

## Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial

Annelies OEYEN  
Departamento de Literatura  
Universiteit Gent  
Annelies.Oeyen@UGent.be

Recibido: 1 de octubre de 2011  
Modificado: 7 de noviembre de 2011  
Aceptado: 9 de noviembre de 2011

### Resumen

Este artículo parte de la constatación de que en la narrativa prospectiva escrita en la Argentina posdictatorial aparecen ciudades posapocalípticas. A través de un análisis detallado de los recursos estilísticos, metafóricos, intertextuales y narrativos de *El aire* de Sergio Chejfec (1992), *El testamento de O'Jaral* de Marcelo Cohen (1995) y *Promesas naturales* de Oliverio Coelho (2006), cartografiamos los diferentes modos de construir ciudades posapocalípticas.

**Palabras clave:** posapocalipsis, entropía, monstruosidad, fragmentación urbana.

**Title:** Post-apocalyptic Cities in Argentinean Prospective Literature written after the Military Dictatorship

### Abstract

This article aims at examining post-apocalyptic cities in Argentinean prospective narrative written after the military dictatorship. A detailed analysis of the stylistic, metaphoric, intertextual and narrative strategies in *El aire* by Sergio Chejfec (1992), *El testamento de O'Jaral* by Marcelo Cohen and *Promesas naturales* by Oliverio Coelho (2006) will contribute to the mapping of different modes of constructing post-apocalyptic cities.

**Keywords:** post-apocalypse, entropy, monstrosity, urban fragmentation.

### Índice

1. Introducción
2. La ciudad agónica: *El aire* de Sergio Chejfec
  - 2.1. La construcción de la ciudad posapocalíptica
  - 2.2. La estructura entrópica del espacio
3. La ciudad fragmentada: *El testamento de O'Jaral* de Marcelo Cohen
  - 3.1. La construcción de una metrópoli posapocalíptica
  - 3.2. La poética del posapocalipsis
4. La ciudad monstruosa: *Promesas naturales* de Oliverio Coelho
  - 4.1. La construcción de la ciudad posapocalíptica
  - 4.2. La ciudad de los monstruos
  - 4.3. La estética de la monstruosidad
5. Conclusión

## 1. Introducción

Después del final de la dictadura militar en Argentina (1976-1983), observamos un auge de textos prospectivos de índole distópica en la producción literaria de este país<sup>1</sup>. Se trata de obras que anticipan el porvenir y crean mundos posibles con elementos que no existen en nuestro mundo empírico. Aunque estos textos nos enfrentan a una forma de fantasía, siempre plantean cuestiones inquietantes del presente y crean mundos dotados de una relación creíble con nuestro mundo. En el caso de la literatura argentina, reflejan directa o indirectamente la transformación radical y a menudo traumática del tejido social argentino, su cultura e imaginario, a partir del terrorismo de Estado y la inserción del país en el modelo neoliberal de globalización (Reati 2006: 18-19). En este artículo proponemos analizar modos de construir ciudades posapocalípticas.

Si las ciudades imaginarias del modernismo argentino ya debilitan los presupuestos ideológicos de la ciudad ordenada y tradicional, y a veces muestran espacios urbanos que ya no encarnan el progreso, la civilización o la cultura letrada, esto se radicaliza en el posmodernismo y se vincula con procedimientos de la ficción prospectiva<sup>2</sup> y distópica. En *Postales del porvenir* (2006), Reati observa que en tiempos de neoliberalismo y de globalización aparecen en las novelas argentinas ciudades fragmentadas que rompen con el esquema dual ciudad *versus* periferia y construyen fronteras interiores, guetos sociales donde el pacto de convivencia se resquebraja. Una de las categorías que destaca para estudiar estas ciudades es la ciudad posapocalíptica. Se trata de espacios literarios que recurren a ciertos códigos de la ficción distópica e imaginan el colapso urbano. Invierten el clásico binomio de civilización y barbarie para presentar la metrópoli de Buenos Aires o su vertiente imaginaria como hogar de la barbarie. Estos espacios extrapolan ciertas realidades argentinas –como fracturas del tejido social después de la dictadura militar y el impacto de la globalización neoliberal en un país periférico– a espacios futuros que muestran objetos urbanos icónicos y reconocibles en un ambiente desintegrado y violento. En palabras de Reati, esta "imaginación de lo urbano visualiza la ciudad como el sitio de lo caótico, lo mutante, lo salvaje y lo peligroso, en suma,

---

<sup>1</sup> Pensamos por ejemplo en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989), *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992), *Los misterios de Rosario* de César Aira (1994), *Waslala* de Osvaldo Soriano (1996), *Cruz diablo* de Eduardo Blaustein (1997), *Planet* de Sergio Bizzio (1998), *Los planetas* de Sergio Chejfec (1999), *Los invertebrables* (2003) y *Borneo* (2004) de Oliverio Coelho, *Plop* de Rafael Pinedo (2004) o *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005).

<sup>2</sup> Consideramos ficciones prospectivas todas las obras de ciencia ficción que anticipan un mundo en el que interactúan aspectos pertenecientes al marco de referencia del lector con aspectos nuevos que no existen en su mundo empírico, lo que resulta en un efecto de extrañamiento.

como el sitio de una distopía que contradice todo optimismo sobre el rumbo de la historia nacional" (Reati 2006: 135). Durante la jornada "Ciudades fragmentadas en la literatura (hispano)americana" que organizamos en las universidades de Gante y Lovaina-la-Nueva en el 2010, partimos de la constatación de que las representaciones de ciudades contemporáneas en textos hispano y norteamericanos se caracterizan a menudo por contrastes y fracturas. A lo largo de dos días en los que exploramos nuevas expresiones literarias de ciudades fragmentadas, se destacó reiteradamente que la radicalización literaria de la fragmentación urbana desemboca a menudo en una representación posapocalíptica de la ciudad. Así, se subrayó reiteradamente la creación de espacios decrepitos, pesadillescos y en ruinas. Las ciudades en *Kalpa Imperial* (1983-1984) de la argentina Angélica Gorodischer se nos presentan como organismos 'destripados' a través de la guerra y el curso del tiempo, y también en *La leyenda de los soles* (1993) del mexicano Homero Aridjis, Ciudad de México aparece como un organismo vivo putrescente, desintegrado y violento. Las obras que se analizaron durante el coloquio, aunque transcurren en el presente o incluso en el pasado, suelen mostrarnos un futuro que ya está entre nosotros, por lo que éste aparece como un universo irremediamente pos-, sea posmoderno, posatómico, poshistórico, o incluso poshumano. El coloquio demostró la omnipresencia de figuraciones espaciales posapocalípticas en el ámbito de la literatura americana contemporánea –y cierta convergencia entre la literatura hispanoamericana y la norteamericana al respecto–, al mismo tiempo que demostraba la necesidad de sistematizar y definir mejor la representación literaria de las ciudades posapocalípticas.

Por consiguiente, en este artículo estudiaremos tres novelas argentinas, a saber, *El aire* de Sergio Chejfec (1992), *El testamento de O'Jara* de Marcelo Cohen (1995) y *Promesas naturales* de Oliverio Coelho (2006), con el fin de demostrar cómo se manifiesta el posapocalipsis en el proceso de creación de una ciudad imaginaria, superpuesta a y a veces transformadora de la ciudad física real, tal como se ha venido verificando en la narrativa argentina después de la dictadura militar. Cabe precisar que este artículo se concentrará mayormente en la construcción narrativa y estilística de las ciudades posapocalípticas, sin tener espacio suficiente para elaborar también otras características fundamentales de la ficción posapocalíptica, como la temática del poder, ciertas estructuras narrativas recurrentes, el diálogo con el contexto, las implicaciones éticas o el potencial utópico de la escritura.

## 2. La ciudad agónica: *El aire* de Sergio Chejfec

### 2.1. La construcción de la ciudad posapocalíptica

El gran tema de la novela *El Aire* de Sergio Chejfec<sup>3</sup> es la ciudad de Buenos Aires. Barroso, el protagonista de la novela, es marcado por la salida misteriosa de su mujer Benavente y empieza a recorrer la ciudad, obstinadamente, deseando rellenar el hueco que ha dejado la desaparición del ser querido. Pero *El aire* no es un mero relato de un amor perdido. El choque que provocó la desaparición tiene tanto impacto en la vida del protagonista que, cuando Barroso realiza un recorrido por las calles de Buenos Aires, la ciudad también se transforma profundamente. A través de los ojos de Barroso vemos una ciudad empobrecida y en crisis, en un proceso gradual e irreversible de descomposición. La narración se caracteriza por un marcado paralelismo: a medida que crecen el vacío, la inercia y la decadencia corporal en la vida de Barroso, también la ciudad se arruina y se esfuma, incluso ambos movimientos descendientes se refuerzan mutuamente. En este sentido, la ausencia de la mujer 'Bena-vente' es una metáfora de la ciudad de 'Buenos Aires' y nos ofrece una pista para indagar en su desintegración.

Siguiendo las categorías que propone Fernando Reati en su esclarecedor estudio *Postales del porvenir*, aparece aquí una Buenos Aires mutada. Nos encontramos en una Buenos Aires futura que está lentamente cambiando de rostro, y sin embargo sigue reconocible. El dinero está fuera de circulación, y el comercio en los supermercados ha sido reemplazado por el trueque con el vidrio que se encuentra en la calle, con lo que todos los porteños se han convertido en botelleros. El fútbol sigue siendo el deporte nacional, pero los espectadores se han vuelto tan indiferentes y apáticos que reaccionan a los goles con un silencio general. Además, a lo largo de la narración, el protagonista Barroso reflexiona reiteradamente y con nostalgia sobre la lengua de su infancia que ha caído en desuso. De este modo, el presente desintegrado se contrasta constantemente con el pasado pleno y utópico de la infancia del protagonista –que el texto denomina igualmente la "prehistoria" (132)–, una época que Barroso recuerda con nostalgia. El presente de la narración prefigura entonces una relación ambigua entre un 'antes' pleno y un 'ahora' decadente, entre el 'ya' y el 'todavía no', entre lo 'pre' y lo 'pos'.

Sin embargo, los cambios más notables se sitúan en el nivel del urbanismo. Una de las imágenes más importantes que expresa el empobrecimiento y la decadencia es la "tugurización de las azoteas", la invasión de los techos por las nuevas viviendas precarias de los

---

<sup>3</sup> Todas las citas provienen de la edición Aguilar (1992); indicamos el número de página entre paréntesis.

nuevos pobres. Un día, mientras Barroso está hojeando el periódico, le llama la atención un artículo titulado "Ciudades elevadas y ocultas", que se cita en el texto, y una fotografía aérea de esta ciudad precaria construida en los inmuebles (60-61). Un día después, Barroso también observa que en las azoteas se multiplican los tugurios, los ranchos y las casas precarias (69). Chejfec hace algo llamativo: visualiza la miseria omitida de la ciudad y radicaliza ciertos procesos urbanos que actualmente se llevan a cabo en ciertas metrópolis de América Latina, colocando esta Buenos Aires empobrecida y en crisis que demuestra los rasgos de una economía de subsistencia en los techos de los inmuebles. El narrador pone énfasis en la condición abominable y "ominosa" (35, 127) de una ciudad cambiante, o mutante como dice Reati, y nos ofrece una vista sobre los guetos, sobre el deterioro irreversible que está teniendo lugar.

Barroso es un lector ferviente de periódicos. Es curioso observar cómo las notas de prensa y las fotografías sobre la fragmentación y el deterioro urbanos se introducen después en la realidad social, y Barroso va viendo estos procesos durante sus caminatas y las contemplaciones urbanas desde la ventana de su piso. El narrador comenta que la tarea de la prensa ya no se limita a cubrir hechos ocurridos, sino que anticipa las transformaciones urbanas: "La divulgación y el suceso se distanciaban según el lapso periodístico usual, nada más que *en sentido inverso: aquello que el día anterior había leído descrito, sólo a la mañana siguiente alcanzaba su realización*" (70). Esta manera de crear el espacio narrativo se repite a lo largo de la novela<sup>4</sup>. Es muy curioso este modo de construcción de Buenos Aires en la novela, en el que se insertan materiales verosímiles en la narración, como los periódicos y las fotografías, pero con el fin de desrealizar el espacio urbano y describir cómo el protagonista y la ciudad se deterioran simultáneamente. Chejfec parece experimentar con el "*effet de réel*" que Roland Barthes había detectado en el realismo clásico de Balzac; evoca estos medios documentales, yuxtapone diferentes elementos realistas y referencias a procesos urbanos actuales (la creciente pobreza, la precariedad de las viviendas, nuevos trabajos callejeros, etc.) pero desplaza sus sentidos. Explica este modo de construcción narrativo, este nuevo tipo de realismo, como "una agregación inestable donde se combinan vagas ideas sobre los recuerdos, sobre la evocación como actividad narrativa, y sobre el valor ambiguo de los temas, cuya importancia radica en la posibilidad de utilizarlos y desplazar el

---

<sup>4</sup> Antes de observar el trueque del vidrio (71, 75, 77), los peligrosos autobuses en Montevideo (92), la desertificación de Buenos Aires (115-116, 163-164, 170-171) y el trabajo infantil (106, 167), Barroso había conocido estos fenómenos a través del periódico o la televisión.

sentido ya cristalizado en ellos; de este conjunto desordenado de intenciones tiendo a derivar mis libros" (Chejfec 2005: 126).

Desplazando los sentidos de fragmentos urbanos, el presente de la narración que se construye es impreciso e incierto: se ha deslizado ligeramente al futuro con respecto a nuestra actualidad, pero este proceso de degradación futura significa paradójicamente una vuelta atrás. Según estos procedimientos espaciotemporales particulares, la novela nos proyecta un mundo posible en el que interactúan el extrañamiento y el reconocimiento y en esto consiste su carácter de ficción prospectiva y posapocalíptica.

## **2.2. La estructura entrópica del espacio**

Para crear este ambiente trágico y catastrófico que desrealiza zonas del presente, Chejfec utiliza estrategias narrativas parecidas a los fines y finales apocalípticos de típicos exponentes de la posmodernidad tales como Thomas Pynchon. De acuerdo con los análisis que presenta Lois Parkinson Zamora en *Narrar el Apocalipsis*, Pynchon recurre a la metáfora de la entropía –la ley de la entropía describe la muerte gradual del universo, y Marcelo Cohen la define como “la noción termodinámica sobre el crecimiento del desorden y la pérdida de energía en los sistemas cerrados” (Cohen 2003b: 109)– para representar y criticar la desintegración gradual de la sociedad estadounidense, la falta de individualidad y la tendencia al conformismo y la pasividad, aspectos originados entre otras cosas por el creciente consumo, la cultura de masas y del entretenimiento y la automatización. Esto significa que Pynchon no representa la muerte de la sociedad y el universo a través de un cataclismo, sino que imagina una desintegración progresiva, “un mundo puramente físico cuya energía está llegando a su fin” (Parkinson Zamora 1994: 72-101). Asimismo, Cohen describe “esa atmósfera de embrollo exhausto” en su ensayo sobre la novela *Vineland* de Pynchon (Cohen 2003b: 110). Según Cohen, las novelas pynchonianas “son –valga el recurso a la termodinámica– *estructuras difusivas*, mezcla de cohesión e inestabilidad, como las llamas” (Cohen 2003b: 111, cursiva en el original). Así llegamos a la idea de que el escritor estadounidense no sólo utiliza la metáfora de la entropía para reforzar su visión del mundo, sino también en la poética y la estructura de la narración. La poética pynchoniana utiliza “yuxtaposición, sesgo, oscuridad, acumulación de detalles hasta que, en la metáfora, todo se une en un modelo siempre transitorio: un campo de resonancias” (Cohen 2003b: 111).

En la novela de Chejfec encontramos un aparato metafórico comparable. También Chejfec narra la muerte de un individuo y de la sociedad, aunque enfoca menos el desquiciamiento mecánico o tecnológico de la sociedad que Pynchon. *El Aire* es una narración posapocalíptica, aunque ningún cataclismo irrepresentable ha

causado esta decadencia final: "Restos y ruinas no provenían de catástrofe alguna, sino tanto del abandono humano como del transcurso del tiempo" (89). Al igual que en las obras de Pynchon, el apocalipsis se infiltra en *El aire* de manera muy sutil: se hace sinónimo de aniquilación, de agotamiento. Chejfec pinta una Buenos Aires en un proceso de deterioro del que no hay regreso posible, en el que la crisis se convierte en un estado permanente. Durante sus caminatas urbanas, Barroso observa la naturaleza que irrumpe violentamente en la ciudad y se topa con objetos en desuso, con basura y escombros esparcidos y con el aire sofocante e insoportable de la ciudad, elementos que la novela evoca con gran lujo de detalles, como lo atestigua el pasaje textual siguiente:

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

La ciudad que se muestra es desorden, caos, fragmentación. El tiempo se reduce a una duración agotadora, un presente continuo y contiguo con el espacio.

Simultáneamente, la narración recupera y reescribe figuraciones del desierto para reforzar la índole entrópica y posapocalíptica de la narración, un proceso que la novela denomina la "pampeanización" (163). Así, Chejfec hace irrumpir la barbarie literalmente en la ciudad. La narración insiste reiteradamente en la irrupción de la "intemperie" (163), el "descampado" (57, 132, 163, 171), la "planicie" (127, 130, 142, 172, 187, 193), la "inmensidad plana" (171, 172), el "campo" (88, 112, 131, 170, 172, 187, 193) o la "llanura de tierra" (128, 170, 194) en los que brota la naturaleza. Como lo demuestra claramente el fragmento siguiente, la ciudad cambia sucesivamente en un paisaje de ruinas cubierto de plantas y yuyos, para desaparecer después y dar lugar al descampado, la naturaleza y la pampa:

Si desde un principio [Barroso] había registrado el trastorno disimulado del idioma, recién ahora advertía que la ciudad había estado modificándose sin que se diera cuenta de nada. En algún momento, demasiado tiempo atrás, habían aparecido en sucesión indefinida manzanas y manzanas de ruinas, ya trabajadas instantánea y definitivamente por la intemperie y al mismo tiempo

limpias, prolijas, como si fueran recuerdos vivientes y preservados de la degradación. Después de las demoliciones, los escombros desaparecían de inmediato o si no, al contrario, de manera automática se integraban a la nueva naturaleza. *Esos baldíos indefinidos representaban una intromisión espontánea del campo en la ciudad, la cual parecía así rendir un doloroso tributo a su calidad originaria.* Consistía en una regresión pura: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: se *pampeanizaban instantáneamente*. Donde habían vivido amigos y familiares ahora quedaban los árboles y alguna que otra pared. *De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires.* (163-164, la cursiva es nuestra)

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

### **3. La ciudad fragmentada: *El testamento de O'Jara* de Marcelo Cohen**

#### **3.1. La construcción de una metrópoli posapocalíptica**

*El Testamento de O'Jara*<sup>5</sup> nos presenta la historia de O'Jara, un traductor que vive una vida armoniosa y solitaria en el campo de un país indefinido situado en un porvenir impreciso pero no tan lejano. Un día es perturbado por la llegada de dos hombres que le encargan que vaya a la imaginaria metrópoli Talecuona y localice a su hermanastro el Galgo Ravinkel, que encabeza una conspiración contra ciertas instancias en el poder. Desde las vastas llanuras, O'Jara se dirige a la agonizante metrópoli industrial, también llamada La Populosa por estar superpoblada (32). Entra en la ciudad por la vasta periferia de suburbios y villas de emergencia que se extienden desordenadamente. Desde la ventanilla del tren ve aparecer las afueras de la ciudad:

---

<sup>5</sup> Todas las citas remiten a la edición en Alianza Editorial (1995); indicamos el número de página entre paréntesis.



Hacia las diez, las ventanas de los dos lados [del tren] empezaron a asimilar fábricas amortajadas de humo, negruzcas manchas de pasto, caseríos de lata emboscados entre dunas de basura. Era el extrarradio de Talecuona, estribaciones de una idea urbana fija pero encumbrada, hilanderías y tambos, excavaciones, cablerío, tolvas de fábricas de cemento, la antorcha de una refinería ardiendo entre torres de alta tensión y el humo tormentoso de las papeleras. (54)

Casi de manera fílmica, el narrador evoca la ciudad emergente. Diferentes fragmentos se acumulan en un solo plan. Al mismo tiempo que surge la periferia sombría de una ciudad en plena actividad industrial –con fábricas, papeleras, refinerías, hilanderías y altos hornos que expulsan humo– se vislumbran los efectos negativos que acompañan el proceso de industrialización, como la polución y la pobreza. Una serie de adjetivos utilizados para describir el paisaje emergente –pasto “negruzco”, nubes de humo “tormentoso”, caseríos “emboscados”– anuncian un lugar crepuscular, un aspecto que resalta aún más del fragmento siguiente, largo pero ilustrativo:

La Populosa era una fantasía urbana de despliegue fortuito y realización torcida, como una estructura mental estropeada por la psicosis. [...] El espíritu asesino de la economía; las consecuencias de esos acuerdos caían sobre los ciudadanos como bombas de fósforo que tanto podían poblar la nada de portentosos shopping-centers, y hasta de viviendas, como aplastar el ser para abrir espacios de reserva [...] Talleres, frigoríficos y plantas metalúrgicas, tanques de gas, el hedor de las curtiembres y el agua salivosa de los canales de desecho, cementerios de coches y polígonos metalúrgicos, pirámides de bidones rojos contra el sol macilento, viejos acoplados invadidos por las cañas en un súbito perfume de alfalfa, un huerto con coliflores, una vaquita en un basural, eran el paisaje que un tanto disimulado por las pantallas gigantes de los consorcios televisivos, rodeaba los monoblocks y los kilómetros de villas de cartón prensado y de lata. El sentido de vivir ese sacrificio, de trabajar todos los días para vivirlo, llegaba desde las consignas del futuro bramando como un skyhawk de platino; y por inexpresivo que fuese, atraía con la promesa de la posibilidad ilimitada. [...] en festones de verdor que anunciaban el campo, en yermos de la periferia creados por los bulldozers, glamorosos country clubs, grandes chalets, réplicas perfectas de mansiones tórridas crecían entre muros electrificados, de trecho en trecho, como bellísimos quistes en una piel escrofulosa. Aunque las membranas que los aislaban eran muy duras, no alcanzaban a esconder, ni pretendían, la fronda de acacias, cedros y lapachos, el revuelo de las oropéndolas o el clamor de los tucanes, el perfume nocturno de los pitiminís y de la jugosa, nutritiva carne asada. (57-59)

Este fragmento destaca explícitamente el colapso de la unidad urbana que se manifiesta como un organismo enfermo. De manera

más explícita que en el primer fragmento, la industrialización se muestra fuente de decadencia y contaminación del medio ambiente: el humo y la fetidez nublan el suburbio, los gases y el ruido vienen con el tráfico, la naturaleza irrumpe en la ciudad. Observamos la presencia particular de residuos y desechos. Basura, vidrio molido, latas y un cementerio de coches atestiguan el deterioro de la ciudad. También se destaca el urbanismo precario del espacio: "Caseríos de lata emboscada", monoblocks, asentamientos y kilómetros de villas miseria alternan con las fábricas, y leemos en un pasaje posterior que de noche nuevos pobres cubren las aceras del centro con sus "casas portátiles, de trapo, alambre y cartón" (131). La novela nos lleva claramente al espacio incierto de los márgenes y los marginados, de los que viven en la sombra de la gran industria y que indirectamente desacreditan la creencia moderna en el progreso y la fuerza de lo nuevo. *Shopping-centers*, reservas y *country-clubs* contrastan violentamente con esta arquitectura de la privación y se protegen contra ella asegurándose con grillas y guardias en garitas. El texto también insiste explícitamente en la presencia de fronteras y control internos en zonas comerciales, a las que los menos pudientes no pueden acceder. Los habitantes de las zonas periféricas tienen limitado acceso al centro de la ciudad. De esta manera, también se evocan ciertos dispositivos de cerramiento de comunidades económicamente más pudientes, que se repliegan en sus propios enclaves o urbanizaciones privadas. Por tanto, las afueras se caracterizan claramente por una desintegración y una segregación social y espacial, un proceso de pérdida del conjunto de la unidad urbana.

Hoy en día, la metrópoli latinoamericana se ha desintegrado en barrios con distintos niveles y funciones sociales, en diferentes islas replegadas en sí mismas. Reproduciendo este contexto urbano, *El testamento de O'Jaral* ha augurado las consecuencias de la crisis económica de finales de los 90 y del 2001 así como la nueva geografía del centro y los márgenes que surgió simultáneamente en Buenos Aires, y que después ha sido definida por geógrafos como Marie-France Prévôt-Schapira (2002) en términos de fragmentación urbana. El sueño moderno del progreso, que engendró entre otros aspectos la industrialización, la metropolización y la mundialización de la economía capitalista, también ha producido algunos subproductos, y la fragmentación urbana es uno de estos resultados. Desde esta perspectiva podemos leer *El testamento* como un 'testimonio' literario del nuevo orden espacial en las metrópolis latinoamericanas, pero se trata de un testimonio posapocalíptico. Es decir, aunque Talecuona demuestra rasgos de Buenos Aires, se sitúa en un porvenir indeterminado que se anuncia como "una eternidad de crispación perpleja y catástrofe" (58). Aunque ningún cataclismo de gran magnitud ha causado el agotamiento de la metrópolis, *El*

*testamento de O'Jara* es una narración posapocalíptica en la medida en que es una ficción prospectiva que radicaliza tendencias e inquietudes de la sociedad a la que pertenece Cohen en un espacio fragmentado, decadente y poshistórico que deja muy escaso lugar para la utopía.

### **3.2. La poética del posapocalipsis**

Las descripciones 'incómodas' que caracterizan este texto refuerzan su carácter posapocalíptico. Primero, esto se manifiesta en la 'caótica' construcción de la novela, o para explicarlo en términos del propio escritor: "Para mí se trataba de crear un *lugar*, compuesto y autosuficiente, sí, pero con un lado abierto al desorden" (Cohen 2006: 50, cursiva en el original). Como en las películas de Andrei Tarkovski, la novela recurre a la técnica del plano-secuencia para proyectar de manera destellante diferentes cuadros urbanos en un solo espacio narrativo. Encontramos un ejemplo ilustrativo hacia el final de la novela, y otra vez queremos llamar la atención sobre la abundancia de frases coordinadas:

Desde la otra orilla se acercaban los guinches de dos grúas más, el recurrente ronroneo de los motores. Largos aleros de hormigón prohijaban filas de contenedores, como falsas alegorías de la seguridad perpetua. Depósitos, barriles de latón acanalado, el firulete de humo en una chimenea de ladrillos, una barcaza negra hamacándose en la sequedad y, en la pantalla publicitaria del sector, la imagen publicitaria del sector, la imagen de una cartelera rota donde estratos de afiches diferentes superponían sus objetos, frac, licuadora, pechos, violín, desodorante, *como en un Juan Gris fracasado*. Más atrás, por una avenida, pasaba gente. Una oscura almena de azoteas ventilaba ropa en la distancia, donde el celeste era más hondo, bajo nubes que acudían prestamente a su cita con la desaparición. Se insinuaba el verano y un jilguero cantaba en un cable de teléfono. *Era un conjunto coreográfico y definido*. (326, la cursiva es nuestra)

El paisaje de la periferia acumula heterogéneas visiones urbanas como en un cuadro cubista "fracasado". Esta técnica descriptiva refuerza el efecto apabullante, desconcertante y asfixiante del espacio periférico fragmentado, caótico y desintegrado. O, dicho de otro modo, se construye un espacio entrópico que articula la desintegración de la sociedad y la ciudad, se crea una estructura narrativa difusiva que desvela las contradicciones, tensiones o fronteras internas del espacio de los márgenes urbanos. Como vimos en nuestro análisis de *El aire*, Cohen traspone una visión del caos a su literatura: "La novela agónica que se obstina en acompañar las abulias del público es el universo tibio de la entropía. Las narraciones de lo real incierto son estructuras caóticas alejadas del equilibrio. Son

incendios, son oleajes" (Cohen 2003a: 146), lo que también se manifiesta en la construcción del espacio urbano fragmentado en *El testamento de O'Jaral*. Además, es interesante observar que la entropía se tematiza a fondo en la novela (155-160) y que el protagonista se deja inspirar por sus lecturas de la teoría del caos en la química. O'Jaral opina que los paradójicos procesos de autoorganización son los únicos capaces de engendrar lo genuinamente nuevo y lo explica literalmente a su hermanastro (156-157).

También observamos metáforas inspiradas en la fauna y la flora que caracterizan el espacio urbano en deterioro y otorgan a la frontera un leve toque fantástico. No encontramos basurales sino "dunas de basura" (54). Los autos recorren la ciudad a toda velocidad y se comparan con "lagartos en barro envenenado" (115), mientras que los vehículos herrumbrosos que las grúas sacan del río se parecen a tortugas. Consideramos más significativas las imágenes que aparecen en la descripción de la forma de la periferia y frontera urbanas. Así, se compara el perímetro de la metrópoli con una enorme medusa:

Talecuona Norte no se diferenciaba de Talecuona Sur o las demás Talecuonas. En realidad era un cuadrante de la franja vaga como un crepúsculo, *ondulante como una descomunal medusa varada*, que rodeaba las partes más compactas de la ciudad. (58, la cursiva es nuestra)

La imagen de una medusa arrojada en la playa nos remite al *urban sprawl*, la metrópoli amorfa que nació en América Latina durante las últimas décadas del siglo XX, o el crecimiento hipertrófico de las regiones urbanas que ha aplastado el modelo característico del damero de las ciudades latinoamericanas. Según Cohen, "la metáfora vincula entidades de diversa especie creando entidades distintas de los términos vinculados: es la contigüidad entre realidad material e imaginación, el lugar donde el acontecimiento se cuenta mejor" (Cohen 2003a: 152). Vemos efectivamente que aquí se establece un vínculo original entre un proceso geográfico urbano y una medusa muerta para dar expresión a una ciudad que supera sus límites y se expande sobre el espacio de la naturaleza. La ciudad desborda, devora la naturaleza y nace una nueva franja urbana socialmente marcada por una condición social de marginalidad y precariedad. Nace un espacio de disolución y peligro (Campra 1994: 29). Una metáfora extravagante introduce una incomodidad en la descripción. El espacio familiar se distorsiona. De esta manera, la imagen realza mejor el colapso urbano que describe. Finalmente, observamos una comparación de la ciudad superpoblada con un hormiguero (32), un laberinto hostil y desorientador, donde hay que sobrevivir: "Nosotros

vemos la ciudad como minada de hormigueros, miles y miles. Puede que estén comunicados y puede que no. Entrás en uno, suponiendo que te hagás así de minúsculo, y no sabés, nunca, adónde podés llegar, si es que llegás a algún lado. Tampoco sabés si es un hormiguero" (69). Vuelve la imagen del hormiguero en la descripción de la villa miseria del final de la narración:

Cuando alzó los ojos, lo que tenía enfrente era un abroquelamiento colosal, una manzana de cientos de metros de lado que crecía hacia arriba por saturación, *macizo de hormigueros o acorazado no euclidiano hundido en una ciudadela*. Sólo de cerca se descubrían los callejones que le entraban como tajos. El chico enfiló uno, y no bien se internaron a O'Jaral le pareció que los muros se le cerraban la espalda. (292, la cursiva es nuestra)

También la imagen del hormiguero rompe con el modelo del damero. La villa tiene una geografía irregular y distorsionada que reformula la idea del orden, la simetría y la racionalidad urbanas. Crea la impresión de encontrarse en un espacio desorientador, hostil y angustioso. Se perfila como un laberinto sin posibilidad de encontrar salida. De esta manera la narración apela a tópicos que la literatura argentina ha ido desarrollando desde su fundación, como los arrabales y el laberinto. Según Rosalba Campra en sus artículos "Buenos Aires infundada" (1989) y "La ciudad en el discurso literario" (1994), se ha convertido en un verdadero tópico urbano la imagen de una Buenos Aires laberinto, con personajes que transcurren obstinadamente por la ciudad en busca de liberación y escape a su destino nefasto sin encontrar la salida. En este sentido, observamos que el autor recicla y a la vez traspasa representaciones estereotipadas de la periferia de Buenos Aires para dar pie a una representación posapocalíptica: tanto la imagen de la medusa como la del hormiguero prefiguran el crecimiento espontáneo de las afueras, las transformaciones y distorsiones del espacio y el colapso de la unidad urbana. Insisten en la precariedad de todo lo que se construye, en el asedio de un entorno hostil, y la planta de una ciudad caótica. La periferia aparece como "un mundo como selva y peligro" (152), o, para retomar el discurso de Aldo-José Altamirano (1989), en *El testamento de O'Jaral* aparecen literalmente pedazos de "selva en el damero".

## 4. La ciudad monstruosa: *Promesas naturales* de Oliverio Coelho

### 4.1. La construcción de la ciudad posapocalíptica

Junto con *Los invertebrables* (2003) y *Borneo* (2004), *Promesas naturales*<sup>6</sup> forma parte de la trilogía de novelas especulativas de Oliverio Coelho. Nos concentraremos en este último volumen de la trilogía, ya que allí es donde el espacio urbano aparece de manera más destacable. El texto nos presenta la historia de las aventuras de Bernina, que durante su adolescencia fue separada de sus padres biológicos y mandada a los "territorios paralelos" al centro de la ciudad, que no lleva nombre en la novela. Estos territorios son los enclaves futuristas adonde el Estado, que se empeña en controlar la reproducción de la especie humana, manda a los inválidos, que constituyen la mayor parte de la población. Por lo tanto, la zona despliega oscuras y perversas lógicas del poder y se nos presenta como una pesadilla futurista. La novela participa de la categoría de la ficción prospectiva y posapocalíptica en la medida en que el mundo narrativo es evocado como una proyección futura y radicalmente deformada de nuestra sociedad. Aunque no se menciona ningún cataclismo, los mamíferos se han extinguido (20, 96) y la sociedad se encuentra claramente envuelta en un proceso de degradación y barbarización, hasta tal punto que la novela plantea el fin de lo humano. La violencia y un perverso poder se inscriben en la narración y el futuro se nos muestra como puro presente, sin pasado que recordar ni futuro que se pueda anhelar, y sin perspectiva redentora.

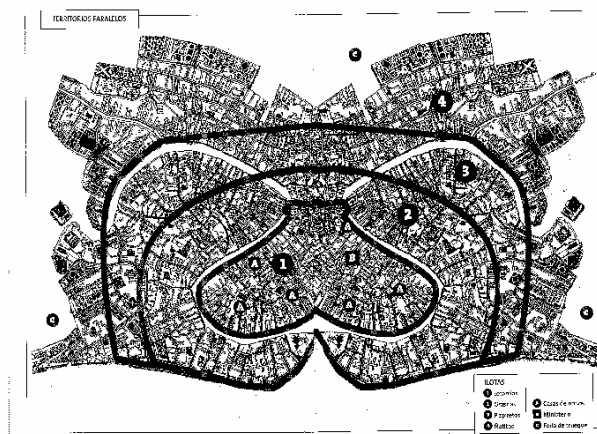


Figura 1. Mapa "Territorios paralelos".

*Promesas naturales* arranca con un mapa curioso titulado "Territorios paralelos" (figura 1). Se trata de un mapa de una ciudad-

<sup>6</sup> Todas las citas remiten a la edición en Norma (2006); indicamos el número de página entre paréntesis.

isla cuyo lado derecho es la imagen inversa de la parte izquierda. Sólo un pequeño detalle distingue las dos caras: en la esquina derecha superior del mapa aparece una palabra minúscula anotada en escritura invertida, de modo que necesitamos un espejo para leerla. Se trata de la palabra 'Cannaregio', nombre de un barrio veneciano, que nos ofrece un indicio interesante: si comparamos la parte izquierda del mapa de los territorios paralelos con el de Venecia, vemos que es una reproducción exacta de la ciudad italiana (figura 2), aunque en ningún momento de la novela la ciudad o el país se especifican. Sin embargo, como iremos desvelando en nuestro análisis, se superponen marcas territoriales, políticas y culturales argentinas al mapa veneciano.



Figura 2. Vista aérea de la ciudad de Venecia<sup>7</sup> y lado izquierdo del mapa en *Promesas naturales*.

Luego, observamos que el área central está rodeada por tres anillos concéntricos, marcados con líneas, que dividen la ciudad en las zonas denominadas los "territorios paralelos" o también "el otro lado" (28). Se trata de espacios herméticos, de los cuales los habitantes no pueden salir. Para frenar la involución de la especie humana que llevará a la extinción, el Estado burocrático ha diseñado complejas incubadoras para asegurar la continuidad de la especie. Otra medida estatal es la ley de selección: se han construido los ministerios burocráticos de Planificación y de Salud que someten a todos los ciudadanos a un examen médico obligatorio, y los que son considerados deficientes son mandados inevitablemente a los territorios paralelos. Así nace una sociedad muy jerarquizada y dividida en castas conocidas con el nombre general de "ilotas", que según el Diccionario de la RAE significa esclavos de los lacedemonios en la Grecia antigua o, en el sentido figurativo, personas desposeídas de sus derechos civiles. De acuerdo con el mapa, cada casta ocupa

<sup>7</sup> Imagen procedente de *Earth Observatory* [en línea]. En: <http://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=4582> [Consulta: 17/11/2011].

otra zona de la periferia urbana. En cuanto nos alejamos del centro, encontramos primero la zona de la casta superior de los "lotarcios", un grupo de sacerdotes linyeras (número 1 en el mapa). La próxima zona concéntrica es habitada por los "grasitas" (número 2), un término con connotaciones peronistas ya que Evita Perón llamaba 'grasitas'<sup>8</sup> a sus proletarios, con cariño. De esta manera se inscriben marcas argentinas en el territorio urbano. Cuando pasamos a la zona colindante, nos topamos con niños mancos, rengos e hidrocefálicos que constituyen el grupo de los "pizpiretos" (número 3). Pizpireta es una palabra proveniente del tango, y se refiere a jovencitas un poco atrevidas y contestadoras que hablan mucho y se ríen fuerte. Más alejado del centro encontramos el territorio habitado por los "ñatitos" o los "niños viejos" (número 4), que son víctimas del canibalismo de las hordas superiores y perseguidos por el Estado por su cuero. Cuanto más inferior se juzga la casta, más aislada se encuentra del centro. Por lo tanto, el espacio cabe claramente dentro de la categoría de la 'ciudad guetoizada', acuñada por Fernando Reati, y apunta a "la desintegración de la ciudad como sitio de comunidad y de su reemplazo por fragmentos sociales dispersos y sin lazos entre sí" (Reati 2006: 94). Es interesante observar en este contexto que la etimología de la palabra 'gueto' se remonta al barrio veneciano *Ghetto Nuovo*, una antigua judería ubicada precisamente en una isla del barrio Cannaregio<sup>9</sup>. ¿Sería una coincidencia el hecho de que Coelho cartografié los espacios cerrados de su novela proyectándolos en la ciudad donde nació la palabra *gueto* y añadiendo como único topónimo el nombre del barrio donde se situaba el primer lugar llamado 'gueto'?

#### **4.2. La ciudad de los monstruos**

Los territorios paralelos son poblados por seres mutantes con malformaciones y enfermedades. Así, Bernina observa "pechos enclenques en ñatitos, malformaciones únicas tanto en los pizpiretos -manquedad, hidrocefalia, elefantiasis, además de la clásica renguera-, como en los grasitas -anquilostomiasis, parkinson, beriberi, poliomielitis" (61). Se topa con ilotas de ojos desorbitados (14), con enanos (18), se cruza con niños de pieles renegridas e irregulares (15), con dos bocas (16) o niños cojos (18). Se podría prolongar esta lista, pero ya queda claro que la novela recupera un tópico de la literatura de ciencia ficción: aparece la monstruosidad como consecuencia de la mutación genética. La degradación humana también se enfatiza en la animalización lúgubre de los ilotas. Se ha agudizado el sentido del olfato de los humanos, que adoptaron la

---

<sup>8</sup> El término significa mersa o una persona grosera, inculta, ruda, bocona y con mal gusto.

<sup>9</sup> Hipótesis defendida por el *Trésor de la Langue Française*.



costumbre animal de oler a los pies de sus prójimos (14) y que tan sólo por el olfato detectan la cercanía de mujeres (19). A partir de estos sucesos, la percepción de olores reaparece como *leitmotiv* en la novela (31, 64, 127-128). Encontramos la manifestación más explícita de la monstruosidad en las hembras zoomorfas, que el autor también califica con los neologismos "bambi-centaurinas" (138), "bambilamborghinas" (141) o "hipocentaurinas" (142), que causan escalofríos en Bernina cuando se encuentra encerrada con ellas en las jaulas subterráneas del refugio. Conviene añadir que las bambilamborghinas son un guiño al escritor argentino Osvaldo Lamborghini que, con *El niño proletario* (1973), escribió una obra sobre la violencia carnal y espiritual que es clave en las letras argentinas y, de esta manera, aparece otra vez una marca argentina en el espacio posapocalíptico.

La bestialidad se prolonga también en los habitantes ilotas que, instigados por el hambre, emprenden persecuciones y cacerías crueles y obscenas, son culpables de raptos y violaciones, lo que la novela agrupa bajo los denominadores comunes de "ejercicios casi bélicos" (19) o el "sistema depredatorio" (97). Además, los grasitas se han convertido en caníbales. La narración insiste cruelmente en "el teatro de la carne" (55), con lo que se refiere tanto a las cacerías y disecciones brutales de los ñatitos como a la delicia de su carne. Así leemos que, reunidos alrededor de un asado de carne de ñatito, los grasitas quedan "hipnotizados por el perfume de la sangre" de los ñatitos (54), al que reaccionan excitados con suspiros, risas y gemidos. Una barbarie siniestra se inscribe claramente en el relato.

En suma, los territorios paralelos hospedan a seres humanos mutantes, que se convierten en monstruos. Contrariamente a las obras de Cohen y Chejfec donde los personajes son más reconocibles aunque también precarios, en *Promesas naturales* hay mucha deformación y bestialidad y de esta manera se exterioriza la barbarie. El texto representa una monstruosidad que se ha insertado en los cuerpos humanos y expresa la deshumanización de la masa urbana. Estas figuras monstruosas en la novela demuestran claras marcas argentinas. Así, los seres mutantes se relacionan con lo fantástico y la retórica de la monstruosidad característica de los bestiarios de Borges y Cortázar. En su *Libro de los seres imaginarios* (1967), Borges nos presenta una recopilación de criaturas extrañas inventadas por la mitología, el folclore y la literatura. Nos recuerda que el cuerpo heterogéneo del monstruo, que combina partes del hombre y del animal y de esta manera mina la lógica de la identidad, data de la mitología clásica. Deforma y desvía el sentido, crea diferencias, rompe con la cadena de asociaciones y pone de manifiesto las aporías de la representación (Gutiérrez Mouat 2005: 4-5). También el primer volumen de Cortázar se intitula *Bestiario* (1951) y consta de cuentos fantásticos de tono algo pesimista que

hacen aparecer animales y brotar acontecimientos inverosímiles en un contexto argentino cotidiano. Volviendo a *Promesas Naturales*, también podemos preguntarnos hasta qué punto la bestialidad desvía y cuestiona el sentido...

### **4.3. La estética de la monstruosidad**

Cuando Bernina llega al centro de la ciudad, es inmediatamente encerrada en el Departamento de Planificación. Es un impenetrable laberinto donde los corredores se bifurcan, donde nunca aparecen carteles orientadores y donde el Estado lo mira y lo sabe todo, hasta tal punto que la protagonista, y junto con ella también el lector, pierde el sentido. Por lo tanto, el ministerio se convierte en una "inoxidable prisión" (46) y el Estado burocrático-autoritario se transforma en un absurdo complejo todopoderoso.

Bernina busca estrategias para eludir el castigo que le espera. Siguiendo el ejemplo de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865), un intertexto importante para la novela, la protagonista se escapa a otro mundo, pasando por un tubo de ventilación. Sin embargo, no llega a un universo maravilloso donde todo puede suceder, sino a un lugar con características inversas a las del país de Alicia. Bernina logra huir del ministerio, de repente se encuentra en la casa de Chatrán, con quien tiene una breve y lúgubre relación sexual. Bernina se escapa de su lecho, pero la zona libre adonde llega se muestra otra vez como un mundo burocrático y decadente, regulado por las leyes absurdas del ministerio. Los ministros y secretarios la llevan a las catacumbas para torturarla y hacerle confesar. En la siguiente escena, Bernina se encuentra de repente y sin mayores explicaciones como agente secreto en el "refugio", un enorme escondite subterráneo donde conviven clandestinamente unos ilotas refugiados. La detienen rápidamente y, en el pasaje siguiente, Bernina se encuentra encarcelada en la espantosa jaula zoomorfa. Finalmente, es salvada por un mago que la lleva al mundo libre y, acto seguido, ya está en un mundo normal y reconocible para el lector. Es muy curiosa esta manera de construir y encadenar los diferentes espacios en la novela. Cada zona se muestra como inconexa con respecto a las otras, y aparte del viaje por el tubo nunca se describe el tránsito de un lugar a otro. Lo monstruoso determina la dinámica de encierro y huidas constantes, ya que Bernina siempre vuelve a encontrarse encarcelada en un lugar espantoso, y vuelve a huir. Cada zona refleja a la previa como en un espejo monstruoso, que deforma, que imita y pervierte la lógica, y esta manera de interpretar la construcción espacial de la novela ya queda sugerida por el texto: "Los paisajes, si bien soportaban texturas y olores bastante delicados, no asombraban por su complejidad sino por la forma de su secuencia: una misma imagen repetida y encadenada al infinito" (65). El espacio narrativo se crea

entonces como si fuera reflejado por un espejo que, en vez de aclarar, amplifica el horror y repite el orden burocrático. Como ya lo indicaba el mapa en la primera página de la novela, el espejo que produce imágenes invertidas se puede considerar como el dispositivo de la construcción espacial en la novela. Todos los lugares frecuentados por la protagonista se reflejan como en un espejo invertido y, de este modo, la construcción narrativa multiplica la cantidad de túneles, corredores, salas, aposentos, de subterráneos y de ministerios. Incluso cuando Bernina llega finalmente a la ciudad normal y reconocible, donde se convierte en la amante y ayudante del mago/médico que la ha salvado, lo monstruoso está al acecho. Detrás de todo lo que parece "tan normal, tan lógico" (157-159), se oculta una bestialidad velada. Así, leemos que Bernina "atinaba a buscar en esas caras y en esos cuerpos tan proporcionados señales de monstruos pendientes" (158). Del mismo modo, "los corredores sudaban una piel reacia, redonda y rematada por la asíntota de miserias cotidianas y crímenes inconfesables" (159). Dicho de otro modo, la monstruosidad se esconde también detrás de la apariencia humana y normal del sistema social.

Como resultado de estos mecanismos espaciales, la narración construye un horroroso dédalo del que es imposible escaparse: "La organización del laberinto urbano estaba a la vista, era un monstruo pleno que sangraba por las fisuras de su propia sed" (27). También cuando Bernina quiere salir desesperadamente de la jaula zoomorfa, se repite esta idea del dédalo: "El laberinto se pone mustio, y el cíclope encima no llega" (139). Podemos concluir entonces que *Promesas naturales* produce lugares, inventa una topografía, y en el modo de ligar los espacios inscribe un criterio de leer y percibir la realidad. Como si se encontrara ante un dédalo, el lector se pierde en los desvíos de la narración y la sucesión de espacios. Se ubica en un mundo extraño, delirante y sobre todo espantoso, sin poder reconocer el significado último. De esta manera *Promesas naturales* está en los bordes del *nonsense*, una poética que Pablo Decock, siguiendo a Wim Tigges<sup>10</sup>, describe como "la tensión entre la expectativa del sentido y su suspensión" (Decock 2009: 27). Esta lectura de la novela de Coelho se confirma en el lazo intertextual que establece con *Alicia en el país de las maravillas*. Repleta de situaciones absurdas, sucesos inconexos y llena de dobles sentidos, juegos lógicos, juegos matemáticos y juegos con el lenguaje, la obra de Lewis Carroll se considera generalmente como una de las obras

---

<sup>10</sup> De acuerdo con Tigges, el *nonsense* literario es "a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning [...]. The greater the distance of tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be" (Tigges *apud* Decock 2009: 79).

donde se ha cristalizado la estética del *nonsense* literario. *Promesas naturales* construye un dédalo que refleja y multiplica los significados y, simultáneamente, crea la ausencia de sentido. El sinsentido en la obra de Coelho tiene un efecto más cruel, justamente porque la realidad que se dibuja en la novela es pesadillesca y amoral. La construcción espacial laberíntica que se refleja interminablemente parece comunicarnos la idea de que no podemos escapar al poder, de que no hay afuera, no hay otro lado, no existe 'lo otro', ya que lo monstruoso siempre late en la sociedad. Desde esta perspectiva, *Promesas naturales* es una novela sobre la imposibilidad de la civilización. La temática de lo monstruoso se reproduce en la estructura espacial y la configuración estética de la obra.

## 5. Conclusión

Hemos analizado cómo tres textos prospectivos recuperan el contexto del neoliberalismo, la fragmentación urbana y social y el impacto del terrorismo de Estado en el tejido social, y lo trasponen a ciudades posapocalípticas. El resultado es diferente en los tres casos. Mientras que el texto de Chejfec imagina una Buenos Aires entrópica y agotada, Cohen nos lleva a una metrópoli imaginaria fragmentada, lo que también se manifiesta en la construcción entrópica del espacio y las descripciones incómodas de los paisajes urbanos. La obra de Coelho proyecta una ciudad monstruosa, sitiada y sobre todo sin sentido. En los tres casos el posapocalipsis se manifiesta como una ficción prospectiva que radicaliza tendencias e inquietudes de la sociedad a la que pertenece el autor en un espacio fragmentado, decadente y poshistórico que surge después de un cataclismo de hondo alcance o a causa de un gradual agotamiento del mundo, y en el que queda poco margen para el potencial utópico.

## Bibliografía

- ALTAMIRANO, Aldo-José (1989): "La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano", en Rosalba Campra (ed.), *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, pp. 17-26. Pisa: Giardini.
- BACCOLINI, Rafaela; y MOYLAN, Tom (eds.) (2003): *Dark Horizons. Science fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- BERGER, James (1999): *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAMPRA, Rosalba (1989): "Buenos Aires infundada", en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, pp. 103-118. Pisa: Giardini.
- (1993): "La ciudad y sus dobles", en *La ville et la littérature. Monde hispanique, Italie. XIXe et XXe siècles*, Edición especial de *Marche Romane: Revue de l'Association des Romanistes de l'Université de Liège*, núm. 43, vol. 1-4, pp. 55-73.
- (1994): "La ciudad en el discurso literario". *SyC*, núm. 5, pp. 19-39.

- CAPANNA, Pablo (2007): *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- CHEJFEC, Sergio (1992): *El aire*. Buenos Aires: Aguilar.
- (2005): "Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios", en *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*, pp. 119-133. Buenos Aires: Norma.
- COHEN, Marcelo (1995): *El testamento de O'Jaral*. Madrid: Anaya.
- (2003a): "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes por un realismo inseguro", en *iRealmente fantástico! y otros ensayos*, pp. 129-155. Primera edición: 1989. Buenos Aires: Norma.
- (2003b): "La aspiradora y la llama. Sobre *Vineland*, de Thomas Pynchon", en *iRealmente fantástico! y otros ensayos*, pp. 107-116. Buenos Aires: Norma.
- (2006): "Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua", en Sylvia Molloy y Mariano Siskind, *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*, pp. 35-55. Buenos Aires: Norma.
- COELHO, Oliverio (2006): *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma.
- DECOCK, Pablo (2009): *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia*. Tesis doctoral: Université Catholique de Louvain.
- GUTTIÉRREZ MOUAT, Ricardo (2005): "La retórica de la monstruosidad en la narrativa hispanoamericana contemporánea: un panorama crítico". *Hispanamérica*, vol. 34, núm. 101, pp. 3-13.
- LAFON, Michel; BREUIL, Cristina ; y BRUNET, Denis (eds.) (2009): *La science-fiction dans le Río de la Plata*. Grenoble: Cerhius.
- LÓPEZ-LOZANO, Miguel (2008): *Apocalyptic Dreams, Utopian Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette: Purdue University Press.
- MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Ediciones.
- MOYLAN, Tom (2000): *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Colorado: Westview Press.
- PARKINSON-ZAMORA, Lois (1994): *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Primera edición: 1989. México: Fondo de Cultura Económica.
- PRÉVÔT-SCHAPIRA, Marie-France (2002): "Buenos Aires entre fragmentation sociale et fragmentation spatiale", en Françoise Navez-Bouchanine (dir.), *La fragmentation en question: des villes entre fragmentation spatiale et fragmentation sociale?*, pp. 195-207. Paris: L'Harmattan.
- REATI, Fernando (2006): *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- STEIMBERG, Alejo (en prensa): "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista hispanoamericana*.