

LA SUPERSTICIÓN INCAUTA DE UNA CATÁSTROFE NATURAL: LAS POSIBILIDADES DEL FINAL EN *LOS INVERTEBRABLES* Y *BORNEO* DE O. COELHO

THE GULLIBLE SUPERSTITION OF A NATURAL CATASTROPHE: THE
END'S POSSIBILITIES IN O. COELHO'S *LOS INVERTEBRABLES* AND *BORNEO*

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.05>

MARIANA CATALIN*

Universidad Nacional de Rosario-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 1 de junio de 2017

Fecha de aceptación: 13 de septiembre de 2017

Fecha de modificación: 22 de septiembre de 2017

RESUMEN

Entre el 2003 y el 2006, Oliverio Coelho publica su trilogía (*Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*). Dentro de un estudio más amplio sobre los imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual, el presente trabajo analiza el modo como los dos primeros avatares de la serie configuran dicho imaginario. Se abordará el lugar que se le otorga al Estado, la manera en que se opera sobre la "lectura en clave" y la puesta en tensión de la (in)definición de lo humano como forma de conquista del afuera.

PALABRAS CLAVE: imaginarios para después del final, Oliverio Coelho, narrativa argentina actual, arcaico/contemporáneo, crítica literaria.

ABSTRACT

Between 2003 and 2006, Oliverio Coelho published his trilogy composed by *Los invertebrables*, *Borneo* and *Promesas naturales*. In the framework of a larger study about the imaginaries for "after the end" in contemporary Argentinian narrative, the present work analyzes how the first two avatars of the series configure this imaginary. I study the place that the State occupies in these fictions, the ways in which a "ciphered" type of reading is used, and the tensions that arise around the (in)definition of the human as a way of conquering the outside.

KEYWORDS: imaginary for after the end, Oliverio Coelho, contemporary Argentine narrative, archaic/contemporary, literary criticism.

* marianacatalin@gmail.com. Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura, Universidad Nacional de Rosario-CONICET.

Entre el 2003 y el 2006, es decir luego del 2001 —ese año que funciona en la historia argentina como mojón y que desde diversas perspectivas críticas se intenta traspasar en tanto salto a la serie literaria (Drucaroff)— Oliverio Coelho publica su trilogía compuesta por *Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*. Esta se construye sobre un tiempo después del final, figurando un corte radical que parece haber hecho mutar un estado previo que desconocemos. Según nos lo informa el narrador de *Borneo* hubo una “gran crisis” que ha implicado un salto. Pero, a la vez, las mutaciones que ostenta ese presente singular parecen haberse acumulado sin derivar de un núcleo común. Si bien hay algunos personajes que recuerdan algo del antes, esa memoria se limita a la historia personal por lo que poco se nos dice de ese pasado previo o de algún evento que destacándose en esa historia pueda pensarse en la lógica de la catástrofe (Link, *Fantasma*). La serie de novelas apuesta, entonces, a un tiempo futuro que se configura entre la inmanencia de las crisis que implica la lógica de la sucesión (Kermode) y un tiempo del advenimiento, un gran horizonte del fin de los tiempos, pero carente de mesianismo que la pone en jaque (Derrida, *Mal de archivo*).

Cuando Fernando Reati aborda esta trilogía destaca que la superposición de tiempos que utiliza Coelho para crear ese mundo es “un rasgo predominante en la literatura mundial de anticipación de las últimas décadas” (Kurlat Ares 111). Esto puede observarse claramente en la manera en que Heather Hicks analiza las narrativas de desastre global en un conjunto de producciones de Estados Unidos, Inglaterra y Canadá mostrando el modo en que estos textos apelan a las convenciones de la ficción posapocalíptica para interrogar la categoría de modernidad. Esta interrogación se lleva a cabo mediante una apelación a elementos premodernos, pero también cuestionando el tan celebrado fin de la modernidad del enfoque posmoderno. En su acercamiento, Reati destaca la “atemporalidad ambigua” con la que nos obliga a ponernos en contacto la serie de Coelho con el fin de destacar cómo la misma habilita el entrelazamiento de los errores del presente con los del pasado y los del futuro. Esto le permite relacionar esta serie con aquellas novelas de anticipación y de ciencia ficción que, reemplazando la centralidad que la novela neohistórica había tenido en años previos, apelaron en la década del noventa a futuros distópicos para abordar el terrorismo de Estado y, también, la nueva crisis¹.

Ahora bien, la centralidad que ha adquirido en la crítica latinoamericana reciente el concepto de “contemporaneidad”, a través de la reflexión de Giorgio Agamben, pero también de la relectura que de este realiza George Didi-Huberman, complejiza el horizonte planteado por Reati. Didi-Huberman (*La supervivencia*) ha resaltado, al repensar los

1. Para pensar otras series en que la trilogía podría incluirse en relación con la ciencia ficción argentina: García para pensar la relación el “territorio de las ficciones catastróficas” y Quintana (en Kurlat Ares) para la relación con nuevas modulaciones que se producen a través de la apelación a un nuevo imaginario biotecnológico y mercantil que desarticula la idea de hombre.

horizontes de final en relación con los modos de la supervivencia, la necesidad de los montajes temporales para toda reflexión consecuente sobre lo contemporáneo. Desde diversas posiciones y reinterpretando estos aportes filosóficos, los anacronismos, las temporalidades híbridas o las heterocronías se están constituyendo como líneas de abordaje centrales que permiten leer en relación diversas producciones de la literatura latinoamericana actual² La serie de Coelho irrumpe, entonces, en este contexto a través de una articulación singular. El imaginario para después del final que elabora sostiene la ambivalencia entre el énfasis en la condensación de tiempos complementarios (“forzosamente anacrónicos, heterogéneos entre sí” [Didi-Huberman, “El archivo”]) y la sucesión de la serie. Entre la disrupción que se genera en la temporalidad futura al introducir prácticas y objetos que se presentan como arcaicos y el énfasis en la linealidad que vehiculan algunas de las imágenes que dan cuerpo a ese mundo futuro posible —instalando una lógica de la evolución y la obsolescencia (Didi-Huberman, *La supervivencia*).

Desde esta temporalidad singular creo que puede leerse la proyección de la serie sobre ese aspecto central de la ciencia ficción, la extrapolación y la posible “lectura en clave”. Sin duda, el modo como estas ficciones proponen el corte, habilita el abordaje de este futuro supuesto como una crítica o demostración de ciertos estados del presente³. En esta línea, la lectura de Reati (en Kurlat Ares) recorre los modos en que mediante la “alusión velada” la serie pone en juego experiencias concretas de la memoria colectiva de los argentinos, volviendo central, para dar cuenta de ese mundo extraño pero “siniestramente parecido a la Argentina de las últimas tres décadas” (113), el par atemporal-histórico⁴. Sin embargo, al mismo tiempo, hay factores que ponen en cuestión la linealidad de dicha referencia y que creo permiten poner el énfasis en la multiplicación de temporalidades que se abren después del final. La serie de Coelho vuelve central la figura del Estado como agente del poder con ribetes kafkianos. Justamente esa figura que en la crisis del 2001 se había desvanecido como órgano protector de la población manteniendo solo su capacidad represiva, recupera su poder de control en las más diversas escalas. Pero la forma como se hacen jugar sus modos de coacción y sojuzgamiento complejiza las temporalidades que la serie modela para sí, desarmando tanto la posible “connotación metafórica” del 2001 (Drucaroff, “Narraciones”) como la referencia alegórica a la dictadura cívico-eclesiástico-militar argentina.

2. Puede verse en este sentido el dossier “Ficciones en transición” (Contreras).

3. Sobre la extrapolación como característica fundante puede consultarse el enfoque clásico de Suvin y los reunidos por Link (*Escalera*) y los aportes Paik y Hicks. Sobre los modos en que la distopía se sostienen entre una narrativa del orden hegemónico y una de la resistencia a Baccolini. Sobre este problema en el desarrollo del género en argentina: Gandolfo, Capanna, García, Gasparini, Kurlat Ares.

4. Reati abre aquí, a partir de la sensación de extrañamiento que produce la prosa de Coelho, otra serie en la narrativa argentina en relación a la cual leer la producción del autor y que incluye las poéticas de C. Aira, S. Chefec, S. Bizzio, A. Laiseca y D. Guebel.

El propósito de este acercamiento es interrogarnos sobre los *tiempos* que habilita el después del final en los dos primeros avatares de la serie compuesta por Coelho. Esto supone generar un quiebre en la trilogía. El mismo se sostiene sobre la hipótesis de que, como iré desarrollando a lo largo del análisis, hay dos factores que funcionan de manera similar en *Los invertebrables* y *Borneo* que habilitan su abordaje conjunto separándolos de *Promesas naturales*, en función de intensificar el análisis en torno a ciertas articulaciones particulares. En primer lugar, la manera en que opera la tensión entre el espacio interior y el afuera en la dinámica de la generación de datos necesarios para optar entre las hipótesis de la catástrofe o de la sucesión de las crisis. En segundo lugar, la forma como es desplazada la urgencia que en general tiñe los horizontes de final (tal como la analiza Didi-Huberman, en *La supervivencia*, en tanto característica propia de los períodos de catástrofe, pero también como la presenta Amir Hamed al volver sobre ciertas apelaciones al ánimo apocalíptico en el contexto latinoamericano). En contraposición, en *Promesas naturales* se desplazan los énfasis: la cartografía del territorio, antes apenas esbozada, se vuelve central; entre los espacios interiores que se narran pasan a ocupar un lugar fundamental los públicos y colectivos (los Ministerios o el refugio) en detrimento de los privados, esenciales para los avatares previos; y la supervivencia del personaje principal está marcada por la urgencia que los otros dos episodios dejan en segundo plano.

Las temporalidades que habilita el después del final en *Los invertebrables* y *Borneo* dramatizan, entonces, de manera singular la tensión entre la apelación a la sucesión y la generación de un nudo híbrido. Y lo hace mediante la constante reflexión de los personajes sobre sus maneras de posicionarse en la linealidad y a través de la interpelación del tiempo vital de lo humano. Es, en este sentido, que la irrupción de la trilogía de Coelho puede leerse en relación con otras series, que apelan a las conexiones genéricas, pero que a la vez vuelven necesarios contextos de lectura diferentes: la que componen *Plop*, *Subte* y *Frio* de Rafael Pinedo y también la que, de manera menos explícita pero no por eso menos cohesiva, conforman *Manigua*, *Cuaderno de Pripyat* y *Rebelión en la cárcel* de Carlos Ríos. Todas ellas parecen estar habilitando una temporalidad singular por el modo en que configuran el futuro después del final —que imaginado como salto desplaza la idea de una temporalidad regresiva y el diálogo con ciertos momentos icónicos de la historia argentina, motivos centrales para otras ficciones recientes que ponen en juego el futuro como temporalidad (Drucaroff)—. Si la reactivación del pasado a través del resto (sin apelar a las políticas de la reconstrucción de la memoria) es el tiempo privilegiado de ciertos textos y prácticas artísticas contemporáneas, y si la actualidad es la temporalidad del giro autobiográfico (Giordano), ¿qué tiempos permite(n) bordear esta(s) serie(s) en el presente de la narrativa argentina?

1. DEL ESTADO AL MONSTRUO

Los invertebrables comienza con Benito, Fermín y el narrador confinados en un espacio cerrado. El mismo posee solo una ventana, por cuyo privilegio los personajes disputan, y es a través de ella que el exterior se manifiesta. Pero no es desde allí desde donde provienen los indicios para que sepamos en que tiempo hipotético podemos ubicar el relato, pues lejos de constituirse como ángulo de visión (procedimiento típico de la representación realista) la ventana es tan solo apertura para la penetración de reverberaciones lumínicas. En una estrategia que se irá consolidando en la narrativa de Coelho, la huella de la mutación se cifra en el interior. El narrador les lee a sus compañeros dos definiciones de lo que denomina *Enciclopedia Costumbrista de Usos Terrestres: aristócratas y proletarios*. Dos tipos que han existido en un pasado que no se especifica y que en el presente de la novela exigen un esfuerzo para ser comprendidos, lo que los hace aparecer como extintos en tanto modo de clasificación de las personas. Ahora bien, lo que no se especifica es el porqué de la desaparición de esas categorías. No se especifica el salto. Pero lejos de plantear simplemente un tiempo de crisis continuas (Kermode), el espacio, al igual que lo hace con los indicios que obligan a pensar un tiempo otro, interioriza un corte que roza el imaginario milenarista: una decisión se presenta como acontecimiento y genera una disrupción en la sucesión que vuelve visible la disimetría constitutiva del triángulo que componen los personajes y acelera la historia. El narrador decide que ya es “tiempo de adquirir a la mujer prometida” (14) y la llegada de ese tiempo se constituye como un quiebre sin precedentes. Primero, transforma a los otros dos personajes en “un solo cuerpo pusilánime” y luego los hace caer en “la superficie de una realidad inestable”. Y es esa mutación la que le otorga materia al relato:

Aquel día algo cambió. Dejamos de ser tres hombres afectados y perseguidos por las combinaciones escurridizas del dolor. Una leve variación se ramificaría en irreversibles mutaciones... Esta es mi intención, acaparar cada variante de la deformación rutinaria, extender sus posibilidades en una superficie de imágenes y enlazar los vértices para deducir el porqué de la transfiguración, la razón última de lo humano. (11)

Un cambio mínimo, irreversible y además de efectos inconmensurables. Sin embargo, en este primer avatar de la serie (y también en *Borneo*, no así en *Promesas naturales*), debido a la imbricación con lo cotidiano, el tiempo después del quiebre no es el tiempo urgente de la supervivencia que no se sabe asegurada, sino el del plan sistemático que tiene a la mujer como objetivo. Ahora bien, el narrador nos aclara que algo tan básico para la consecución de cualquier plan, como lo son las medidas temporales, nunca lo

tentaron. Al analizar la narrativa de Coelho, Beatriz Sarlo sostiene que sus producciones deben ubicarse dentro de lo que ella denomina “escrituras intelectuales” ya que articulan:

una forma de narrar tejida con interpretaciones que hacen el personaje o el narrador y que son inseparables de la acción narrada: una especie de comentario de base, a veces asordinado, a veces explícito. No son comentarios “cultos”, citas, referencias escondidas ni otros procedimientos de la “intertextualidad”. Se trata de un tejido hecho con dos hebras, la narrativa y la interpretativa, que no pueden separarse, porque la segunda produce imágenes, comparaciones, digresiones, que acompañan a la primera como una especie de color segundo. (49)

Ahora bien, Sarlo expone esto a propósito de *Ida* que, según lo destaca la autora, propone una ciudad “oscuramente expresionista”, “próxima a la crónica de un paisaje social” (49). En cambio, *Promesas naturales*, y por ende esta serie, se configuran en torno a una “ciudad hipotética” (49), “de dura anticipación” (47). Y, a mi entender, esa variación entre el presente de la crónica y el futuro de la hipótesis afecta el lugar de ese comentario de base. En el tiempo de la hipótesis, las derivas explicativas del personaje —el narrador nos pide que escuchemos su monólogo como una tesis— ya no son “un color segundo”, sino que determinan el modo de avance de la narración; determinan los posibles otros que la novela está obligada a desarrollar para poder instalarse en ese tiempo futuro. Si la percepción de la progresión del narrador no es articulada principalmente por las unidades elementales comúnmente acordadas (“Pasaron minutos, quizás algunas horas, las medidas temporales nunca me tentaron” [12]), la narración se ve impelida a encontrar otros modos de confrontar la linealidad sucesiva del plan.

Y en este contexto, para pensar las temporalidades que se entretienen en torno al plan, el elemento arcaico se vuelve fundamental. En los diferentes acercamientos que han intentado aprehender lo contemporáneo, lo arcaico desempeña siempre un papel importante. Agamben, quizás uno de los autores a los que más se ha recurrido en los últimos años para pensar esta cuestión en la narrativa latinoamericana, sostiene que solo aquel que percibe en lo actual las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. Y en esta puesta en valor lo liga al origen y a la ruina: “Quien ha visto por primera vez, llegando al amanecer por mar, los rascacielos de Nueva York, rápidamente percibe esta facies arcaica del presente, esta proximidad con las ruinas cuyas imágenes atemporales del 11 de septiembre hicieron evidentes a todos” (“¿Qué es lo contemporáneo?” 79). Por otra parte, como señalé en la introducción, Hicks ha resaltado la importancia de la apelación a elementos premodernos en las producciones más recientes de la narrativa posapocalíptica en lengua inglesa, algo que Isabel Quintana había destacado ya en su análisis del contexto argentino. Pero en este avatar de la serie de Coelho lo arcaico no

irrumpe solo en la manera esperable —esperable ya sea por constituirse como un recurso típico de la ciencia ficción o por la centralidad que estos modos parecen adquirir en la literatura y el arte latinoamericano actual—. Es decir, no supone solo la puesta en juego de objetos o costumbres de una civilización previa (que, presentados como ruinas, introducirían en el tiempo una “deshomogeneidad esencial”), sino también una particular articulación de la figura del Estado.

Cuando Frederic Jameson se enfrenta al lugar que ocuparía la distopía en un presente que él elige llamar posmoderno, distingue dos tipos de desastre:

la distopía es siempre y esencialmente aquello que en el lenguaje de la crítica técnica de la ciencia ficción se denomina novela de “futuro máximo”, y que en ocasiones se conoce también como novela de “si esto sigue igual”. En otras palabras, aislando un rasgo o signo siniestro de nuestro propio presente, cuenta la historia de algún desastre inminente esperado por nosotros, como era en los días de la Guerra Fría, el peor totalitarismo o el estado policial, pero también, ahora en otro sentido, una crisis ecológica, la superpoblación, la peste, la sequía y el hambre, el cometa extraviado o el desastre nuclear, y más plausiblemente la sociedad fortaleza, en que un pequeño grupo super-enriquecido está protegido de las masas agitadoras de los subdesarrollados o del Tercer Mundo. (273)⁵

La centralidad de ciertos procedimientos del Estado en tanto poder totalitario articulador de mecanismos que se asemejan al accionar del panóptico (en desmedro de otros agentes de control) es, entonces, el elemento arcaico al que apela esta serie de Coelho. “Las sociedades disciplinarias son nuestro pasado inmediato, lo que estamos dejando de ser” (150), sostiene Deleuze al volver sobre Foucault, y es ese elemento el que las novelas ponen nuevamente en juego. El mismo se cifra en el perfecto funcionamiento de los centros de encierro y en el modo en que el Estado impone la disciplina a través de ellos. En este sentido, para comprender el funcionamiento hay que apelar a la serie: *Los invertebrables* y *Borneo* apenas lo esbozan, los espacios cerrados por los que deambulan los personajes son de carácter ambiguo, pero al llegar a *Promesas naturales* se presentan claramente como cédulas de un sistema de disciplinamiento más amplio que ese último avatar incluso mapea.

El Estado es, entonces, el encargado de proveer las mujeres, proceso que se caracteriza en una primera instancia por una casi obvia dilación inconmensurable:

En estas cuestiones el Estado siempre había sido riguroso y hasta diría celoso de las mujeres que preservó en los territorios paralelos. De modo que

5. Para un análisis de los aportes de Jameson que retoma algunas cuestiones y, a la vez, resalta nuevas articulaciones de ciertos problemas pueden consultarse los artículos reunidos por Baccolini y Moylan. Por otra parte, Paik articula y complejiza una división similar en su análisis del poder predictivo de *Miracleman*.

debíamos tomarnos nuestro tiempo. Mis camaradas asintieron dubitativos ... se negaban a creer que el trámite de adoptar a una mujer pudiera llevar más tiempo del previsto, es decir, un día. Como si la medida temporal de formulación de una mujer fuera, ni más ni menos, que de veinticuatro horas. (16)

El narrador, a la vez que rechaza ciertas unidades de medición como inoperantes (antes porque no le tientan, ahora como un error de sus camaradas), repone la idea de digresión infinita de los procesos estatales en la indefinición de “nuestro tiempo”. Cuando Deleuze describe las formas jurídicas que pone en funcionamiento *El proceso* de Kafka analiza cómo la absolución aparente entre dos encierros, propia de las sociedades disciplinarias, se diferencia del aplazamiento ilimitado (en continua variación) de las sociedades de control. Pero a la vez, cuando piensa en los modos de control contrapone su ejercicio a corto plazo y mediante rotación rápida a la larga duración de la disciplina, infinita y discontinua. La novela de Coelho hace jugar el aplazamiento ilimitado como temporalidad y su posible constitución como un resto arcaico. Ahora bien, esto no supone su adopción como tiempo del relato. Lejos de generalizarla, en un primer movimiento, la encarna en uno de los personajes: Benito. Cuando Benito se enfrenta a la posibilidad de concreción del plan, el futuro lo decepciona ya que, debido a su creencia en el presente, prefiere “velar por lo imposible en el fondo de una grieta segura” (21), tornando los objetos extemporales a través de su goce de la espera. Pero la narración pone en jaque la extemporalidad en su propia sucesión. No se esperará eternamente a ese “elemento sublime a través del cual sobrevivirse” en que se constituye la mujer, no se observará desde lejos la “fisura material” en el horizonte. El sastre, necesario para disfrazarse y así engañar al funcionario, llega e inmediatamente después se consigue el turno para la entrevista de adquisición. El modo en que se otorga este último funciona de manera paradigmática. El narrador debe contactarse con el Ministerio Público de Fomento, Protección y Adopción femenina a través de una llamada telefónica. Pero el teléfono, a la vez que es la única manera de iniciar el proceso debido a que la salida al exterior sería muy riesgosa, ha dejado de ser una forma viable de comunicación ya que las líneas filtran “conversaciones atascadas en el aire” (43). Debido a este inconveniente, el momento de dar con el funcionario se aplaza: la conversación entre Bernardo Eliotropo y Rosnamamur ocupa la línea. Pero el narrador insiste: confía en que, en alguna ocasión, debido a un error ajeno, podrá conquistar la “Duración”.

Así, en este capítulo proliferan con particular intensidad comentarios reflexivos en torno a la dimensión temporal abriendo los caminos posibles entre las medidas precisas para poner en jaque la digresión y el goce del choque con “las trincheras arcillosas del tiempo” (44). Pero lejos de prolongar la espera (y la reflexión) hasta el infinito, el contacto se produce y los personajes obtienen, desconfiados, un turno para el día siguiente:

[el funcionario] bifurcó el martirio de elegir en dos nuevas posibilidades: turno para el día siguiente o para dentro de tres años y tres meses. Antes de que pudiera interpelarlo por la incongruencia causal que anulaba la verosimilitud de ambas alternativas, me explicó ... un ciudadano agonizante acababa de cancelar la entrevista ... Por confluencia de ciertas energías cósmicas ... yo había llamado en el momento justo.

Era el elegido y no tenía mucho que meditar. En realidad no había razones para creer en ese asistente: el prodigio de un turno inmediato podía ser una de las tantas trampas que instantáneamente tornan eficaz y necesaria la Ley. (50-51)

Si “sobrevivir al tiempo de la espera” es uno de los requisitos del complejo cronograma compuesto por leyes y excepciones que plantea el Estado, la novela, en un juego con los posibles kafkianos, desestima la permanencia en el aplazamiento continuo sostenido por los avatares burocráticos: no hay trampa, la entrevista de evaluación con el funcionario se produce. Y si bien esta resulta infructuosa porque los candidatos no cumplen con los requisitos inmediatamente la mujer se consigue a través de un traficante.

Y cuando la obtienen los personajes parecen emanciparse definitivamente de la temporalidad estatal y sus disciplinamientos. El narrador había anticipado el riesgo que suponía no llegar a adquirirla: “Elucidé un futuro sin ella... Un presente infortunado y perpetuo” (72). Si la posibilidad de este presente perpetuo se ha ido desarmando mediante el avance progresivo que de hecho se ha efectivizado, la llegada de Lalila y el consecuente bloqueo total de la digresión burocrática genera un nuevo movimiento. El tiempo del plan, que podía fracasar o extender sus etapas al infinito, es reemplazado por el de la mutación monstruosa. La misma queda ligada a un devenir animal cuya progresión evolutiva se presenta como irrefrenable. El narrador va a ir perdiendo poco a poco las características que lo ligan a lo humano y adquirirá rasgos que podemos suponer pero no asegurar (por eso el énfasis en el carácter monstruoso) que lo asemejan a un perro. Una manera de confrontar las limitaciones de la paradójica asistencia que el Estado impone: “... hasta diría —sostiene el narrador— que [en esa zona] no había vida ni evolución natural. Nos ofrecían lo necesario para que duráramos sin incomodar, sin multiplicarnos, sin participar de la especie” (100). Si la multiplicación está vedada, si no se puede participar de la especie, la mutación que pervierte la evolución natural esperable es el modo de escapar a la duración. Pero la figura del estado no queda indemne. Esta reflexión, habilitada por la llegada de la mujer y lo que esta revela, explicita el desarrollo de un poder biopolítico que lo acerca a formas más actuales de control, generando una nueva torsión en el montaje temporal⁶.

6. Más actuales, no porque el biopoder sea una forma de disciplinamiento reciente, sino porque los interrogantes que plantean las reflexiones desde una perspectiva biopolítica se han vuelto en la crítica latinoamericana modos de acercamiento ineludibles y acuciantes, tal como lo demuestra la aproximación a ciertas fuentes teóricas de Giorgi y Rodríguez.

El narrador nos había aclarado en el comienzo que una de sus capacidades era su “erudición zoológica”. Esta se manifiesta en la narración de una manera singular: la proliferación de tropos. Benito y Fermín no pueden suponer cómo será el funcionario porque justamente carecen de esta competencia que el narrador ostenta: “Ningún tropo. No podían concebirlo con ojos acaracolados, orejas caninas, nariz de ganso, porque desconocían el afuera del mundo animal” (37). Pero luego de la obtención de la mujer, eso que se ha insinuado a través de los modos del discurso se efectiviza en la mutación del narrador. Y entonces la misma afecta retrospectivamente. Si el narrador se convierte “realmente” en perro, cuando él mismo hablaba de lenguas como cabezas de lombrices o dientes afilados estilo murciélago o bien alucinaba que la criatura que lo atendía para solicitar el turno era un “cochinillo entero, echado en una reposera, con traje, corbata y calcetines fosforescentes” (49), ¿estaba simplemente apelando a la metáfora o era literal? Lo narrado antes de la mutación queda así en el borde entre la apelación al lenguaje figurativo y la posibilidad de dar lugar a la experiencia de “un continuum orgánico, afectivo, material y político” (Giorgi 12) entre lo animal y lo humano (antes incluso de que el mismo se concrete de manera más explícita). Un entre-lugar que se habilita a través de la idea de corte que compondría este futuro como un tiempo radicalmente diferente.

Lalila, entonces, comienza a acariciar, a alzar y a peinar al narrador que sufre un incremento de pilosidad inesperado; las caricias hacen que el personaje se encoja cada vez más y, en un momento, comienza a entenderse con el perro olvidado por el traficante hasta que, finalmente, lo reemplaza. Así, va a ir perdiendo poco a poco el acceso a eso que lo singularizaba en el triángulo: la lectura de la Enciclopedia. Si el relato nos ha mantenido en contacto con seres que debido a sus enfermedades o deformaciones ponían en entredicho las divisiones y articulaciones mediante las cuales escapamos a la definición de la vida (Agamben, *Lo abierto* 31), el narrador experimenta transpuesto a su propio cuerpo lo que se había propuesto como materia de la narración: la comprensión de “la razón última de lo humano” que parece cifrarse ahora, cuando todo otro rasgo identificable se ha perdido, en la posibilidad de llevar adelante el monólogo y liberarse del tiempo impuesto de la espera.

Es, también, a través de la posibilidad cierta de la llegada de la mujer que la relación del narrador con el exterior comienza a mutar: el proyecto de emancipación no concluye con la adquisición, sino que esta habilita la emancipación como salida al afuera. Se pone en jaque el espacio cerrado en tanto forma de disciplinamiento ya que el devenir animal convierte la exposición en la única alternativa. El narrador recuerda “el otro lado” en el diálogo con el traficante y se conecta con una posible pertenencia a ese espacio en la charla con Lalila. El costo de la posibilidad de contacto con el exterior es alto: luego de la conversación con la mujer sostiene que “si hubiera sido más humano” se “habría echado a llorar”

(101) y deja de ser comprendido: “Ya no era un hombre ... De todas las compuertas humanas, la única que permanecía ileso ... era mi limitada facultad racional” (106).

Este tiempo después del final (una franja de ultra-historia, pero sin mesianismo, como Agamben analiza en *Lo abierto*) habilita un montaje temporal que singulariza la puesta en cuestión de los límites entre lo humano y lo animal, la encarnación de lo que sobrevive luego de la muerte del hombre. La serie de Coelho se inserta así de manera muy particular en ciertos modos actuales (utilizo el término actual de la manera en que lo hace Agamben de comprender la singularidad de la literatura en el presente ligados a la biopolítica. Y es a partir del modo en que se retroalimentan articulación del final y devenir animal que esta apelación a una “sensibilidad posapocalíptica” (Berger, Hicks) no queda subsumida ni a la crítica lineal que podría suponer la lectura en clave ni a la contemplación absorta (no fascinada) que reproduce aquello que mira destruyéndose.

Hay que potenciar, entonces, los efectos de la transformación monstruosa, someterse a las consecuencias, conquistar el afuera. El narrador sale. Este primer episodio de la serie casi no se detiene en ese exterior. Lo que sí superpone son especulaciones sobre el tiempo. Y si bien la memoria ocupa un lugar central, es hacia el futuro donde se proyectan dichas observaciones. Hacia la posibilidad de predicción y presagio del instante que, en la reflexión del narrador, supondría poder abarcar la “temporalidad”. Algo que solo es posible, si se quiere pervertir el aplazamiento del disciplinamiento estatal, desde este devenir animal: “... quedar expuesto a la propia duración, pero desde afuera, como una bestia” (114).

2. LA CORREA INFERNAL

Los invertebrables coloca en el comienzo la deriva explicativa sobre los diferentes matices desde lo que se puede confrontar la sucesión a la vez que ejecuta temporalidades superpuestas que se proyectan al resto de la serie. En este marco, *Borneo* vuelve a tensionar los espacios cerrados y el afuera a través de las derivas de su narrador, pero privilegiando aún para confrontar este tiempo futuro los interiores antes que los trayectos (esto mutará en *Promesas naturales*, por eso queda fuera de este acercamiento). La deriva reflexiva se entrecruza en este episodio de la serie de la misma manera que en el anterior: genera la materia que da cuerpo a ese mundo que se plantea como otro y la lógica para comprenderlo. Pone en funcionamiento la lectura en clave ya que las diferentes ideas que se van hilvanando podrían pensarse como reflexiones (¿filosóficas?) desligadas de esa realidad hipotética que las ancla.

Borneo también figura un salto en su incipit: “El momento de reconocer la falta había llegado: era casi una certeza...” (9). Lo que falta es mínimo, dos muelas, pero las especulaciones del personaje le otorgan a la falta el espesor del acontecimiento. La

ausencia de las muelas no solo profundiza un hoyo existencial preexistente, sino que a la vez se presenta como el reactivo que puede llegar a desencadenar una serie de sucesos imprevisibles. Ante el salto y el ordenamiento de sus posibles derivaciones, Ornello se sostiene en una tensión. Por una parte, nos dice que él puede “especular infinitamente”, lo que le permite prescindir del “fulgor místico de un hecho” que alinee “todos los actos por venir” (10). Pero, paso seguido se detiene sobre la idea de error y sostiene lo siguiente: “... el error siempre era embrionario, no se desintegraba ni sedimentaba en casos de belleza. ¿Qué podía depararle ese equívoco sino futuros y programados equívocos? ... no podía traducirse sino en una pendiente obsesiva de persecuciones y abusos” (10). La lógica paranoica funciona como el encadenante que reemplaza al fulgor místico alineando la especulación. Y esa concatenación se relaciona con la manera en que el personaje concibe el accionar del Estado:

... no tenía dudas de que el S.M.O. (Servicio Médico Obligatorio) era un instrumento estratégico (del Estado) para desarmar a los sanos de manera moderada y legal, e ir moldeando en las orillas una sociedad genuflexa.

Lo que había ocurrido con las muelas ilustraba muy bien el mecanismo... Había una correa infernal que cada diez años se ponía en marcha hasta borrar de un hombre en un período de veinte o treinta años, las reservas de humanidad. (13)

Impulsado por la especulación, Ornello le atribuye al detalle de la extracción errónea de las muelas esas mismas “potencias divinas y contractuales” que rechaza. Apropiándose de las derivas reflexivas o determinada por ellas, la novela hará operar hacia el pasado y hacia el futuro esta tensión entre la no necesidad de alineación de la especulación y la imagen de la “pendiente obsesiva” o de la “correa infernal” que marca los primeros razonamientos de Ornello. Y la relacionará de manera singular con los espacios que el personaje ocupa y por los que transita.

Vayamos primero hacia atrás. Sostenido en esta tensión, *Borneo* se convierte en el episodio que más claramente nos permite delinear la cronología que arma para sí la serie. Ornello al estar del “otro lado”, es decir, en el adentro y no en los territorios paralelos, ha sido sometido a los tiempos burocráticos y a los procedimientos de disciplinamiento desde el comienzo. Tiene claro manejo de los cronogramas del Departamento de planificación social y del Servicio Médico Obligatorio. Pero, además, es el episodio de la saga que introduce más claramente la idea de la crisis no sucesiva sino determinante. En este marco, cuando el personaje sale para concurrir a su visita al médico, sitúa de forma precisa hechos que convierte en mojonos: la expansión de ciertas prácticas como el travestismo, el comienzo de mutaciones genéticas como la de los gatos con alas o los cambios que ha sufrido la ciudad vieja que ya “no era el lugar que había sido un siglo atrás” (54).

Incluso, en la medida en que el paseo refuerza en Ornello la tesis de que en la ciudad faltaban hombres, el personaje elabora hipótesis “respecto al final” (55): la falta podría deberse a un exterminio, a un traslado a otras zonas o a una deportación a los centros de protección y recuperación.

Si bien Ornello insiste en que se desentiende de las causas para centrarse en las proyecciones, puede observarse cómo sin explicitarlo el relato se anima a una particular elaboración de la historia, haciendo funcionar hacia el pasado la tensión que se encarna en el personaje desde íncipit. Y dicha elaboración se habilita por la pertenencia de Ornello a cierto territorio. La narración lo deja en claro: en los territorios paralelos solo hay presente. Este anclaje de la posibilidad en una modalidad temporal del territorio se replica en los modos de narración de esa historia: a la vez que para su construcción se apela a la sucesión lineal cifrada en la precisión de las fechas, la misma surge de los accidentes del trayecto. De hecho, el narrador nos dice que es “ese exterior urbano” (55) el que inyecta en la conciencia de Ornello ciertos problemas. La salida al exterior en sinergia con este impulso histórico le permite así al relato regodearse en las particularidades de este mundo singular. Algo que, en el episodio anterior, debido al encierro, pero también al hecho de la falta de memoria inicial del narrador, funcionaba tan solo como detalle disparador. Se enfatiza entonces la dinámica entre la fascinación horrorosa y la contemplación placentera que, como mencioné, presenta en su ya clásico estudio James Berger al pensar las características de la sensibilidad posapocalíptica —y sobre la que vuelven otros aportes más recientes como el de Hicks, quien retoma la tensión a partir del abordaje del problema de la repetición y el potencial de cambio en torno a la narrativa de desastre global⁷.

Ahora bien, las derivas reflexivas no se ocupan de ese impulso a alinear los hechos pasados, pero sí de la memoria como una facultad que puede ser anulada. Y la misma, como es de esperarse, se liga con la posibilidad de huida y, por lo tanto, con la fantasía de libertad. Pero para eso se necesita subvertir la alineación de la pendiente obsesiva, aquello mismo que permite entrever que aún se posee dicha facultad. Luego de su salida al exterior para el control en el SMO, Ornello regresa a su casa. Apenas entra se confronta con el corredor modificado: una sensación de extrañamiento se apodera de él dado que el mismo proyecta un “lujo anacrónico” que no poseía antes. Pero apenas traspone la puerta de entrada comprende que ha sido ganado por un *déjà vu*. Recuerda que diez años antes (esa medida central del disciplinamiento estatal) había tenido la misma impresión. Comprender las razones del extrañamiento

7. Si bien no utiliza el concepto de posapocalipsis, el estudio de Paik también supone un aporte ya que, sin descartar el carácter celebratorio que la apelación al apocalipsis puede habilitar, analiza la forma en que la construcción de ciertas realidades alternativas que ponen en juego la idea de catástrofe no se pronuncia en favor de un posicionamiento ideológico sino que lo deja en manos del lector.

supone haber puesto en jaque la desmemoria que surge del influjo de la ley. Y esa comprensión genera una metodología: “Pero todo debía ocurrir a su debido tiempo. Era importante ubicar los objetos y los hechos en el surco de temporalidad más provechoso” (59). Entonces, ese “retorno inesperado” que podría poner en el centro un modelo de la historia en el que los tiempos no se calquen “sobre estadios biomórficos”, sino que se expresen por “estrato, bloques híbridos, rizomas” (Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 24) es, sin embargo, parte de la metodología Estatal. Pero, a su vez, haberlo descifrado como repetición multiplica verdaderamente los surcos de temporalidad y permite elegir el más provechoso. Así, si bien se ponen en juego las resonancias que para el lector argentino pueden acarrear imágenes como la manipulación estatal de la memoria, el énfasis se desvía a la complejización de la relación en sí, desarmando el par extraño-familiar y proponiendo conexiones de otro orden.

Si la manera en que se cuenta la historia no es parte de las derivas reflexivas, la relación con el futuro sí se explicita, vinculándola claramente con la estructura de la novela. Y es aquí donde se retoma el final de *Los invertebrables* ya que se vuelve sobre la posibilidad de poseer la temporalidad a través de la predicción. Aunque, en este caso, la predicción no implica una linealidad sucesiva que podría instalar la mera duración como coaccione, sino una estructura de cajas chinas (directamente en relación con el peso que adquieren en *Borneo* las especulaciones en torno a las formas de representación):

Trató de emerger hacia el verdadero problema. *Los paréntesis proliferaban y cada problemática —el S.M.O por ejemplo ahora estaba sepultado— quedaba aislada en un problemática superior y más absurda.* Si profundizaba la introspección, llegaba a la ausencia ardua de las dos muelas. *Toda su catástrofe* estaba vertida en ese vacío polimorfo: el doctor Bigourdan, el bastón, el maniquí, el encierro actual en lo de Grippo. Si hubiera *previsto* uno solo de estos pasos, un solo pliegue de la tragedia, *la progresión del macizo dramático que ahora enfrentaba habría fracasado*, habría fracasado la fantasía de un telón, y estaría representando una fluida sátira sin público. *Sería libre* de decidir. (83) (cursivas fuera de texto)

Ornello elabora estas reflexiones cuando ya está encerrado en la casa de Grippo. La previsión se relaciona con la pendiente obsesiva (el instante místico que alinea el resto de los hechos) y es el modo de actuación del Estado —“la base de su poder omnisciente residía en anticiparse a sus propios fracasos” (44)—. Pero, a la vez, puede introducir la posibilidad de libertad. Catástrofe-previsión-progresión-libertad son términos que entran en sistemas de relación que invierten constantemente sus direcciones.

Y es justamente a partir de la interacción de estos cuatro términos que se complejizan las relaciones entre las dimensiones espacio-temporales. En el comienzo, al ver hacia donde se dirigen sus cavilaciones, el personaje sostiene lo siguiente: “No, otra vez

estaba yendo demasiado lejos, desplazaba el miedo hacia el futuro, sin conocer las fases más elementales y exquisitas de su cronología. Huir, en principio, equivalía a invertir el espacio: imantar una zona con una carnada temporal” (20). El futuro es ambivalente en estos razonamientos. Por un lado, se presenta claramente como extracción del pasado (30). Pero, cuando las especulaciones se enfrentan a las mutaciones animales, carece de lógica y vuelve a ligarse a una particular relación con el espacio: “Calcular lo que vendría le asustaba. Sobre todo porque el “cuando” no estaba determinado por una lógica ... El futuro se revelaba en todo su sinsentido, ni siquiera proyectaba una alteración del pasado: era una cuestión espacial, funeraria, ya no temporal” (45). Hilvanar progresiones genera en el interior de Ornello “monstruos arratonados” que lo ponen en peligro, pero solo conectándose con la huida y moviéndose hacia atrás en esa progresión, solo elaborando un desarrollo formal para la cadena de causas (111) puede abrir la puerta de la realidad.

Si la reflexión en la que se le otorgaba al futuro un aspecto espacial concluía pensando para el hombre un lugar en el “caos suntuoso de la geometría animal”, es en la casa de Grippo donde Ornello comienza a mutar físicamente. Un espacio cerrado que ejerce una coacción extraña en el borde del Estado. Grippo es un traficante, por lo que la habitación en la que encierra al protagonista es un espacio que transgrede la jurisdicción estatal. Pero, a la vez, en la medida en que la serie demuestra el papel paraestatal que los traficantes cumplen dentro del sistema, se constituye como una forma de control más laxa que los espacios disciplinarios cifrados en los consultorios del SMO. Un verdadero “umbral de seducción” (Link, *Fantasmas* 24) que, sin volver indiferente el interior y el exterior, sí abre un tiempo entre fuga y encierro. Allí, en medio de la disputa amorosa entre las gemelas, Ornello pierde el control de su brazo izquierdo, sufre la calcificación de sus rodillas y, finalmente, comienza a encogerse y a desplazarse reptando. De la misma manera que en el episodio anterior, este devenir monstruoso ligado a cierta adquisición de características animales es el que permite romper finalmente la ligazón con el Estado, algo que se había planteado como objetivo desde el principio. Y cuando sale, de manera similar al narrador de *Los invertebrables*, recupera la memoria del momento en que había sido retirado de su hogar, ese momento central de la autobiografía de ambos protagonistas. Pero el devenir no se detiene, el cuerpo se atrofia cada vez más. Nuevamente la (in)definición de lo humano se relaciona con una compuerta. Sin embargo, esta vez antes que implicar algo que se retiene (la razón) es algo que el otro abre: el muchacho que lo lleva le abre “las compuertas de una apuesta humana, y por inducción” lo obliga “a participar activamente en la sanguinaria prueba de la especie” (140). La única forma de corresponder a esa participación es una que ya se ha vuelto consustancial a este mundo hipotético, arriesgarse sin reservas a ese devenir animal: “Desplegarse como un animal y derramar un alud de excrementos temporales” (140).

Cuando concluye su recorrido, a Ornello le atraviesan la lengua con un cuchillo. Ese corte ¿tiene como fin imposibilitar el canto (eso que Ornello adquiere en el sótano de la casa de Grippo y que se mantiene a lo largo de la mutación)? ¿O potenciarlo al volver literal en una lengua bífida ese reptar con el que se escapa? El segundo avatar de la serie de Coelho se detiene justo ahí, en ese fluir de la “sangre suelta” (141) del final.

3. POS

Como ha podido observarse a través del recorrido, la urgencia —que marca el suceder del apocalipsis, pero también el de la poscatástrofe cuando los que todavía viven saben que el énfasis recae en la provisoriedad del “todavía” y no en el hecho de haber sobrevivido— no es el tiempo preponderante en estos dos primeros avatares de la serie de Coelho. Hay un después sí, pero la posible lógica milenarista o catastrófica del salto se cifra en episodios interiores mínimos. Incidentes que, a la vez que generan una disrupción inconmensurable, se anclan en el suceder de una cotidianidad en la que se posee lo necesario para, al menos, durar. Un tiempo de la tolerancia, tal como lo esboza el narrador de *Los invertebrables*, que se sostiene sobre lo incauto de la superstición, pero sin por eso neutralizar el exceso: “Tolerábamos nuestras respectivas tragedias gracias a la superstición incauta de que habíamos sido víctimas de un exceso, de una catástrofe natural” (75).

Ahora bien, si la urgencia no ritma el devenir de la narración, podría sostenerse que sí se imbrica en el modo de posicionamiento de la serie. En “Pos filología”, Daniel Link propone que uno de los modos de hacer justicia a nuestro amor al presente y al mundo, de adecuarnos “al poema diferencial de nuestro tiempo”, es llevar la dialéctica de lo cercano y lo lejano a un plano de consistencia “donde lo que importa es ahora el tiempo” (*Suturas* 124). A partir de allí, Link propone un modo de lectura que no se mida en términos de distancia, sino de “una afectación al Tiempo y a los tiempos” (125). La genealogía de este modo de hacer aparecer lo que en la poesía y el arte vive todavía, retoma la figura de Warbug y su reivindicación de la contracción temporal-espacial propia del detalle. Si el tiempo de la serie de Coelho es urgente es precisamente porque se ubica en el punto justo del choque que propone Link: a la vez que no deja de enfatizar el territorio y las distancias en la demarcación de los espacios cerrados y de las huidas, lo que singulariza la serie de novelas es la manera en que complejiza las temporalidades y el modo en que se relacionan con la dimensión espacial. Este futuro se nutre de la progresión esperable —a través de la lógica genérica con la que conecta, pero también por el modo en que la linealidad orienta las cavilaciones de los personajes—. Pero, a la vez, habilita la experimentación de configuraciones de una temporalidad compleja, que

se cifra no solo en la manera en que aparecen los retornos y lo anacrónico sino también en la ambivalencia con que se carga la figura del Estado y el devenir monstruo/animal. Después del final no está el presente (la presencia) plena de la revelación, sino esta percepción singular del nudo temporal que habilita, en términos de Jaques Derrida (*Sobre un tono...*), este “final sin final”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y lo animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- . “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte* 20 (2010): 77-80. Trad. Cristina Sardoy. Impreso.
- Baccolini, Raffaella, y Tom Moylan, eds. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003. Impreso.
- Berger, James. *After the End. Representations of Post-apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Impreso.
- Capanna, Pablo. *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cantaro Ensayos, 2007. Impreso.
- Coelho, Oliverio. *Borneo*. Buenos Aires: El cuenco del Plata, 2004. Impreso.
- . *Los invertebrables*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.
- . *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma, 2006. Impreso.
- Contreras, Sandra, coord. “Dossier: Ficciones en transición”. *Cuadernos de literatura* 20.40 (2016): 45-252. Web. 10 may 2017. <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1089/showToc>>
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. Web. 10 may 2017. <www.philosophia.cl>
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997. Impreso.
- . *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Trad. Ana María Palos. México: Siglo XXI, 1994. Impreso.
- Didi-Huberman, George. “El archivo que arde”. *Cátedra de la Universidad Nacional de La Plata*. Trad. Juan Antonio Ennis. Web. 10 may 2017. <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>
- . *La imagen mariposa*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co, 2007. Impreso.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009. Impreso.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2012. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.

- . "Narraciones de la intemperie". *El interpretador* 27 (2006). Web. 10 may 2017. <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com.ar/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>>
- Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso.
- García, Guillermo. "El otro lado de la ficción: ciencia ficción". *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emece, 1999. Impreso.
- Gasparini, Sandra. "Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer". *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emece, 2000. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Trad. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez, comps. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.
- Hamed, Amir. *Mal y neomal. Rudimentos de una geoidiocia*. Montevideo: Amuleto, 2007. Impreso.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016. Edición digital.
- Jameson, Friedrich. "Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad". *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004. Impreso.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 1983. Impreso.
- Kurlat Ares, Silvia, coord. "La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá". *Revista iberoamericana* LXXVIII.238-239 (2012). Web. 10 may 2017. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/278/showToc>>
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.
- . *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. Impreso.
- Link, Daniel, comp. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La marca, 1994. Impreso.
- Paik, Peter Y. *From Utopia to Apocalypse. Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010. Edición digital.

- Reati, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-199)*. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012. Impreso.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.