

GAUCHOS DEL FIN DEL MUNDO: LOS ESPACIOS DEL TERROR DECIMONÓNICO EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XXI

*GAUCHOS OF THE END OF THE WORLD:
THE SPACES OF NINETEENTH-CENTURY TERROR
IN THE NARRATIVE OF THE XXI CENTURY*

María Laura Pérez Gras
CONICET
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
lauraperezgras@yahoo.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Terror
Espacio
Gaucho
Especulación
Distopía

En estas páginas, realizaremos una lectura crítica de tres obras narrativas argentinas recientes con las que trazamos una serie temática y genérica: ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? (2013), de Michel Nieva, la novela El viento de la pampa los vio (2021), de Juan Ignacio Pisano, y la novela de Javier Núñez, Hija de nadie, aún inédita. Estos textos presentan el recurso del retorno al personaje del gaucho decimonónico para reconfigurarlo dentro de las nuevas formas del terror contemporáneo, así como también, recuperan el imaginario sobre su espacio característico, el “desierto” pampeano-patagónico, para reciclarlo en otro cronotopo altamente complejo y actual: el fin del mundo; de esta manera, conforman una serie que aquí denominamos “Gauchos del fin del mundo”.

En las tres obras que aquí estudiamos, la narrativa especulativa utiliza el conjunto espacio-tiempo liminar propio de la distopía como cronotopo sobre el cual proyectar los miedos actuales y convertir escenarios conocidos en mundos de pesadilla o de futuros en ruina. Por este motivo, uno de los cruces más prolíficos dentro de la literatura especulativa distópica actual es el de ciencia ficción con el género de terror: hibridación que en este trabajo convenimos en llamar “terror especulativo”.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Terror
Space
Gaucho
Speculation
Dystopia

In these pages, we will make a critical reading of three recent Argentine narrative works with which we draw a thematic and generic series: ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? (2013), by Michel Nieva, the novel El viento de la pampa los vio (2021), by Juan Ignacio Pisano, and Javier Núñez's novel, Hija de nadie, still unpublished. These texts present the resource of the return to the character of the gaucho in the nineteenth-century to reconfigure it within the new forms of contemporary terror, as well as recover the imaginary about its characteristic space, the Pampas-Patagonian "desert", to recycle it into another highly complex and current chronotope: that of the end of the world; in this way, they make up a series that we call "Gauchos of the end of the world". In the three works we study, speculative narrative uses the liminal space-time set of dystopia as a chronotope on which to project current fears and turn known scenarios into nightmare worlds or ruined futures. For this reason, one of the most prolific crossovers within current dystopian speculative literature is that of science fiction with the horror genre: hybridization that in this work we agree to call "speculative terror".

Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 14/11/2022

Este es el fin del mundo, pensaba en esos momentos. No había un mañana. [...] Pero ahora que el mundo había reaccionado la naturaleza se empezaba a imponer otra vez. La civilización era un manojito de ruinas y la naturaleza, día a día, iba a recuperando terreno, a pesar de las ciudades de hierro, de los pueblos fantasma, de los gauchos errantes.
Hija de nadie, Javier Núñez

Introducción

En estas páginas, realizaremos una lectura crítica de tres obras narrativas argentinas recientes con las que trazamos una serie temática y genérica: se trata de los relatos que conforman el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013), de Michel Nieva, la novela *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano, y la novela de Javier Núñez, *Hija de nadie*, ganadora del Premio Casa de las Américas 2021, aún inédita. Estos textos presentan el recurso del retorno al personaje del gaucho decimonónico para reconfigurarlo dentro de las nuevas formas del terror contemporáneo, así como también, recuperan el imaginario sobre su espacio característico, el “desierto” pampeano-patagónico, para reciclarlo en otro cronotopo altamente complejo y actual: el del fin del mundo; de esta manera, conforman una serie que aquí denominamos “Gauchos del fin del mundo”.

La propuesta es estudiar estas obras narrativas argentinas del siglo XXI que plantean escenarios especulativos –ya sean distópicos, apocalípticos, o posapocalípticos– y su relación con

los antecedentes dentro de la literatura argentina del siglo XIX para observar continuidades y desvíos en la construcción de los imaginarios del terror y el horror actuales, en los que se percibe la angustia de una inminente disolución social e identitaria que se vincula directamente con las violencias del pasado y las debacles del presente.

El terror especulativo y el retorno a los espacios decimonónicos

En el marco de proyectos de investigación previos, reunimos un corpus de estudio de textos que denominamos “especulativos” porque comparten el recurso del *novum*: un elemento o conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra o “momento cero” (Suvin 1984: 26). Este *novum* puede darse de diversas maneras, que analizaremos en cada obra aquí trabajada; sin embargo, encontramos una característica común de la literatura argentina especulativa publicada en el siglo XXI en la presencia de un explícito sentimiento de desencanto: se observa una notable predominancia de la distopía por sobre la utopía. Se trata de un rasgo de la posmodernidad, desde una crítica al proyecto de la modernidad (Vattimo 1986), y de la creciente debacle ecológica y humanitaria mundial (Žižek 2012); sin embargo, consideramos que, en el plano local, la crisis económica y político-institucional profundiza esta tendencia.

Asimismo, observamos dentro del marco de la narrativa especulativa una creciente hibridación o cruce de géneros –se combinan los imaginarios del terror, la ciencia ficción, el policial y el fantástico–, así como también otras artes como el rock, el cine, y las series televisivas.

En algunos casos, como en las tres obras que aquí estudiamos, la narrativa especulativa presenta el conjunto espacio-tiempo liminar propio de la distopía como un cronotopo¹ justamente porque en esas coordenadas se cruzan y proyectan las crisis y los miedos actuales hasta convertir los escenarios conocidos en mundos de pesadilla o de futuros en ruina. Por este motivo, uno de los cruces más prolíficos dentro de la literatura especulativa distópica actual es el de ciencia ficción con el género de terror: hibridación que en este trabajo convenimos en llamar “terror especulativo”.

Las construcciones ficcionales que encontramos en nuestra serie de “Gauchos del fin del mundo” varían entre distópicas, apocalípticas y posapocalípticas. Estas tres categorías son, en definitiva, distintas dimensiones de una sola tendencia, de la manifestación literaria especulativa de una crisis que se profundiza, y en todas ellas hay variaciones de un mismo tema: la supervivencia del ser humano en un mundo decadente, generalmente proyectado en el tiempo. En *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Fernando Reati (2006) destaca la predominancia de futuros distópicos dentro del corpus narrativo de fin de siglo XX que él estudia, cuestión que él vincula a la crisis neoliberal. Según Alejo Steimberg, los escenarios

¹ Mijaíl Bajtín denomina “Cronotopo (literalmente, tiempo espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela” (Bajtín 1981: 84) y explica que estas coordenadas de tiempo y espacio constituyen escenarios dialógicos en los que se reúnen o concentran los conflictos y las tensiones de la sociedad de una época, en torno de los cuales se organiza la ficción. A su vez Alejo Steimberg toma el concepto de Bajtín cuando sostiene que el término “ciencia ficción” evoca “un conjunto específico de coordenadas narrativas espacio/temporales, un tipo particular de cronotopo. No existe, por supuesto, un cronotopo único para la ciencia ficción, pero una gran parte de las obras que en ella se encuadran suele situarse en el futuro” (2012: 4).

apocalípticos y posapocalípticos, ya más comunes en el siglo XXI, son los cronotopos del futuro obturado del imaginario poscapitalista (2012: 4).

No obstante, esta proyección hacia adelante no impide ni contradice el retorno a tópicos, motivos y cronotopos del pasado. Por el contrario, en la narrativa reciente de carácter especulativo que hemos estado rastreando en los últimos años, aparece con claridad la recurrencia a tópicos, espacios y dilemas decimonónicos originados especialmente en la literatura de frontera, que se resemantizan y refractan categorías del pensamiento cultural argentino ya enquistadas en el imaginario de los espacios y las fuerzas vitales que componen la nación y sus habitantes. Para dar algunos ejemplos, las novelas *El año del desierto*, de Pedro Mairal, *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara y las de la trilogía de Claudia Aboaf, sobre todo *El rey del agua* y *El ojo y la flor*, son algunos de los textos del siglo XXI que presentan cruces con el siglo XIX a partir de determinadas elecciones de recuperación, en la torsión o el desvío, de estéticas, temáticas, ideologías, utopías y distopías decimonónicas. Precisamente esto mismo sucede en las tres obras de terror especulativo que abordamos en este trabajo, como demostraremos en los siguientes apartados.

En estas narraciones se pone en jaque la construcción identitaria nacional a partir de los traumas no resueltos y las manchas temáticas insolubles, que se manifiestan a través de diversas estrategias narrativas: la deconstrucción del discurso historiográfico, la regresión hacia el pasado para revisar la historia nacional, la parodia de la literatura canónica, la sátira política y social, los cruces estéticos con el cine y las series televisivas, y la pregunta por el fin de la cultura tal como la conocemos y la posibilidad de un “después”.

El regreso al pasado de este corpus trastoca la ciencia ficción clásica anticipatoria de mundos posibles no solo por su hibridación con el género de terror, sino también en la construcción de sociedades involucionadas o primitivas, a pesar de, o incluso, por causa de sus grandes avances tecnológicos. En el pasado, este movimiento de retorno se podía encontrar en alguna obra como *La máquina del tiempo* (1895), de Orson Welles, pero en el caso de la literatura argentina actual hablamos de tendencia y de corpus.

La investigadora Lucía Vazquez plantea la pregunta clave y propone una respuesta en “La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión”, su tesis de Maestría de la UBA defendida en 2020:

¿Y si el *novum* de la *ciencia ficción de NNA* [nueva narrativa argentina] se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente (Vazquez 2020: 45).

Justamente, uno de los traumas de un pasado más lejano que identificamos en esta serie de “Gauchos del fin del mundo” es el de la frontera interior decimonónica que implicó la fractura social en “civilización” y “barbarie”, el exterminio de los pueblos originarios, la negación del mestizaje como matriz fundacional de nuestra nación, la desaparición del gaucho por su asimilación al sistema de producción agrícola-ganadera, y el avance sobre el “desierto” por el dominio de territorios naturales vírgenes y su explotación en pos del progreso capitalista.

En su libro *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010), Fermín Rodríguez desarrolla la hipótesis de que los discursos sobre el “desierto” a lo largo de la historia y de la literatura argentinas resultaron ser performativos porque cada vez que era nombrado era definido, incluso, inventado. En el mismo siglo llegó a ser tanto el lugar de la barbarie y de la antiutopía, como el de la utopía civilizatoria o “nuestro más pingüe patrimonio”, al decir de Echeverría en su “Advertencia” a *Las Rimas* (1837). Para Sarmiento, en *Facundo*, “La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza...” (1965: 33). Y, así, en cada discurso sobre ese espacio, eran también configurados sus habitantes, en la misma tradición heredera del determinismo geográfico decimonónico.

En definitiva, qué mejor espacio que el “desierto” y qué mejor personaje que el gaucho para volver a moldear, como si se tratara de arcilla siempre fresca, nuevos espacios del terror y nuevos agentes del caos en respuesta a la violencia de los estratos hegemónicos, excluyentes, extractivistas y autoritarios del sistema. El trauma de la frontera interior, como consecuencia del proceso militar expedicionario que “ordenó” por la fuerza del fusil las categorías sociales y sus formas de habitar el mundo, se vuelve a abrir para los lectores de estas narraciones de terror especulativo como aquella misma línea ficticia y fantasmal, que llegó a ser zanja y tumba, y que aún persiste, como una herida que no sutura, siempre latente en nuestro imaginario social, político y literario.

De gauchoides y campos de soja

En el seguimiento de un orden cronológico, el primer libro de la serie que abordaremos es el de Michel Nieva. Se titula *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) como parodia “pampeana” del texto icónico de ciencia ficción *¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?* (1968), de Phillip K. Dick, que luego inspiró la película de Ridley Scott: *Blade Runner* (1982). En él encontramos seis relatos relacionados entre sí en un juego de autointertextualidad y metatextualidad sumamente posmoderno: el central es el primero de los relatos, homónimo al volumen entero, puesto que los otros resultan ser los finales alternativos o *post scriptum* de este, a excepción del titulado “Sarmiento Zombi”, que plantea un nuevo escenario del terror, diferente del inicial y sus secuelas.

El relato *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* muestra una Argentina banalmente tecnificada en la que se han lanzado a la venta cinco modelos de androides para servicio personal y doméstico inspirados en los personajes más emblemáticos de la cultura local: tangueroide, borgesoide, peronoide, gauchoide y kirchneroide. El protagonista confiesa en primera persona que opta por adquirir un gauchoide por ser oriundo de San Antonio de Areco y descendiente de una familia “de campo”, aunque ahora vive en la ciudad. Es decir, que la idea de la compra del gauchoide no surge simplemente de la necesidad o el deseo de recibir un servicio, como sería de esperar en estos casos, sino de la nostalgia del campo de su infancia y de un sentimiento romántico acerca del terruño idealizado.

El contraste entre la amoralidad de los androides y la inmoralidad de los humanos que los “(ab)usan” se muestra de diversas maneras a lo largo del relato. En el inicio, en una nota al pie – otro recurso paratextual que complejiza el relato en otro plano narrativo más–, el mismo narrador protagonista explica que el mercado debió lanzar una segunda generación de androides porque la primera había resultado tan similar a los humanos de carne y hueso que el “estado chino los

utilizaba para reemplazar a los opositores que encarcelaba, torturaba y desaparecía” (2013: 8) y deben ser discontinuados para evitar estos abusos. Los androides segunda generación presentan menor parecido con los humanos, y son producidos como imitación de ciertos personajes folklóricos autóctonos de cada región.

Así llega nuestro gauchoide, llamado don Chuma, que es entregado en la casa del protagonista embalado como producto “para ensamblar”, y que en su comportamiento parodia toda la tradición gauchesca: habla en versos octosílabos, cita partes de *Martín Fierro* o de *Santos Vega*, baila chacareras, cuenta anécdotas de campo, duelos y pulperías, y –a pesar de que los androides de segunda generación no tienen emociones propias, según aseguran sus fabricantes–, transmite “...el sentimiento oceánico y casi místico de galopar la pampa sobre algún zaino...” (2013: 8-9). Pronto, esa emoción inexplicable se empieza a manifestar en un sentimiento de disconformidad creciente, como si su lugar de subalternidad fuera insoportable para este gauchoide, que no cesa de repetir “Habría preferido no hacerlo”, al estilo de Bartleby, el escribiente, personaje de Melville, que insistía con su famosa frase “Preferiría no hacerlo”, como forma de resistencia al absurdo de la productividad permanente.

Al narrador protagonista se le ocurren dos posibles soluciones: darle algo de libertad a su gauchoide para recuperarlo anímicamente, o “rectificarlo” para ponerlo en su sitio y que obedezca nuevamente. Para la primera, piensa que le vendrá bien a don Chuma entrar en contacto con la naturaleza de la pampa, como si fuera este el hábitat propio del androide en realidad; para la segunda, le pedirá ayuda a un amigo de su primo Francisco, llamado Juan, también de Areco, y gerente de una fábrica de aceite de soja en la que todos los empleados son gauchoides, por lo tanto, tiene experiencia para ponerlos “en orden”. Por esta razón, considera buena idea volver al campo.

No obstante, el viaje le servirá para constatar que el abuso de los androides continúa en la segunda generación. El primo Francisco confiesa que “detestaba a los androides: tenía algunos trabajando de peones en sus campos, y me había contado cómo los maltrataba y, a los que le parecían más atractivos los sodomizaba” (2013: 15). El horror empieza a emerger lentamente a la superficie del texto.

Impactado por estas declaraciones, el protagonista opta por la primera solución y deja al gauchoide disfrutar de la libertad de la pampa: “estaba conmovido mirando cómo don Chuma disfrutaba de su jineteada por la llanura: cabalgaba hasta el fondo de la estancia y, cuando chocaba contra el último alambrado, volvía, pero con una velocidad prodigiosa, su cabellera y el poncho flameando al viento, libres” (2013: 16).

Sin embargo, el efecto no es duradero y don Chuma les prepara el asado con reticencia mientras repite su trillada frase. El primo promete ocuparse e idea un aleccionamiento que resulta en una *violación correctiva* del gauchoide, sangrienta y espeluznante, en una escena gore que el lenguaje soez y grotesco de Francisco satiriza hasta el punto en que llega una forma del humor negro.

Este modo de abuso remite a otros, como el ejercido contra los gauchos, representados por Martín Fierro, obligados a pelear en la guerra de frontera contra un indio que no es su enemigo, a cambio de mayor pobreza y marginalidad. En la construcción del carácter negativo del Otro considerado como una amenaza, se llegan a elaborar representaciones monstruosas de la alteridad; en este caso, un monstruo creado en la frontera entre la máquina y el humano (androide). Pero estas construcciones se invierten frente a lo abyecto de la *violación correctiva*. El gauchoide ocupa el lugar del Otro bárbaro y monstruoso desde la perspectiva de los sectores hegemónicos,

autopercibidos como civilizados, y se puede reconsiderar como víctima gracias a la literatura que desenmascara tales construcciones binarias y estereotipadas, tal como sucedió en la literatura gauchesca con el gaucho histórico.

Michel Nieva no solamente se nutre de la gauchesca en este relato, sino que también realiza una apropiación de la tradición literaria argentina de la violencia política sobre los cuerpos que encontramos en *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi, *El matadero*, de Esteban Echeverría, y *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini,² desde una apuesta por la estética gore y el terror especulativo. Así, en esa otra serie, la intertextual, de violaciones a subalternos –gauchos, enemigos políticos, niños proletarios, entre otros–, se cifra la violencia de los poderosos sobre los oprimidos.

Por supuesto, el correctivo no mejora el estado anímico del gauchoide, sino que lo empeora; y el relato termina, irónicamente, con un juego del ahorcado cuya respuesta es la frase nuevamente repetida por don Chuma: “Habría preferido no hacerlo”.

El episodio de la violación, por su grado de horror y de perversión en el disfrute del dolor y la humillación del Otro, remeda los narrados acerca de cuerpos humanos y sufrientes que citamos. No obstante, el hecho de que aquí se trate de un androide crea la distancia necesaria entre los lectores y lo narrado para que se produzca una experiencia gore, que incluye cierta forma morbosa del humor grotesco. Como explicamos en el párrafo anterior, se suma a “una tradición del cuerpo abyecto y no-humano” (Nieva 2020: 60) sobre el que la violencia puede ser narrada de manera explícita, porque es la que se ejerce sobre Otro. En palabras de Gonzalo Santos, “los androides de Michel Nieva no están diseñados a partir de la robótica, de las matemáticas o de la biotecnología, sino a partir de materiales librescos entre los cuales se pueden advertir los puntos de sutura” (Santos 2022: 74).

En este sentido, nos interesa la reflexión metaliteraria que plantea Lucía De Leone en su artículo “Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI”: “¿cuáles serían las posibilidades de la ficción en la pampa argentina, habitada por nuevos sujetos, como los gauchos androides, despojados de derechos y relegados al dominio de lo desechable” (2017: 5). Y encuentra la respuesta en una entrevista on-line titulada “Michel Nieva y una grotesca caricatura del relato gauchesco” (2014) que Juan Rapacioli le hace al propio Michel Nieva:

En una entrevista en la que el autor cuenta la génesis de este libro destaca su interés por narrar lo que denomina “el retorno a lo reprimido” a expensas de la figura del gaucho, al que en su momento hubo que matar y desterrar para poder elevarlo después como prototipo nacional en los relatos de fundación. Por eso el gaucho que retorna a la pampa del presente tan grotesca, gótica y cibernética como sojera, arrendada, posindustrial y globalizada- no puede ser sino un deforme, un “elemental simulacro”, un experimento de hibridación orgánico-tecnológico más de los tantos que allí se desarrollan mediante tecnologías inmunológicas que ponen en entredicho las fronteras entre lo natural y los dispositivos artificiales, como sin ir más lejos la soja transgénica (De Leone 2017: 5).

² El epígrafe del libro es justamente de Osvaldo Lamborghini: “¡El país argentinoide!”, parte de su poema “Ayer”, que dice así en referencia a otro trauma de violencia más reciente: “en el país argentino estéril / de los estériles militares argentinos. / Me acuerdo que Perón decía: “—No, / si las armas no las tienen de adorno, / lo que tienen de adorno es la cabeza”. ¡El país argentinoide!” (Lamborghini 2012: 185).

Esta asociación del gaucho físicamente corrompido por la sociedad hegemónica con el suelo explotado de la pampa nos remite directamente a la idea central de otra saga distópica: la del *Rey del agua*, de Claudia Aboaf. En la última novela de la trilogía, *El ojo y la flor*, aparece la frase: “la *Naturaleza violada* es el permiso de todas las violaciones reiteradas” (Aboaf 2019: 81; el destacado es del original); frase que después se repitió como un alegato en un manifiesto titulado “No hay cultura sin mundo” (2020) del colectivo ecologista de escritoras argentinas que ella encabeza junto a otras, como Gabriela Cabezón Cámara y Maristella Svampa. Esta afirmación vincula de manera directa la violencia contra la naturaleza con la violencia ejercida sobre los cuerpos: los femicidios, las violaciones, los abusos. Pero también expresa que el lazo entre los cuerpos humanos y la naturaleza se ha roto por la explotación capitalista de todas las formas de vida y del planeta.

El porqué de elegir el cuerpo de un gaucho androide lo explica el propio Nieva en la entrevista a mencionada:³

Fue fundamental el ensayo de Josefina Ludmer “El género gauchesco”, donde se postula que el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para someterlo al servicio militar, mientras que los intelectuales hicieron un uso literario de la voz, generando una disociación entre las partes del gaucho.

Esa me pareció una idea muy potente porque se puede extender en el tiempo con otras figuras, como el “cabecita negra” o el “desaparecido”. Me interesaba pensar qué pasaba con ese cuerpo.

Así aparece el “gauchoide”, que sería el retorno grotesco de lo reprimido, algo que es menos que un humano y justamente se lo elimina porque no se lo considera humano. Porque el gaucho se constituyó como la figura arquetípica de lo argentino, pero para construir esa figura fue necesario matar al gaucho de verdad (Rapacioli 2014).

La relación que establece aquí entre los gauchos y los desaparecidos tiene ramificaciones en el resto del volumen y nos remite a otro trauma no resuelto, de un pasado más reciente. En los siguientes relatos/partes del libro, hay diversos finales alternativos que profundizan el horror, lo fantástico y el grotesco: en el primero, el gauchoide sobrevive pero no modifica su anomalía; en el segundo, el protagonista narrador se desmaya del espanto y cuando despierta descubre que el gauchoide ha reaccionado y ha decapitado a su primo y al amigo, se ha fugado y convertido en gaucho matrero, para luego unirse a una facción de gauchoides guerrilleros y al ejército del ERG (Ejército Rebelde de Gauchoides), en alusión paródica al ERP histórico. Otro de los finales alternativos –todavía el narrador elucubra algunos más, incluso uno que narra su propia muerte a manos del androide, que ya no lo reconoce–, y don Chuma, en lugar de recuperar su libertad en la llanura pampeana, es visto “desalambando vastos campos de soja” (Nieva 2013: 49). Este final nos muestra al campo, que en otro tiempo fue un escenario romántico, como un espacio más tomado por el capitalismo tardío, los grandes negociados y las especulaciones bursátiles, y nos recuerda la creciente devastación de los suelos desgastados por los monocultivos, especialmente de soja.

Lo cierto es que el libro avanza *in crescendo* en el horror: la distopía llega a ser un apocalipsis en que las máquinas se vuelven en contra de los seres humanos, o en que los monstruos se vuelven

³ Las intervenciones críticas y teóricas que aparecen en la prensa y en la ensayísticas de Nieva sobre su propia obra creativa o sobre las problemáticas que abordan sus ficciones no pueden ser desestimadas en este trabajo porque son recurrentes y ayudan a comprender su imaginario *cyberpunk*, que el propio autor intenta sistematizar en su reciente libro de ensayos *Tecnología y barbarie* (2020).

en contra de sus creadores, puesto que Nieva cruza, también, los imaginarios y las criaturas de Mary Shelley y Phillip Dick para componer su obra. Sus gauchoides son, en definitiva, androides con partes que se ensamblan, que parecen dar vida al gaucho arquetípico.

El autor explica así la conexión con el universo de P. Dick y con la idea de devolver la vida a los muertos y lo monstruoso:

En *El canon occidental*, Harold Bloom dice que Shakespeare es el creador del humano, y en uno de sus ensayos, Juan Terranova lo contrapone y dice que Philip K. Dick es el creador de lo inhumano. Me interesaba pensar sobre esos cuerpos que se mataron porque no se consideraban humanos (Rapacioli 2014).

Asimismo, la conexión con el monstruo de Frankenstein, de Mary Shelley, aparece aún con mayor claridad en el relato “Sarmiento Zombi”, que forma parte del libro de Nieva, pero queda afuera de nuestra serie de “Gauchos del fin del mundo”.

De gauchos forajidos y el apocalipsis zombi en la Patagonia

La segunda obra en nuestra serie que retorna al gaucho y a sus espacios para componer una versión del fin del mundo es la novela *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano.

Aquí nos encontramos con el cronotopo del apocalipsis zombi. En lugar de trabajar con la problemática del Otro en la frontera entre la máquina y el humano (el androide), lo hace con una otredad en los bordes de la vida y la muerte (el zombi), más cercano al cruce entre lo humano y lo monstruoso, donde la máquina no tiene un rol, pero sí, en cambio, lo sigue teniendo la ciencia, puesto que los humanos se convierten en zombis debido a un virus de extraña procedencia.

A pesar de que los zombis son individuos que regresan de la muerte y el monstruo de Frankenstein es el resultado del ensamble de partes de varios muertos, los primeros pierden su conciencia individual y se unen a la horda para atacar a los vivos; en cambio, el segundo adquiere una subjetividad propia y se individualiza.

En palabras de Juan Francisco Ferré:

El monstruo de Frankenstein representa así, con su génesis patológica, no sólo el horror de la vida material, el horror y la fealdad de la naturaleza, sino el horror de cuanto el ser humano, con los instrumentos de la violencia política o la violencia científica aplicadas a la transformación de la realidad, pueda producir en nombre del progreso, la explotación o la racionalidad absoluta (2011: 67).

A su vez, la investigadora Sandra Gasparini explica el reciente fenómeno zombi en la cultura de masas en su libro *Las horas nocturnas* (2020):

El fantasma y el zombi funcionan en la narrativa argentina reciente como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para articular una serie de cuestiones vinculadas con formas de control. [...] el fantasma como representación del miedo individual (anclado en el pasado) y el zombi, del miedo social (presente) (119).

En este mismo sentido, Jacques Derrida (1995) propone, en su libro *Espectros de Marx*, el término “hauntología” (*hantologie*) como un giro epistémico dedicado a pensar las maneras en las que la tecnología materializa la memoria como un registro del pasado que se hace presente como una forma de acecho, pero también de un hechizo, que nos permite conjurar los espectros del pasado y desobturar la imaginación de futuros posibles.

Mark Fisher populariza este concepto derridiano para describir el hechizo de la cultura contemporánea provocado por el fracaso de la posmodernidad y del neoliberalismo que, ante los “futuros perdidos” de la utopía moderna, vuelve con nostalgia sobre el pasado. La tecnología actual impide el pensamiento crítico del sistema y la acción autónoma. Las imágenes reemplazan los cuerpos. Los medios de producción y reproducción de imágenes transforman a los humanos en espectros de sí mismos. Para Fisher producir arte por fuera del “realismo capitalista” es la única válvula de escape posible y la única forma de colaborar con la hauntología, para que se lleguen a exorcizar los fantasmas del pasado y así alcanzar la imaginación de futuros que sean verdaderamente nuevos, porque nunca tuvieron lugar (Fisher 2018).

En otras palabras, la tendencia “anticipatoria” de la ciencia ficción de los países centrales corre el riesgo de ser en gran parte una forma de expresión más del sistema capitalista y de su limitada capacidad de imaginar el futuro como una mera proyección del presente y de sus posibles continuidades o consecuencias. Y, a pesar de contar historias que parecen divergentes, son formas de catalizar la opresión para perpetuar el mismo orden de cosas, tal como lo hacía el carnaval en el calendario religioso del medioevo.

Por el contrario, la literatura “especulativa” que estudiamos trabaja con un tiempo que, a la vez de avanzar, retrocede y recalca en los traumas del pasado reciente para volver sobre ellos y revisar el curso de los acontecimientos.

Es, en muchos casos, el condicional contrafáctico que da lugar al relato zombi. Cuerpo zombi y horda, con toda su materialidad, protagonizan descripciones y conectan con el horror *gore* y la ciencia ficción postapocalíptica e incluso antes con la novela naturalista, el esperpento y el gótico decimonónicos (Gasparini 2020: 125).

Lo contrafáctico ocurre cuando esta familia media argentina se sale del tiempo de la rutina y de su espacio habitual. Hilario y Amalia son un matrimonio joven en crisis que veranea en Las Grutas, localidad de la Costa Atlántica que representa un lugar de paso o zona de contacto entre la Región Pampeana y la Patagonia. Tienen una pequeña hija, llamada Mara. Los nombres resultan emblemáticos del siglo XIX por diversas razones: Hilario por el autor de poesía gauchesca, Hilario Ascasubi; Amalia por el personaje canónico de la novela homónima publicada en 1851 por José Mármol, pero ambientada en los años cuarenta, la década del terror rosista en la historia argentina; por último, Mara remite a la mara patagónica, una especie de liebre autóctona, lo que enlaza a esta familia con el espacio y con la naturaleza que los rodea y que los irá atrayendo paulatinamente.

El policía se llama Baigorria, Hilario nombra a su caballo Moreira, y hay un líder oscuro de una banda de gauchos forajidos que esclavizan zombis, un innombrable, que remite indefectiblemente a Juan Manuel de Rosas, en su etapa más oscura.

A su vez, Hilario es profesor de Literatura Argentina del siglo XIX, especialmente de poesía gauchesca, que recita apasionadamente en cualquier momento y contexto de su vida cotidiana.

Pero, además, es un fanático de las series televisivas de zombis y tiene una extraña fantasía con las aventuras de supervivencia que esas series le transmiten. Su afición por el rock también será otro ingrediente que abre un abanico de intertextualidades entre la música y la novela. Incluso, el título de la novela surge de la letra de una canción de la banda argentina de *heavy metal* Hermética, titulada “Robo un auto”. Pronto en la diégesis, todos estos elementos empiezan a cumplir su función dentro del apocalipsis zombi: Hilario está siempre preparado para la supervivencia, conoce el *modus operandi* de los zombis y sus debilidades para contraatacarlos hasta el punto de que se vuelven predecibles, cumple su fantasía de convertirse en un héroe de acción, armado hasta los dientes y con sus lentes Rayban a bordo de una 4x4, al ritmo estimulante del *heavy metal* de su reproductor de CDs, con el noble objetivo de mantener su familia a salvo.

La construcción de los zombis que infestan la Patagonia a lo largo de la novela, en un principio, podría ser solo la expresión de un miedo colectivo originado en la historia y la tradición literaria nacional: el pasado monstruoso superviviente, y que vuelve a atacar, rehaciéndose a partir de los restos, rastros, huellas del trauma, de lo ominoso, y que los pone en jaque en el presente, al desamparo del Estado, que no reacciona ante el virus ni los sabe asistir⁴. No obstante, Hilario y su familia parecen preparados para hacerles frente. Y allí es donde entran en juego lo gore y la parodia.

Los modelos tradicionales de la literatura gótica (Kilgour 1995) se deconstruyen, se transforman y reproducen hasta convertirse en parodia, tal y como la define Linda Hutcheon: “[...] un proceso de revisión, reproducción, inversión y 'transcontextualización' de obras de arte anteriores”⁵ (1985: 11). Los escritores latinoamericanos se apropian de las formas del gótico, originarias de otros países, en general de tradición anglosajona, y hacen referencias conscientes a ellas en sus narrativas. La repetición de elementos de la literatura Z, que tradicionalmente ha contado con personajes, espacios y argumentos recurrentes, ahora en un nuevo contexto como el de esta Patagonia regresiva produce –como mínimo– extrañamiento.

La familia va superando todos los obstáculos en su viaje de pesadillas hacia Parque Nacional los Alerces, en Chubut, donde creen que estarán a salvo. El apocalipsis zombi, de esta manera, se invierte: la familia sobrevive a todo, aprende el juego del más fuerte y el más astuto, en el que los fundamentos de la ley ya no cuentan, y las líneas divisorias entre el bien y el mal se desdibujan; y a pesar de seguir en peligro, encuentran un propósito, superan sus crisis existenciales y parecen encontrar cierto refugio en la naturaleza. Así, surge la posibilidad de la utopía, o al menos el deseo.

Nos interesa volver sobre la noción de utopía, no solo como la proyección imaginaria de una sociedad ideal (Davis 1985; Trousson 1995), sino en el sentido que le da el uruguayo Fernando Aínsa “como una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea” (Aínsa 1999: 50). De esta manera, la utopía no tiene solamente la mirada puesta en la posibilidad de un futuro mejor, sino también en la crítica del presente.

El propio Pisano lo explica en una entrevista: “Hilario y Amalia no se sentían cómodos en el mundo tal cual estaba, pero ahora tienen un motivo para vivir [...] la ficción les da a ellos la posibilidad de seguir viviendo y rearmar su pareja, su familia” (Marcuzzi 2022).

El final de la novela es abierto. Pero la esperanza no se pierde.

⁴ Cabe aclarar aquí que esta novela de Pisano fue escrita durante 2019 y que no fue inspirada por la pandemia del virus COVID 19. Una de las clásicas causas de un apocalipsis zombi en la ficción es el surgimiento de un virus mutante.

⁵ “[a] process of revising, replaying, inverting and the ‘trans-contextualizing’ of previous works of art” (Hutcheon 1985: 11). Todas las traducciones pertenecen a la autora, excepto los casos en que se señale lo contrario.

De gauchos errantes y el posapocalipsis en el fin del mundo

La tercera y última obra de la serie que delineamos es la novela de Javier Núñez, *Hija de nadie*, aún inédita. En ella, nos encontramos en el cronotopo del posapocalipsis o del “*after the end*”, que James Berger explica de esta manera:

El apocalipsis [...] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece (Berger, 1999, pp. 5-7).⁶

A su vez, el investigador Alejo Steimberg (2010) estudia este cronotopo del postapocalipsis rioplatense en los textos del Delta Panorámico de Marcelo Cohen. En su análisis, toma de Frank Kermode, en el capítulo “The Modern Apocalypse” de su libro *The Sense of an Ending*, la idea de crisis permanente, en la que la sensación de transición es perenne (Kermode 1967: 96-7) y, en consecuencia, la coexistencia del pasado y del futuro se vuelve eterna. Es decir, el fin de una era, por más apocalíptico que sea, no es el final de los tiempos, porque también es un nuevo comienzo.

Asimismo, Steimberg se dedica a estudiar las estéticas que se cruzan en estos relatos: “La mezcla de épocas es característica de los relatos post-apocalípticos contemporáneos; así, junto a la anacrónica era neo-medieval del ciclo *The History of the Runestaff* de Michae Moorcock (1979) podemos mencionar a la barbarie semitecnificada del filme *Mad Max*” (2010: 246).

Y esto es precisamente lo que ocurre en la novela *Hija de nadie*. Javier Núñez crea un mundo posapocalíptico que existe mucho tiempo después de que “la era de los terremotos que se había tragado al Mundo Antiguo y transformado la tierra” (Núñez s.f.: 9). Como en toda narración posapocalíptica, se evita la explicación de las causas científicas del “fin del mundo”. Solo se describe lo mínimo y necesario para el avance de la trama. Este es un código de género que manejan los autores de ciencia ficción en general y tiene que ver con que esta literatura está siempre observando las problemáticas del presente. Por esta misma razón, se deduce que la crisis climática ha tenido todo que ver con la debacle. Especialmente porque, aún después del fin, los hombres siguen con la desmedida explotación del territorio:

Bayres era un pulpo gordo de muchos tentáculos que se extendían por todo el territorio. Un pulpo que se alimentaba de los recursos naturales que eran extraídos en las lejanas Delegaciones de Producción y transportados en los trenes de alta velocidad que iban y venían por esos tentáculos. Un pulpo que chupaba todo lo que pudiera dar la tierra hasta secarla (Núñez s.f.: 18).

⁶ “The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...]. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains” (Berger 1999: 5-7).

Esta novela también será un viaje de aventuras gore a través de una topografía de ficción que remeda la actual: desde Bayres, la mencionada ciudad monstruo, a través de la Pampa Larga, hacia la Última Muralla, la ciudad fortín que limita con la Patagonia, el último espacio conocido antes de entrar en esa región del fin del mundo que ya nadie recuerda de los tiempos antiguos.

El desplazamiento espacial de los personajes estructura la novela. Los tres principales se mueven en esas coordenadas. Aquí no encontramos una familia ya formada, sino una ensamblada por la necesidad de supervivencia y en permanente construcción: la joven Yara ha perdido a su madre durante la fuga que ambas emprendieron de las violentas garras de Wolff, y Solo Camacho la protege a lo largo del recorrido hasta el destino pactado, especialmente después de la muerte del buen viejo que la acompañaba. Ellos vienen desde Bayres en busca de Viedma, la médica que lleva el nombre de la ciudad que es el actual límite entre la pampa y la Patagonia. A partir del contacto con Viedma, y solo por su insistencia, se suman a una caravana que viaja, en lugar de al *Far West*, al “sur profundo”, hacia la ciudad utópica que todos denominan Confín. Se trata de un lugar que nadie conoce, o del que nadie ha vuelto: el no-lugar y no-tiempo de la utopía, como una forma de esperanza. Para llegar a Confín, deben pasar la Última Muralla, y adentrarse en la Patagonia, que resulta ser el lugar de origen de Yara.

Pero eso no quiere decir que Confín sea real. ¿La ciudad del fin del mundo que crece, que prospera, a salvo de las garras de Bayres? ¿La ciudad que volvió a empezar? Este no parece un mundo de segundas oportunidades. Lo más probable es que esto sea todo: que los que viven afuera, al otro lado de la muralla, vivan tan mal como los que viven afuera del lado de acá. O acaso peor (Núñez s.f.: 81).

En esta novela se cruzan los imaginarios de la barbarie tecnificada *cyberpunk* con el western, hasta el punto de que muchos de los títulos de las diversas partes en que está estructurada llevan los de las películas de westerns clásicos, como *El jinete pálido*, *El bueno, el malo y el feo*, *Dos hombres y un destino*, por ejemplo. No obstante, tanto la estética de la barbarie, como los personajes y los espacios están compuestos a partir de los elementos de la tradición local.

“Solo” Camacho es uno de los pocos gauchos que quedan en pie en ese territorio hostil y que se ha convertido en contrabandista para sobrevivir. A lo largo de la novela, resulta un héroe reticente, al estilo del Hans Solo de la *Guerra de las Galaxias*, pero rudo como los personajes de Clint Eastwood. Yara es una sanadora muy poderosa, probable heredera de las *machi* de su tribu originaria, en extinción ya desde mucho antes del fin del mundo o “el Cataclismo Final” (Núñez s.f.: 40). Y Viedma los une, en su misión de llevar a Yara a la tierra de sus antepasados, y de evitar que Wolff y sus secuaces paramilitares, terribles escuadrones de la muerte que imponen su ley de violencia y terrorismo en los territorios olvidados por la civilización, la secuestren para abusar de sus dones. Pero también deben impedir que el mercenario Ocho Varela la encuentre y la venda a los científicos de la ciudad para que continúen estudiándola como a un extraño espécimen de laboratorio.

Volvemos a ser testigos como lectores de una seguidilla de abusos contra la naturaleza, los subalternos, los marginales, los otros, en medio de la violencia que nunca termina y se retroalimenta con más violencia.

La caravana es emboscada por Wolff y sus hombres, conocidos como “los hijos de Wolff”, y quedan pocos supervivientes de ambos bandos. El final se abre nuevamente a la posibilidad de la

utopía. La familia hecha de restos que forman Yara, Camacho y Viedma desafía el terror de ser atrapados por los hijos de Wolff y logra pasar a la Patagonia, rodeando la Última Muralla, hacia Confín. Aunque la existencia de la ciudad no fuera segura, la esperanza se sostiene: “El futuro, como esa tierra que se abría ante ellos, por primera vez en sus vidas, era una gran incógnita” (Núñez s.f.: 241).

Incluso en la distopía que lleva al apocalipsis, como cronotopo “del fin” –o a su consecuente posapocalipsis o “después del fin”–, el filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek, autor de *Viviendo en el final de los tiempos*, puede ver la posibilidad del anhelo utópico. Žižek define el apocalipsis como punto último o cero de transmutación radical (Žižek 2012: 346), por lo tanto, como única posibilidad de cambio verdadero.

En este sentido, la crítica Elsa Drucaroff afirma que, a pesar de que la narrativa distópica por desencanto es la que predomina en las generaciones que escriben post-2001, en ella palpita también una pulsión utópica. Y esta “pulsión es siempre social y de algún modo política” (2011: 283).

A su vez, según Jameson:

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicará siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en la que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso de hacer realidad, un sistema totalmente distinto a este (2015: 9).

En definitiva, solamente pensando en un “empezar de cero” se puede llegar a pensar en la utopía.

Conclusión

En estas tres obras narrativas de terror especulativo encontramos distintas propuestas distópicas (apocalípticas y posapocalípticas) e, incluso, cierta apertura a la utopía, en las que se hibridan las estéticas de la ciencia ficción ciberpunk con el terror gore, en un entorno primitivo, barbarizado y anacrónico. Sin embargo, esta regresión no se da hacia cualquier tipo de coordenadas para que sea verosímil; por el contrario, se retorna a los cronotopos propios de la tradición local, en especial, a aquellos hasta donde se puede rastrear hacia atrás la huella del trauma, y la violencia que lo generó.

Así como Carlos Gamerro explicaba en su artículo “Disparen sobre el policial negro” (2005) acerca de las peculiaridades del género policial en la Argentina, que, en lugar de copiar modelos extranjeros sin más, los adapta, los territorializa dentro de las coordenadas propias, ya sean geográficas, socioculturales, histórico-literarias, lo mismo sucede con la ciencia ficción, y con el terror, o con toda la literatura de género “a la argentina”.

Las marcas de territorialización del género suelen ser de tres tipos: culturales, idiomáticas y geográficas. Y cuando se toma al gaucho como personaje, las tres emergen a la superficie del texto de suyo: la idiosincrasia, la vestimenta, el facón, el caballo, el arreo y la faena; la jerga, los giros, el vocabulario, la payada, el verso octosilábico y la rima consonante; el entorno de las llanuras de la pampa y los relieves de la Patagonia, su fauna y su flora, la sequía, los vientos, las distancias. El gaucho trae los modos de territorialización a cuestras.

El gauchoide don Chuma paga sus quejas y hace asados sublimes; Hilario monta a Moreira y recita a José Hernández; Camacho es inigualable en las destrezas del facón, el caballo y el seguimiento de rastros.

El terror nos llega desde el trauma colectivo de la frontera interior, de exterminio y exclusión; y, en lugar de ser la ciudad el espacio donde se desarrolla la distopía –como sería esperable en la ciencia ficción ortodoxa–, los espacios abiertos de la intemperie más brutal se apropian de los cuerpos individuales y los desarticulan como a juguetes. De esta manera, tal como explica Fernando Reati en *Postales del Porvenir*: “Desaparece la ciudad familiar, último reducto de la identidad en un mundo que se figura fuera de control, y con ella muere la última posibilidad de sentirse alguien y de ser parte de un espacio comunitario” (2006: 135). Por este motivo, el deseo más profundo de los protagonistas de estas ficciones es siempre recuperar el núcleo familiar, volver al encuentro de los vínculos, reconstruir desde las ruinas la comunidad armoniosa a la que aspira la utopía.

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS es Doctora en Letras e Investigadora del CONICET y el ILA (UBA), profesora titular de Literatura Argentina I y II y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dicta seminarios de posgrado, dirige el Doctorado en Letras y proyectos de investigación sobre Literatura Argentina. Entre sus publicaciones académicas se destacan los libros *Relatos de cautiverio* (2013) y *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Tomos I y II* (2019 y 2022).

Bibliografía

- ABOAF, Claudia. 2019. *El ojo y la flor*. Buenos Aires: Alfaguara.
- AÍNSA, Fernando. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Del Sol.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1989. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Taurus.
- BERGER, James. 1999. *After the End*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DAVIS, James Colin. 1985. *Utopía y la sociedad ideal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LEONE, Lucía. 2017. “Modelo para amar. La pampa gore y cibernética del siglo XXI”. *REVELL. Revista de estudios literarios da UEMS*. Vol. 3, N° 17, pp. 207-29.
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Los espectros de Marx*. Madrid: Trotta
- DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- FERRÉ, Juan Francisco. 2011. “Del doctor Frankenstein a David Cronenberg y más allá”. *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*. Tercera época, Año XII, N° 11, pp. 64-9.
- FISHER, Mark. 2018. *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- GAMERRO, Carlos. 2005. “Disparen sobre el policial negro”. *Clarín*. Suplemento Ñ, 13 de agosto.
- GASPARINI, Sandra. 2020. *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- JAMESON, Frederic. 2013. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KERMODE, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. Nueva York: Oxford University Press.
- KILGOUR, Maggie. 1995. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres: Routledge.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 2012. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Mondadori. Prólogo de César Aira.
- MARCUZZI, Josefina. 2022. “Juan Pisano: ‘La gauchesca es un territorio de disputa tanto para conservadores como para progresistas’”, <<https://www.telam.com.ar/notas/202201/579768-juan-pisano-gauchesca.html>> [Consulta: 7 de julio de 2022].
- NIEVA, Michel. 2013. *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- _____. 2020. *Tecnología y barbarie*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- NÚÑEZ, Javier. s.f. *Hija de nadie*. MS.
- PISANO, Juan Ignacio. 2021. *El viento de la pampa los vio*. Buenos Aires: Baltasara Editora.
- RAPACIOLI, Juan. 2014. “Michel Nieva y una grotesca caricatura del relato gauchesco”. <<https://www.telam.com.ar/notas/201401/48657-michel-nieva-y-una-grotesca-caricatura-del-relato-gauchesco.html>> [Consulta: 7 de julio de 2022].
- REATI, Fernando. 2006. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- RODRÍGUEZ, Fermín. 2010. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- SANTOS, Gonzalo. 2022. *Únicos y repetibles*. Buenos Aires: Indómita luz.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1965. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Selectas.

- SUVIN, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- STEIMBERG, Alejo. 2010. “El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de Donde yo no estaba”. En Fabry, Geneviève; Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana (siglos XX-XXI)*. Berna: Peter Lang, pp. 245-55.
- _____. 2012. “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”. *Revista Helical*. N° 14, pp. 4-19.
- TROUSSON, Raymond. 1995. *Historia de la literatura utópica*. Barcelona: Península.
- VATTIMO, Gianni. 1986. *El fin de la modernidad*. México: Gedisa.
- VAZQUEZ, Lucía. s. f. *La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2012. *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.