia la historia para analizar su propia situación y para crear una nueva agenda de trabajo para una clase intelectual que no podía encontrar un lugar para sí misma en una sociedad que rechazaba sus posiciones políticas y que, de alguna manera, la responsabilizaba por el fracaso del proceso de modernización.

En este marco resurgió una ciencia ficción altamente politizada, que se convirtió en *locus* de experimentación política y sociológica: la producción de la ciencia ficción jugó un papel muy importante, si bien soterrado, tanto en los debates estéticos como en la crítica ideológica a la política neoliberal desarrollada desde el final de la primera década que nos ocupa. Enraizada en una tradición que se remonta al último cuarto del siglo XIX, tal perspectiva no constituía ninguna novedad ni para los escritores de ciencia ficción ni para su *fandom*.⁴ En ese contexto, puede entenderse la proliferación de textos de ciencia ficción cuya tesis principal era el análisis de la utopía como programa político y una crítica a su eficacia como instrumento ideológico.

Las distopías críticas escritas en este periodo se centraron en los posibles resultados de la pérdida del impulso utópico así como en los peligros de su presencia constante en la *psique* política del país. Si entendemos con Bloch que la utopía es tanto un *locus* como un *tropo* de lo no-realizado, una forma potencial de cualquier proyecto, que opera como una práctica crítica (Freedman), la distopía no es su contracara ni su opuesto,

³ Ver cómo se dieron estos procesos en mi trabajo *Para una intelectualidad sin episteme* (2006).

⁴ El premiado cuento “Primera Línea” (1982) del libro homónimo de Carlos Gardini, que fue un hito para la ciencia ficción ya que el jurado del Círculo de Lectores incluía a Jorge Luis Borges y a José Donoso, debió ser también una señal fuerte sobre los debates en curso y sobre los que se acercaban.

sino la puesta en escena de las ambivalencias que emergen de esos mismo proyectos. Dice Freedman:

[...] the fact that utopian plenitude can only be apprehended in the most elusive and fragmentary anticipations—that utopia emerges only in the teeth, as it were, of the mundane—is the most devastating commentary upon the latter. On the other hand, the specifically negative dimension of the utopian dialect—the dimension of critique in the familiar sense of astringent desmystification—can never, as we have seen, remain wholly self-identical: in every concrete instance it points to a corresponding positivity and plenitude, that is, to authentic utopian fulfillment. (67)

Tal sentimiento ambivalente ofreció una suerte de metáfora sobre cómo leer proyectos de estado para diversos grupos intelectuales que no podían (o eran incapaces de) articular ni un programa organizado ni una visión completa acerca del cambiante entorno social y cultural, a partir de los lenguajes de las nuevas subjetividades.

Esas nuevas subjetividades emergerían en toda su crudeza en *Plop*. El argumento de la novela no es complejo, pero permite escenificar un estado de permanente fractura en múltiples niveles. Se trata de la narración biográfica, el *Bildungsroman* de su personaje central, quien al momento de morir rememora su vida entera, desde su nacimiento a través de las referencias dadas por quienes lo rodean, pasando por su ascenso social y político en su Tribu, parte de la cual convierte en una poderosa secta política y policial, y finalmente, su ajusticiamiento a manos de esa misma gente que le ha tolerado todo, menos la ruptura de profundos tabúes sexuales. Criado por la vieja Goro, a la vez madre adoptiva y dueña (y único personaje que parece retener algún recuerdo de lo que alguna vez fue el universo letrado), Plop sobrevive a las más duras circunstancias de su ambiente. Sus compañeros de juego, Tini y Urso, serán eventualmente sus enemigos y sus víctimas: quienes mejor conocían su pasado también serán quienes sufran las más crueles consecuencias de sus actos. Los sujetos que protagonizan la novela, la tribu de la que Plop es miembro, deambulan por un futuro que ya es pasado de sí mismo porque la historia, como veremos luego, ya no parece tener cabida en esta narrativa. Como dice Alejo Steimberg, “Plop es un hombre de su época, una época sin futuro y con un pasado muerto y enterrado” (135). Pero además, la vida de la Tribu organiza una mirada oblicua sobre los cartoneros y los sin-techo al hacer de la marginalidad, la pobreza, y la ignorancia una forma de barbarie primigenia, que existe sólo como consecuencia de la implosión del estado:⁵ los desplazamientos de la Tribu por el espacio de la Llanura,

⁵ La novela apareció poco después de una de las peores crisis económicas de la Argentina. Si bien una lectura causi-mimética de la novela sería por cierto fácilista, es al mismo tiempo ineludible ya que la inserta en las redes de producción narrativa del periodo. Con todo, coincido con Reati en su lectura de *Plop* como un texto que “trasciende la alegoría de la política nacional”, como explico más abajo (Reati, 2012).

permiten reconocer lo que alguna vez fue la Pampa, ahora escenario posapocalíptico de un desastre ecológico que la novela ni siquiera menciona.

Por eso, *Plop* debe entenderse también en el contexto del surgimiento de toda una serie de textos sobre la marginalización y la pobreza durante el ascenso del populismo. En un conocido trabajo, Beatriz Sarlo afirmaba que desde mediados de los noventa, al borrarse la pregunta constructiva en torno a la historia, la ficción no podía llenar el vacío dejado por otros discursos y se volcaba sobre una interpretación etnográfica del presente generando una estética del exceso (Sarlo). A sus ojos, escritores como Washington Cucurto (alias de Santiago Vega, 1973) o Carlos Gamerro (1962) serían representativos de esa lectura. Aunque coincido en parte con ella, quisiera subrayar que lo que desaparece en los textos de estos narradores es la voluntad escrituraria de hacer de la utopía una posibilidad. En este sentido, y a diferencia de los textos más escatológicos de escritores como Fogwill (1941-2010) o del sarcasmo crítico de César Aira (1949), lo que esas novelas ponen en escena es una suerte de agujero negro: ese vacío de esperanzas (como lo hubiera descrito Bloch) es narrado como el nuevo horizonte de posibilidad política, donde las transformaciones no ofrecen sino una suerte de inmediatez de la experiencia. En este sentido, los textos de Pinedo operan como una suerte de bisagra entre esas dos posturas narrativas ya que sus novelas, en especial *Plop*, en efecto se organizan en torno al registro etnográfico y/o antropológico, pero al mismo tiempo están leyendo los grandes metarelatos del campo cultural.⁶ En varias entrevistas, Pinedo señalaba que al organizar su trabajo había una “[...] intención de generar una sociedad coherente, para lo que tuve que leer bastantes libros de antropología (básicamente Malinovsky)” (Alonso). La referencia a Bronislaw Malinovsky (1884-1942) no es arbitraria: junto con Franz Boas (1858-1942), es considerado uno de los padres de la antropología social, y ambos fueron medulares en la implementación de las reglas para el trabajo de campo basado en la observación *in situ* así como del desarrollo de las teorías sociales que interpretan las economías del intercambio, el regalo y el uso que son significativas tanto en las formas de relación no-monetaria que aparecen en la novela como en su misma estructura. Construida alrededor de pequeños minicapítulos que son otros tantos chispazos de la memoria del agonizante Plop, la novela parece estar armada en el cruce de citas del diario de Malinovsky⁷ y la historia de la narrativa argentina, dando como resultado una suerte de puesta en escena del diario de un etnógrafo posapocalíptico: cada capítulo se centra o bien en un evento en la vida de Plop o bien en un aspecto de las

⁶ Zac Zimmer lee *Plop* desde esta perspectiva e instala la novela directamente en el espacio dicotómico de civilización/barbarie: en su lectura la Llanura es la Pampa que aterrizzaba a Sarmiento.

⁷ El texto que cobra mayor fuerza como horizonte de lectura es *Los argonautas del Pacífico Occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, Colección Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo, vol. 67, 1986.

costumbres de la Tribu, como si el narrador en tercera persona, imitando los discursos etnográficos de fines del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, se imaginara como un observador imparcial que hiciera anotaciones sin ningún tipo de juicio previo, sobre la vida cotidiana de un grupo primitivo, incluyendo sus costumbres alimenticias y sexuales, su organización social o la educación de los niños. En este sentido, la novela contradice la observación inicial de Sarlo porque el discurso etnográfico, filtrado por el lente de la ciencia ficción, demuestra no ser tan imparcial y revela los entramados históricos y culturales que en la superficie del texto se borran.⁸

Plop, entonces, aparece en ese doble contexto: en lo local, la emergencia de una literatura que se vacía de contenidos utópicos para narrar en clave realista lo que Tom Moylan define como características de la anti-utopía, pues son narrativas que, pese a todo, exudan un pesimismo disfrazado de cinismo (*Scraps of the Untainted Sky* 74, 195). Pero también, y en consonancia con el contexto internacional, una suerte de pérdida de confianza en la capacidad de la utopía para materializarse como proyecto que se traduce parcialmente en el abandono de la pregunta por la historia que había dominado el periodo anterior. En *Plop* esas lecturas funcionan como pérdidas: con enorme crudeza, se muestran las consecuencias de la negación de toda forma de cultura letrada y el debilitamiento de los ideales revolucionarios de periodos anteriores. En este sentido, la novela puede encuadrarse dentro del ciclo de narrativas distópicas que dominan la producción internacional de los últimos treinta años, ya que al decir de Tom Moylan:

Since the text opens *in medias res* within the “nightmarish society,” cognitive estrangement is at first forestalled by the immediacy, the normality, of the location. No dream or trip is taken to get to this place of everyday life. As in a great deal of sf, the protagonist (and the reader) is always already *in* the world in question, unreflectively immersed in the society. But the counter-narrative develops as the “dystopian citizen” moves from apparent contentment into an experience of alienation [...] (*Scraps of the Untainted Sky* 148)

En el caso que nos ocupa, esa experiencia de alienación se construye en el ascenso al poder de Plop, que en efecto, opera como una ruptura psicológica de toda forma de empatía hacia sus pares ya que su poder está construido sobre su control sobre los muy escasos alimentos disponibles para la supervivencia y cómo acceder a ellos, por una parte y por otra, por las relaciones de corrupción que se van generando a su alrededor a medida que ese poder se torna absoluto. Esta no es la alienación de la máquina puesto que no se trata de un relato de la modernidad, sino de un relato sobre la formas más brutales de relación económica en el neoliberalismo: esa lectura sólo se apuntala en el

⁸ Esa misma opacidad ha dado lugar a que críticos como Carlos Frühbeck Moreno no pudiera leer en el texto más que operaciones lingüísticas.

efecto de lectura distópica de un texto que se sirve de una contralectura del texto de Malinowsky sobre los vínculos de solidaridad y respeto en las relaciones de intercambio económico tribales para convertirlas en una metáfora de la barbarie más absoluta.

Plop es un texto donde el mal prolifera y donde el *Bildungsgroman* de su protagonista es una caída libre en el mal. Así pues, la distopía asume, en todo su pesimismo épico, una suerte de mirada crítica: la muerte de Plop a manos de la Tribu imagina un posible restablecimiento de orden, pero esa muerte también implica violencias mayores. Si el pragmático ascenso de Plop como líder de la Tribu produce los ecos de un caudillismo que por momentos parece releer y sintetizar el ciclo de novelas de caudillos, ésto no es casual. En primer lugar, porque el personaje de Plop se construye en la más absoluta amoralidad: esa amoralidad está anclada en las ausencias materiales que pueblan el texto y no simplemente la falta de recursos económicos. Las grandes ausencias del texto, lo que sustenta la absoluta amoralidad de Plop es precisamente la implosión de toda forma de estado, de instituciones, o simplemente de creencias: la Tribu no tiene historia o religión, sólo tabúes y máximas que le permiten la supervivencia. Es la pragmaticidad llevada hasta su último extremo. Nada tiene sentido porque nada tiene objetivo. Lo distópico toma múltiples aspectos: las catástrofes ecológicas han destruido hasta las posibilidades de existencia de un futuro y unas geografías habitables (el mundo de la llanura es barro, basurales y aguas contaminadas) y no existe conocimiento o voluntad que pueda restituir las a su condición original (la amplia mayoría de los miembros de la Tribu son analfabetos y la vieja Goro recita textos científicos como si fuesen religiosos). Es un texto donde es casi imposible concebir forma alguna de una normativa comunitaria organizada a través de la ética, la empatía, o de la solidaridad. El tribalismo de *Plop* es la implosión de las lecturas positivistas que soñaban el destino de la humanidad como una forma de evolución por cuanto aquí, la historia cae en el marasmo y el saber desaparece. En este sentido, el personaje de la vieja Goro es tanto un remedo de la civilización como un mal espectro de lo que pudo ser: capaz de despellejar vivo a un niño a su cuidado (Pinedo, 2004: 23), es también quien salva Plop de una muerte segura y lo cura cuando es necesario, llama bárbaros a los otros miembros de la Tribu tras las salvajes ceremonias de iniciación que son una suerte de experimento pavloviano salido de sus carriles, y quien tiene una noción, si bien distorsionada, de que no siempre el mundo en el que viven había sido así (Pinedo, 2000: 44). Lo mismo sucede con los Raros: cuando al incorporarse a la Tribu mencionan que son una familia y que el padre tiene una profesión (es armero), todos quedan profundamente asombrados de esas costumbres extrañas (Pinedo, 2000: 44). Incluso la base del poder de Plop es una traición a la máxima sarmientina de “educar al soberano”: Plop apenas si sabe leer (aprende a hacerlo en el capítulo “Las Clases” 57) y usa ese saber para controlar los bienes –cajas y cajas de conservas– que encuentra en el depósito que descubre por casualidad (Pinedo, 2004: 88).

Construida desde los ecos de los megarelatos que pueblan el discurso fundacional de la(s) identidad(es) latinoamericana(s), la novela parece citar desde la crónica de los

siglos XVI y XVII con su epígono en las narrativas cuasi antropológicas de los relatos de viajeros del siglo XIX; el Bildungsroman del siglo XIX en su relación con las narrativas fundacionales del estado, las novelas de la violencia que pueblan los últimos treinta años, y finalmente, el impulso utópico que permea buena parte del discurso político del siglo XX. Las citas no son ociosas ya que apuntalan el imaginario utópico de los proyectos de modernización que aparecen también, transformados de una manera u otra, en las agendas revolucionarias y/o radicalizadas de los años sesentas en adelante. Ese imaginario suponía sujetos cuya racionalidad fuese una respuesta al desorden económico, al atraso, a la desigualdad social, y a los atavismos religiosos. Con signos políticos diversos y desde tradiciones ideológicas muy distintas, muchos relatos de ciencia ficción en español harían de ese mismo sujeto una suerte de proyección mítica en lo que muchos autores describen como “a secular hope for individual and social salvation” (Herrick 98). En este sentido *Plop* lee en negativo todas esas aspiraciones para construir una distopía tan radical que por momentos su lenguaje y sus imágenes rozan la escatología y parecen negar la posibilidad misma del devenir histórico.

En *Plop*, la distopía deconstruye la trama semántica del populismo de izquierda, particularmente el de raigambre peronista, al reponer de manera negativa sus falencias y ausencias. Para empezar, los sujetos que pueblan la novela son deudores de un imaginario dizque progresista cuya fuente está cincuenta años antes, en la Segunda Declaración de la Habana (1962) donde se habían anunciado como los verdaderos depositarios de la revolución futura, al lumpen-proletariado. Así, la irracionalidad y la ignorancia del accionar de estos sujetos se opone diametralmente al de los sujetos que pueblan los discursos utópicos del liberalismo decimonónico y entroncan *Plop* en el sistema de tradiciones letradas caras a ciencia ficción argentina. En segundo lugar, la desaparición del estado genera múltiples tribus que vagan por la llanura yerma de lo que otrora fuera la Pampa. Esas tribus que han revertido literalmente la Argentina a tiempos proto-históricos conforman comunidades organizadas a través de jerarquías militares cuyos individuos se reconocen por su función en Brigadas (reflejando, en parte, la organización de los Montoneros) y donde la individualidad de los sujetos está reducida a una característica física o funcional con relación al grupo, pero no por su individualidad. En este sentido, el texto construye una negatividad absoluta de los valores de los cuales descrece la razón populista: la democracia que se ejerce en el remedo del ágora (la plaza se construye en los asentamientos temporales de cada grupo y es en múltiples ocasiones, escenario de ajusticiamientos u orgías) es un ejercicio en eugenesia social que pone en evidencia formas de despotismo y de autoritarismo; la ciencia es un recitado sin sentido que adquiere la categoría de mantra religioso al final de diversas festividades o un arma para ejercer el poder sobre los ignorantes y así hacer de la barbarie un sistema; y por último, la razón y la lógica están reducidas al respeto por tabúes y a prácticas sociales que son claramente dañinas para el cuerpo

social. No se trata simplemente de pensar con Laclau que ante el caos de lo real es casi ingenuo (cuando no peligroso) formular programas racionales de organización social. Justamente, la ausencia de programas constituye la posibilidad de generar la negatividad misma de la distopía que el texto construye como hipótesis de trabajo para un historia que se ha desbarrancado. La experiencia del trauma de la violencia, de la pérdida, pero sobre todo, de la extrema pobreza material y cultural en ausencia del estado y de toda normativa legal permite que en el texto se destruya sin mayor problema aquel puntal del progresismo económico del peronismo, es decir, la movilidad social de la clase obrera. En el espacio de los desperdicios de la civilización, los objetos de la iconografía del progreso peronista (fábricas, electrodomésticos, alimentos enlatados) se convierten en otros tantos objetos o bien inútiles (nadie sabe para qué sirven) en cárceles (Plop encierra a una guerrera enemiga en una fábrica abandonada) o en fortalezas (sólo algunas tribus lograron reacondicionarlas para vivir en ellas).

Así pues, en su aparente esquematismo y simplicidad arquitectónica, *Plop* opera desde la acumulación de los ecos de la ausencia de múltiples registros utópicos para generar una suerte de narrativa a contrapelo de todos los mitos acumulados tanto por la cultura letrada como por la cultura popular. Lo que el texto revela de esta sociedad posapolítica, es un universo donde los restos de la civilización han degenerado en tribus nómadas que viven del trueque, cuyas brutales reglas de supervivencia hacen que la palabra “reciclar” sea equivalente a “sacrificar”, y donde las reglas de convivencia están regidas por los resabios de las estructuras parapoliciales y militares, así como de los códigos carcelarios. Los seres futuros que pueblan *Plop* están muy lejos de ser los imaginarios sujetos altamente racionales de los proyectos de modernización, los míticos seres cuasi divinos que alguna vez forjó la ciencia ficción anglosajona cuando pensó la humanidad futura, o los sujetos comunitarios que se reconocen en un “nosotros” fuerte que el peronismo articula en la relación entre territorio y naturaleza. Aquí el territorio está contaminado y no se puede (ni se sabe cómo) cultivar, las tribus son nómadas y las reglas de pertenencia, aunque maleables, no constituyen un vocabulario simbólico de ningún tipo. De allí que lo que lee el texto es el vaciamiento de legitimidad de las estructuras reguladoras del estado que el populismo convierte en uno de puntos centrales de debate político. Aún cuando puedan discutirse las limitaciones de la aseveración, si algo queda claro en la novela es que en ausencia del estado es imposible constituir una sociedad.

En ese mundo contaminado, donde sólo puede beberse agua de lluvia y donde se vive de la basura y de los restos arcaicos y semidestruídos de la civilización que fue, los personajes se esfuerzan por sobrevivir en una sociedad donde han pervivido las peores formas de la ley patriarcal, del autoritarismo, y de un brutal darwinismo social. Este es un texto que se diferencia de otras narrativas argentinas de ciencia ficción donde el

Armagedón repone formas de Arcadia primitiva o de imaginarias Edades Doradas.⁹ Al aniquilar las formas de sociabilidad de la democracia (liberal) en sus diferentes encarnaciones, aquí, el desastre nuclear saca a flote lo peor de una humanidad que no sabe cómo redimirse a sí misma. De allí que la implosión de los sistemas sociales en el universo de *Plop* no sea sólo ni simplemente una distorsión del presente. Es una puesta en escena de la imposibilidad de imaginar salidas políticamente viables cuando los proyectos políticos se articulan como una celebración de la cultura de la pobreza y de la precariedad (Steimberg) que sólo puede concluir en el universo de miseria, violencia y barro donde viven Plop y los suyos. Otra vez: tal lectura no es casual en medio del afianzamiento del populismo como locus de la legitimidad de todo proyecto de desarrollo y de sus líderes como depositarios de un consenso socio-cultural construido desde premisas que, al menos, debieran ser debatidas. Precisamente, el poder de Plop se articula en contra de toda forma institucional y a través de la identificación absoluta de los miembros de la Secta con su persona. Es un caudillismo visceral que a la vez se apoya en y niega la estructuración de la Tribu para funcionar: tanto personajes como lectores son ciegos a esa particular imbricación hasta el final mismo de la novela. Así, *Plop* articula una distopía que se enfrenta directamente con las ilusiones representacionales del populismo en ascenso.

En este sentido, es interesante que la novela no esté construida sólo como una distopía sino además, como un relato sobre el universo social y ecológico del fin mundo, donde la anarquía se ha instalado en la vida cotidiana. Lejos del imaginario equilibrado de Proudhon, emerge una forma exacerbada del apocalipsis. Como dice Benjamin Kunkel: “The end of the world or apocalypse typically brings about the collapse of order; dystopia, on the other hand, envisions a sinister *perfection* of order. In the most basic political terms, dystopia is a nightmare of authoritarian or totalitarian rule, while the end of the world is a nightmare of anarchy” (Kunkel).

Aquí, la vida está reducida a sus más mínimos elementos. Todas y cada una de las posibles normas de convivencia que hacen a la sociabilidad son rotas o violadas, en parte, porque el ascenso al poder de Plop requiere que incluso el imperativo de la supervivencia no sea suficiente razón para mantenerlas. El poder es una razón absoluta, pero es también una forma de uso de lo social. Para cuando Plop se convierta en líder de su grupo, quedará claro para los lectores que ese ascenso es posible sólo como expresión

⁹ Estoy pensando, sobre todo, en las tradiciones que operan en la historieta a partir de las varias versiones del *Eternauta*, pero también en historietas como la *Guerra de los Antartes* (1970/ 1974-1976) también de Oesterheld publicada primero con ilustraciones de Gustavo Trigo y, más tarde, de León Napo, y en historietas como *Slot Barr* (1976) de Ricardo Barreiro y Francisco Solano López, la ya mencionada *Bárbara*, o historietas más complejas como *Yo ciborg* (1978) de Alfredo Grassi y Lucho Olivera. La novela fue más contundente en sus operaciones, y con el fin de la novela modernista a fines de los años treinta, muy pocos textos fueron capaces de reponer ese imaginario.

de la ausencia del Estado y de la Ley: Plop es un gestor (manager) que reparte favores, distribuye bienes como una forma de ordenar el poder, y organiza a sus seguidores en una Secta que repite y atomiza las conductas de su líder. Los avances sociales que Plop introduce (por ejemplo, que el sexo sea voluntario y no una violación) están limitados a sustentar su poder personal y no la supervivencia de su comunidad. De este modo, la puesta en escena del vaciamiento de sentido de las prácticas institucionales y comunitarias vuelve muy claro la agudización de conflictos sociales que trajo el ascenso del populismo. Baste pensar, por ejemplo, en la creciente violencia de género que atraviesa el texto, la clara importancia de los conflictos en torno a la escasez, o (y sobre todo) la incapacidad de los diversos grupos que viven en la Llanura para producir bienes de consumo alimentario. Así pues, podemos decir que la distopía que emerge en la novela, en su misma negatividad ofrece una lectura feroz de una realidad política que se traiciona a sí misma en su praxis cotidiana. El texto hace claro que en las condiciones de práctica política existente no es posible la utopía... a no ser que los sujetos se rebelen contra tales prácticas, como es inicialmente el caso de Tini, la antigua compañera de juegos de Plop, y también de Urso y, más tarde, cuando finalmente ya no toleren el escándalo de los tabúes violados públicamente, la sociedad toda del grupo que, no sin cierta hipocresía, condena a Plop a muerte. Quisiera detenerme un momento en este aspecto: la resistencia que organizan Tini y el Urso así como la resistencia finalmente triunfante de la comunidad son muy diferentes en su naturaleza. Donde Tini y el Urso toman el camino de la guerrilla para terminar asesinados a manos de Plop, el grupo tolera pacientemente las diversas transformaciones que el nuevo líder en ascenso ofrece en la medida en que estas nuevas prácticas no contradigan el universo de valores en el que habiten o mejoren en algo sus condiciones económicas. La primera opción, destinada al fracaso, es con todo la primera opción ética en el texto porque se construye como resistencia al poder “institucionalizado” en la figura ya entronizada de Plop.

Esa vuelta final del argumento no debe ser entendida sólo como un retorno del texto a matrices utópicas que rescatan la ética individual y la capacidad de la comunidad para reponer formas equilibradas de sociabilidad. La novela dialoga (además de los textos y problemáticas que ya hemos mencionado) con una tradición de textos escatológicos cuya genealogía incluye poetas como Alejandra Pizarnik (1936-1972), Osvaldo (1940-1985) y Leónidas Lamborghini (1927-2009), Arturo Carrera (1948) y Néstor Perlongher (1949-1992). Tal diálogo no es de extrañar en una novela que opera con los mismos materiales estéticos de la marginalidad que aparece en la poesía hiperrealista de los noventas, por una parte, y en el neobarroco, por otra.¹⁰ En ambos casos, es central la

¹⁰ La insistencia de Washington Cucurto en diversas entrevistas de ser insertado en esta tradición antes que en la línea arltiana ha pasado completamente desapercibida para buena parte de la crítica y es, sin embargo central para su estética. Sin embargo, es la factura política la que traza la divisoria de aguas y sería cuestión de un trabajo de otra naturaleza indagar esta cuestión.

importancia dada a la reflexión sobre la violencia del periodo dictatorial, no sólo en sus aspectos públicos, sino también en lo privado. De allí que el texto haga del barro su *deitrus* más presente. La metáfora del barro no sólo opera una suerte de contraimaginario al discurso peronista (y nacionalista) sobre la belleza del paisaje argentino que reificaba el sema del patriotismo y de la pertenencia de una comunidad organizada y formada por seres laboriosos y productivos. El barro lo cubre todo, ordena el mundo, organiza los movimientos en el espacio, los ritmos de la vida y de la supervivencia. El barro hace imposible que cualquiera de esas imágenes pueda cristalizarse en el aparato discursivo de la novela y desplaza todo el sistema de valores sobre la imposibilidad del cambio. El barro es la materia omnipresente de una territorialidad destruida, de una sociabilidad en ruinas y de una carnalidad y de una sexualidad tormentosas que organizan los tabúes y conductas del grupo, pero también la materialidad de la muerte. La carga negativa de la distopía se filtra también en esta metáfora que parece operar a contrapelo de la referencia bíblica del Génesis. En alguna parte, el crítico Jorge Panesi hablaba de un barroco fúnebre al describir los últimos textos de Perlongher. Esa cualidad permea también *Plop*, pero desde un lugar crítico que permite que el texto no se deslice en la desesperanza más absoluta.

El primer atisbo de esa lectura soterrada que el texto ofrece, aparece en la figura misma de Plop. Representante del poder masculino autoritario absoluto, Plop es la encarnación del mal. En un universo donde la sombra de la distopía es la utopía potencial ausente y donde todo tiene doble sentido, Plop opera todas las posibles contradicciones de la conducta humana: es ascético y lascivo, egoísta y desprendido, sensible y cínico. Cuando actúa, Plop es muchas veces incapaz de prever la gravedad de los acontecimientos que pone en marcha. En su megalomanía, por sobre todas las cosas, Plop es incapaz de entender el valor y el sentido del mundo social en el que habita más allá del uso que pueda darle para sus fines inmediatos. El mal que crea tiene mucho más que ver con la misma hibridez moral de la sociedad en que vive y con su desapego que con un verdadero placer en la violencia. Las contradicciones de Plop operan desde el descentramiento de un sujeto que intenta buscar y fijar sentidos y es incapaz de hacerlo. De este modo, el texto hace un punto al explotar sus contradicciones no sólo como encarnaciones del mal sino como el territorio mismo de una praxis política corrupta, pero también de una praxis política a la deriva. Es por eso que Plop es también un doble signo de entrada en el universo de la ideología y de la escritura. Por el lado de la ideología, *Plop* se hace cargo de narrar el sistema de transformaciones semánticas que poetas como Lamborghini habían trazado en una suerte de antes y después de marzo del 1976. La distopía que emerge después de la derrota de los proyectos revolucionarios no tiene que ver con la desilusión que la misma acarrea, sino con la doble operación de criticar los valores imperantes en la sociedad al mismo tiempo que señala cómo esos mismos aspectos negativos de la ideología dominante aparecen infiltrados en el discurso ideológico de quienes sustentan

una posición aparentemente resistente. Lo que para los poetas neobarrocos era una herida abierta, aquí adquiere visos de una explicación lógica: el fracaso del idealismo absoluto del antes sólo puede ser entendido en su mismo maniqueísmo.

Del lado del lenguaje, la reposición del imaginario de la violencia del neobarroco, leído ahora desde el hiperrealismo, transforma la función de las rupturas. Cuando Plop rompe tabúes no está simplemente alternando formas de ley o de autoridad que él mismo sostiene: el deseo de Plop, como el barro, lo contamina todo. Y como el barro, ese deseo tiene espacios legítimos y espacios decididamente ilícitos. El deseo en Plop establece una relación entre cuerpo y poder y entre cuerpo y territorio. De ahí en adelante, las metáforas son obvias: la violencia que se ejerce sobre el cuerpo y/o sobre el territorio son formas de un ejercicio de poder legítimo o ilegítimo dependiendo de que los sujetos en cuestión se presten o se sometan a tales manejos de manera voluntaria o no. Pero una lectura de tal naturaleza es casi demasiado simple en un texto donde lo simple es un ardid arquitectónico. Más bien, lo que interesa aquí es cómo y por qué las acciones mismas de Plop van generando en sujetos por demás sometidos y pasivos, una lenta pero segura resistencia. Si lo que el texto pone en evidencia es el deseo de Plop, lo que oculta son los deseos del resto de la comunidad: esos deseos, como el barro, también fluyen invisibles a los ojos de Plop y de los lectores. No es la ruptura de los tabúes viejos lo que lleva a la comunidad a condenar a Plop a muerte, más bien es la gota que derrama el vaso. Lo que la comunidad no puede perdonarle es haber introducido medidas racionales de sociabilidad que reponen formas éticas de vida comunitaria y que esas mismas medidas sean rotas arbitrariamente: es la violación de la utopía lo que lo destruye.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Las narrativas posapocalípticas, como bien señalaba Alejo Steimberg hablando de *Plop*, materializan en el discurso el imposible deseo de un vuelta a cero del contador histórico. La ausencia del pasado supone la posibilidad de construir un futuro pristino, lejos de sus errores y de sus males. Pero la ausencia del pasado como bien indica Sarlo, es también un punto de fuga de la memoria histórica en dos direcciones: implica que tampoco puede hacerse nada con el futuro porque no puede haber futuro en la ausencia de temporalidad, y que el presente, sin anclaje de ningún tipo, colapsa. *Plop*, en este sentido, narra ese colapso.

Si bien es cierto que el deseo por lo absoluto que aparece en los imaginarios políticos que constituyen la utopía anhelada por buena parte de la narrativa producida durante los ochenta negaban el devenir histórico, el cambio y lo contingente (Kurlat Ares), también es cierto que ese mismo deseo proveía de un horizonte de posibilidad a la praxis social y cultural. Las nuevas narrativas que emergen desde mediados de los ochentas se rebelaron contra ese marasmo ideológico para reemplazarlo, en muchos casos, con

la celebración de un populismo a ultranza que fue también ciego a sus propias trampas ideológicas. La perversidad de esa ceguera fue puesta a prueba en la ciencia ficción a través de narrativas que exploraron la relación entre utopía y distopía no simplemente como deseos o críticas, ni tampoco teleología, sino como una suerte de elaboración lógica de los presupuestos políticos de la hegemonía del campo cultural.

La relación entre utopía y distopía, como bien ha señalado Jameson en múltiples intervenciones, es siempre histórica, está siempre anclada en su tiempo y su lugar. Si algo pone en escena la relación entre utopía y distopía es el compromiso crítico con la historia presente, con el momento presente: éste no representa necesariamente una paradoja (Jameson habla de aporía), puesto que en su estado de no-ser-todavía, de espejismo siempre distante, ni la utopía ni la distopía son una realidad en el mundo y sin embargo, en su triangulación con el presente organizan un imaginario enraizado cultural y socialmente. Aquí no se trata de confrontar cuestiones de continuidad o novedad histórica, sino de hacer evidentes los mecanismos mismos de lo ideológico como realidad vivida.

En este sentido, novelas como *Plop* operan un distanciamiento cognitivo con los materiales ideológicos en circulación en el campo cultural. Lo que *Plop* ofrece es una imagen de lo que el Estado y la nación *no* deben ser, y al hacerlo, brinda una descarnada crítica del neoliberalismo en su variante populista local. Es en este sentido que decíamos al principio del trabajo que este tipo de narrativas devuelve lo utópico a la política, la retemporaliza en el presente como negación de su lógica. Son novelas que analizan la naturaleza misma de lo político como práctica, y de lo ideológico como su epistemología. Como resultado, las distopías críticas pueden ser potencialmente subversivas y poner en evidencia aquello no-dicho por otras formas discursivas en el centro del campo cultural. En una colección relativamente reciente de ensayos (Moylan y otros), esta perspectiva es compartida por varios de sus autores, y señala la dirección que han tomado los estudios sobre utopía en los últimos años. Aunque textos como *Plop* no son el foco de los análisis allí reunidos, merecen participar del debate internacional sobre la relación entre utopía y distopía: más allá de las fronteras de las literaturas nacionales, son claras muestras de que a pesar de todo, la esperanza existe.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections From Damage Life*. London: Verso, 1974.
- Alonso, Alejandro. "Entrevista con el escritor Rafael Pinedo". *Axxón. Ciencia Ficción en Bits*. 3 marzo 2004. <<http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm>>. 3 oct. 2010.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- _____. *The Spirit of Utopia*. Stanford: Stanford UP, 2000.
- Eagleton, Terry. *On Evil*. New Haven: Yale UP, 2010.

- Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover and London: Wesleyan UP, 2000.
- Frühbeck Moreno, Carlos. “Plop o el lenguaje del apocalipsis”. *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, eds. Madrid: Siglo XXI-Biblioteca Nueva, 2014.
- Gorodischer, Angélica. “Viaje hacia ninguna parte”. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Sonia Mattalía y otros. Madrid: Iberoamericana, 2008. 21-28.
- Herrick, James. *Scientific Mythologies: How Science and Science Fiction Forge New Religious Beliefs*. InterVarsity P, 2008.
- Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nueva York: Verso, 2005.
- _____. *Valences of the Dialectic*. Nueva York: Verso, 2009.
- Kunkel, Benjamin. “Dystopia and the End of Politics.” *Dissent. A Quarterly of Politics and Culture*. Fall 2008. <<http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics>>. 2 junio 2014.
- Kurlat Ares, Silvia. *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Martínez Cabrera, Erika. “Plop: anti-Apocalipsis de Rafael Pinedo”. *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Francisca Noguero Jiméneez y otros, eds. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.
- _____. y Raffaella Baccolini. *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*. Bern: Peter Lang, 2007.
- Pinedo, Rafael. *Plop*. La Habana: Casa de las Américas, 2002.
- _____. *Plop*. Buenos Aires: Interzona- Línea C, 2004.
- Reati, Fernando. “Mi van a világvégen túl? Az argentin posztapokaliszisz Rafael Pinedo *Plop* című művében”. *Filológiai Közönlöny* LVIII/1-21 (2012): 11-21.
- _____. “Fracturas y discontinuidades de Buenos Aires en el cine y la ficción del adécada de 1990: *Mala época y Vivir afuera*”. *Signos Literarios* 2 (julio diciembre, 2005): 135-149.
- Sarlo, Beatriz. “Leer el presente”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. 471-482.
- 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.
- Zimmer, Zac. “Barbarism in the Muck of the Present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento.” *Latin American Research Review* 48/2 (2013): 131-147.

