



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Catalin, Mariana

Los tiempos del final

Anclajes, vol. 26, núm. 1, 2022, Enero-, pp. 109-125

Universidad Nacional de La Pampa

Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2618>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22471060010>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LOS TIEMPOS DEL FINAL

Mariana Catalin

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, IECH
 Universidad Nacional de Rosario
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
 Argentina
 marianacatalin@gmail.com
 Orcid: 0000-0003-1446-1580

Fecha de recepción: 13/04/2021 | Fecha de aceptación: 30/04/2021

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo repensar, poniendo el eje en la temporalidad, los problemas que nos plantea la imaginación del final (del mundo actual existente). Para ello se propone como punto de partida un recorrido por las intervenciones en torno a la expansión pandémica del COVID-19 que pusieron en juego, para abordar la singularidad del fenómeno, la lógica de un final radical. El artículo busca analizar cómo las temporalidades que se manejan en esos ensayos permiten complejizar reflexiones previas en torno a estos imaginarios (particularmente en su forma apocalíptica). En segundo lugar, se utilizan las herramientas críticas surgidas de dicha exploración para volver sobre los modos de configurar el después del final en las trilogías publicadas por Oliverio Coelho, Rafael Pinedo y Carlos Ríos entre 2003 y 2015, enfatizando cómo las mismas se constituyen como proyectos narrativos de larga duración que, a través de la forma en que articulan sus episodios, habilitan una puesta en escena singular del espesor temporal que se elabora en la formulación de sus finales. Se resalta así el modo en que la hibridación opera sobre los pares cronología / heterocronía, continuidad / anacronismo, sucesividad / simultaneidad.

Palabras claves: Literatura argentina; crítica literaria; teoría literaria; siglo XXI; Argentina.

The Times of the End

Abstract: The present work aims to rethink, putting the axis in temporality, the problems posed by the imagination of the end (of the current existing world). To do this, we propose an itinerary across the interventions around the pandemic expansion of COVID-19, which have put into play the logic of a radical end to address the singularity of this phenomenon. It seeks to analyze how the temporalities played out in these essays allows us to go in depth in the previous reflections on these imaginaries (particularly in their apocalyptic form). Secondly, the critical tools arising from this exploration are used to return to the ways of configuring the after the end in the trilogies published by Oliverio Coelho, Rafael Pinedo and Carlos Ríos between 2003 and 2015, emphasizing how they are constituted as long-term narrative projects that, through the way they articulate their episodes, enable a unique staging of the temporal thickness that is elaborated in the formulation of their endings. This highlights the way in which the hybridization operates on the pairs chronology / heterochrony, continuity / anachronism, successivity / simultaneity.

Keywords: Argentine Literature; Literary Criticism; Literary Theory; XXI Century; Argentina.



Resumo: O presente trabalho busca repensar, colocando o eixo na temporalidade, os problemas colocados pela imaginação do fim (do mundo atual existente). Para tanto, propõe-se como ponto de partida um percurso pelas intervenções em torno da expansão pandêmica do COVID-19, que põem em prática a lógica de um fim radical para enfrentar a singularidade do fenômeno. O artigo procura analisar como as temporalidades desenroladas nestes ensaios permitem tornar mais complexas as reflexões anteriores sobre esses imaginários (particularmente em sua forma apocalíptica). Em segundo lugar, as ferramentas críticas decorrentes dessa exploração são utilizadas para retomar as formas de configuração do “depois do final” nas trilogias publicadas por Oliverio Coelho, Rafael Pinedo e Carlos Ríos entre 2003 e 2015, enfatizando como se constituem como projetos narrativos de longa duração que, pela forma como articulam seus episódios, possibilitam uma encenação singular da espessura temporal que se joga na formulação de sus finais. Se destaca assim a forma como a hibridização opera nos pares cronologia / heterocronia, continuidade / anacronismo, sucessividade / simultaneidade.

Palavras-chave: Literatura argentina; crítica literária; teoria literária; século XXI; Argentina.

Tiempo presente

■ **E**n *Los invertebrables*, publicada por Oliverio Coelho en el 2003, los personajes se encuentran encerrados en su casa. El contacto con el exterior parece estar prohibido pero desconocemos las razones del confinamiento, solo los vemos luchar por el acceso a una ventana para poder contemplar la luz del atardecer. Cuando el narrador gana la disputa, convertida en ritual por su repetición, no obtiene más que aburrimiento. Da lo mismo que pasen minutos u horas, lo que se percibe es la fluctuación “lacia y lenta” de la penumbra (Coelho *Los invertebrables* 12). Las medidas de aislamiento que en diferente magnitud se adoptaron frente a la expansión caracterizada como pandemia del COVID 19 conjugaron de forma singular encierro, puesta en jaque de los modos usuales de dividir el tiempo y, para ciertos sectores, aburrimiento. Diferentes lecturas recalieron en cómo la interrupción de la sucesión cotidiana y la consecuente preponderancia de la espera habilitaron, desde cierta perspectiva privilegiada y en el lapso que le llevó a las formas de control irrumpir nuevamente en la cotidianidad, la percepción del tiempo en su detención y ralentización. Las crónicas de Franco Bifo Berardi, reunidas luego en *El umbral* (2020), fueron enfáticas en este sentido. Las primeras entradas insistieron en cómo el colapso causado por el virus había obligado al cuerpo planetario “a detenerse, a ralentizar sus movimientos” (*El umbral* 18). Para Berardi, la renuncia de los cuerpos a la acción causada por el bloqueo del funcionamiento de la máquina económica produjo una desaceleración que permitió que el tiempo retomara “[el] flujo en el que nadamos pasivamente” (*El umbral* 19), habilitando un

imperativo de detención que articuló de manera singular revuelta, resignación y aburrimiento¹. Es justamente a partir del aburrimiento que Rüdiger Safranski sostenía en su libro *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* (2017 [2015]) que se puede percibir el tiempo y hacerse larga su duración al experimentarlo: “en ningún otro lugar llama tanto la atención el tiempo como cuando no quiere pasar, cuando se queda parado. Se hace sentir el paso del tiempo como tal cuando éste transcurre sin contener apenas acontecimientos” (16).

Ahora bien, en su formulación actual, la percepción del tiempo a partir de su duración y ralentización, fue cruzada por otra temporalidad. Si las medidas de confinamiento obligaron a la detención del movimiento, la presencia del virus y sus posibles consecuencias fueron, sabemos, acuciantes, multiplicando frenéticamente los acontecimientos. “[Y]a no tenemos claro qué es eso del tiempo, porque lo vivido es una combinación de detención y vértigo” (74), sostenía María Pía López en su artículo incluido en *La fiebre*, haciendo justamente un alto en su argumentación, que intentaba atender a la superposición acelerada de diferentes factores en la coyuntura argentina. En su intervención compilada en *El año de la peste* (2020), David Le Breton daba cuenta de este cruce de la siguiente manera: “Lejos del viento pleno del mundo, el aburrimiento nos acecha, nos hace andar en círculos, rumiar nuestras preocupaciones, inquietarnos por nuestra gente querida y preguntarnos con ansiedad por las próximas semanas, y por el mundo del después” (45). “El mundo del después”: en este contexto, muchas intervenciones configuraron la coyuntura pandémica como final (del/de un mundo), lo que enfatizó el tiempo urgente que cruzaba la detención y le otorgó características singulares. En estas lecturas, el diagnóstico se volvió aún más imperativo en la inminencia y el tiempo (histórico) pareció acelerarse.

Pandemia (2020) de Slavoj Žižek comienza así planteándose como un escrito de emergencia. Para volver necesario ese posicionamiento introduce un léxico que gira en torno a la idea de final: ruinas, barbarie, catástrofe, caos. La utilización de relatos de ciencia ficción como herramientas de comprensión y la comparación con la catástrofe de Chernóbil y el modo en que esta supuso el “final del comunismo soviético” (s/p) enfatizan la lógica hasta llegar a la explicitación que generó tantas objeciones: la actual pandemia podría propiciar, finalmente, la muerte del sistema capitalista global. También Giorgio Agamben en el prólogo a *¿En qué punto estamos? La epidemia como política* (2020) define el presente como una Gran Transformación, condensando la urgencia de su intervención en

1 Además de las crónicas de Berardi, múltiples intervenciones, muchas de ellas aparecidas en periódicos, articularon de diferentes maneras estos aspectos. “Aburrimiento”, a cargo de Axel Cherniavsky, fue una de las entradas del “Léxico de la pandemia” elaborado por Alejandro Katz y Nicolás Kwiatkowski; la detención marca el título de la compilación llevada a cabo por Lila Siegrist, *Bitácoras del virus. Palabras del reposo* (2020), en donde escritoras rosarinas se debatieron entre la detención (agotadora) que implican las tareas de cuidado y el aburrimiento que genera un tiempo que parece no pasar; muchas de las entradas publicadas en la revista de la editorial Mar Dulce a partir de marzo de 2020 giran en torno a estos problemas, particularmente las de Ariadna Harwicz, Ruth Zylberman, Diego López de Gomara y Leonardo Sabbatella.

el epígrafe que abre el texto: “La nave se hunde, y nosotros discutiendo acerca de su carga” (s/p). Su puesta en el centro del concepto de bioseguridad tensiona la temporalidad del corte del final radical inesperado producida por el hecho puntual, con la de la acumulación previa (en relación al modo en que operaría el ya conocido estado de excepción). Sin duda, esto no supone una aceptación acrítica. Agamben impugna, de manera similar a la forma en que, de hecho, lo hace Žizek, la expansión mediática del vocabulario escatológico y la evocación del “fin del mundo” y el modo en que la religión médica logró conjugar de forma magistral “la crisis perpetua del capitalismo con la idea cristiana del fin de los tiempos” (Agamben s/p). Pero, a la vez, convoca otras formas léxicas que giran en torno a la idea de final que permiten abrir la reflexión: la pregunta por si la sociedad que surgirá del nuevo paradigma de bioseguridad podrá definirse como humana; la afirmación de que se ha traspasado el umbral que separa la humanidad de la barbarie; el análisis del concepto de “distanciamiento social” ya no solo como una especulación puramente teórica sino marcado por la urgencia de pensar “las nuevas estructuras políticas y sociales que esperan a la humanidad” (Agamben s/p). Sabemos que las intervenciones de Žizek y Agamben suscitaron un gran número de objeciones (muchas de las cuales pueden leerse condensadas en las compilaciones que realizó la editorial ASPO, *Sopa de Wuhan* [2020] y *La fiebre* [2020], y en los textos reunidos en *El futuro después del COVID – 19* [2020]). Pero la mayoría de esas críticas se orientaron al modo en que ambos filósofos diagnosticaron el fenómeno, sin atender a la forma en que, a la vez que retomaban conceptos previos, sus formulaciones sobre un final radical implicaron un intento de acercamiento a la excepcionalidad que se abstraigo, paradójicamente, de la coyuntura (la transformación de la salud en una obligación jurídica que resalta Agamben es, en este sentido, fundamental).

“¿Es esta la vencida?” (*El umbral* 21), se pregunta Berardi el 4 de marzo de 2020. Sabemos que el final supone la disolución del suceso (Safranski da cuenta de esto claramente al pensar la relación entre escatología cristiana y escatología astrofísica). Pero la configuración como final de la coyuntura pandémica permitió, en muchos abordajes, pensar en tensión entre la radicalidad y lo absoluto, volviendo a poner en el centro el carácter (temporal) oximorónico de la fórmula “después del final” y diversificando el tiempo predominante de la premonición que el post involucra como lógica central (Berger).

Tiempos de la saga (I)

A comienzos del 2000 se publicaron dos novelas que experimentaron en torno a la idea de final de un/del mundo y que, a pesar de su cercanía con los eventos que habían tenido lugar en el 2001, combinaron excepcionalidad y abstracción de la coyuntura de manera singular: *Los invertebrables* (2003) de Coelho y *Plop* (2012 [2004]) de Rafael Pinedo. Ambas, como se sabe, se constituyeron como el comienzo de dos trilogías que apelaron a la larga duración de la saga.

La puesta en juego de este formato impuso, cuando ambos proyectos estuvieron concluidos, la linealidad, propia también de los imaginarios postapocalípticos: la continuidad y la sucesión causal se volvieron ineludibles. Pero, a la vez, el uso que los autores hicieron de la extensión abrió la posibilidad de diversificar las temporalidades del final, no solo las representadas sino también las que daban forma a los relatos. Variación que no se ciñó ni a los modos en que volvían los restos del presente en el futuro que lo configuraba como pasado, ni tampoco a una posible comprobación anticipatoria.

La forma en que, entre la ralentización y el vértigo, las intervenciones actuales nos permiten volver a interrogar la fórmula “después del final” supone también un contacto particular entre lo cronológico, sucesivo y lineal y las configuraciones heterocrónicas singulares. En estos ensayos, ese tiempo del después que, hace ya algunos años, James Berger (1999) volvía central a través de su famosa fórmula “*after the end*” (en la cual cifraba la paradójica idea de que, en la cultura norteamericana de fin de siglo, el final parecía ya haber tenido lugar) se desarma: el final no ha ocurrido sino que podría estar ocurriendo. *El umbral* (2020), en contraste con el tono que marcaba *Fenomenología del fin* (2018 [2016]), es enfático en este sentido: estamos en el momento del salto radical y es urgente posicionarse ante el mismo. La humanidad, sostiene Berardi, se encuentra hoy “al borde de un precipicio, pero también en el umbral de una emancipación” (*El umbral* 12)². En este otro *tempo* lo previo no se ha convertido aún en resto (tampoco en desecho) y la anticipación evade cualquier posibilidad especulativa. Esto nos permite otorgar mayor atención a otros modos de montajes temporales en torno al final. Por un lado, a los que atañen a ciertas multiplicaciones que articulan otras variaciones en la sucesión. Por otro, a los implicados en la manera en que se elabora la puntualidad y radicalidad del evento que hace advenir el final, en la forma en que cruza la temporalidad de las crisis (y con ella la larga duración de lo que se vuelve inmanente) y en la necesidad de convocar escalas temporales no humanas. Es, entonces, desde esta perspectiva que se abre la posibilidad de un nuevo diálogo en conjunto entre las trilogías de Coelho y Pinedo: se descubren énfasis singulares en los modos en que los proyectos complejizan las formas de la sucesión cronológica-causal y la linealidad que exige la lectura en clave, no solo por la posibilidad de multiplicación sino también por las relaciones singulares que se habilitan en la duración³. Y, viceversa, es desde la manera en que se imagina el final entre los avatares de las series que se pueden generar

- 2 En el 2016, Berardi, concluyendo su *Fenomenología*, podía especular con cierta tranquilidad y cierta exaltación en torno a las fórmulas “final del mundo/final de un mundo”, sosteniendo que “Los humanos ya han experimentado el fin del mundo” (*Fenomenología* 351). Un después que en *El umbral* ya no se sostiene, y en donde las alternativas dicotómicas reemplazan la articulación de la reflexión a partir de interrogantes que podían quedar a la espera de respuesta.
- 3 He trabajado con anterioridad sobre sobre ambas trilogías, pero abordándolas individualmente. Pueden consultarse en este punto Catalin “La superstición incauta”, “Ver después del final” y “Vidas más allá”.

otros modos de acercamiento a las formulaciones actuales que no sean solo el rechazo del orden escatológico.

En *Los invertebrables*, *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006) Coelho construye un mundo que en el primer episodio suponemos futuro por lo que el narrador le lee a sus compañeros de encierro: las definiciones de aristócratas y proletarios contenidas en la *Enciclopedia Costumbrista de Usos Terrestres*. Debemos esperar a *Borneo* para que se explicita la lógica del final con tintes catastróficos: es allí donde se nos dice que hubo una “gran crisis”; mutación radical que dio lugar a los funcionamientos singulares del presente que se nos narra sostenido sobre una fuerte división y jerarquización del territorio y de las especies. Siguiendo esta progresión, será *Promesas naturales* la que nos explique las razones que motivan ciertos procedimientos estatales, la que nos revele ese dato que la serie nos ha obligado a esperar y, a la vez, nos ha invitado a desestimar: el posible agotamiento de la especie humana y los intentos para que la misma sobreviva. Así, la trilogía de Coelho, a la vez que habilita el ingreso a la historia por cualquiera de sus episodios, dado que no se requiere conocer datos previos para comprenderlos, apela también a la linealidad sostenida en el encadenamiento sucesivo.

Entre la crítica y la utilización, las reflexiones de Zizek, Agamben y Berardi (y las impugnaciones que ellas suscitaron) nos recordaron que la idea de final se monta sobre un tiempo lineal que enfatiza la sucesión. Incluso cuando la pensamos en la lógica del post es esta una temporalidad predominante (cifrada en el modo en que funciona la premonición) (Berger). Si su formulación más perdurable es la apocalíptica, la linealidad que vuelve central la escatología cristiana (a diferencia del tiempo cíclico de la antigüedad) pervive en su articulación (Bull). El énfasis en la lógica de la causa-consecuencia según una matriz teleológica o de irreversibilidad, que puede llegar a inhabilitar el azar pero también la posibilidad de ciertas formas de la acción en términos de intervención, es parte de esta temporalidad (y sobre este aspecto se detienen muchas de las críticas más insistentes en torno a las ficciones apocalípticas o postapocalípticas). En “Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmo” (1996 [1993]), Gilles Deleuze plasmaba esta unidireccionalidad en la manera en que pensaba la programación maniática y sin precedentes de la espera (del Fin) en el Apocalipsis: “Cuando los paganos hablaban del mundo, lo que les interesaba eran siempre los inicios y los saltos de un ciclo a otro; pero ahora ya no queda más que un fin, al término de una larga línea plana, y, necrófilos, sólo nos interesa ese fin, siempre y cuando sea definitivo.” (*Crítica* 72). Esta temporalidad justifica la instauración de un poder último, judicial y moral, avalado por la necesidad de eliminar un enemigo cualquiera. La otra amenaza que, según Deleuze, se esconde en esta forma de linealidad.

En la trilogía de Coelho, la apuesta a una lectura que obedezca el orden cronológico de publicación de los episodios (que puede inferirse equivale a la historia del desarrollo de ese mundo por la mención, en el último libro, de la conversión en leyenda de un personaje que podríamos identificar como el narrador del primero) se vuelve fundamental. Solo si se sigue la lógica del proyecto y

se aceptan sus pautas puede observarse que la trilogía se desplaza del adentro al afuera, de la espera a la aceleración de la supervivencia, de la elisión de la información a su proliferación, de la oclusión del exterior a la inclusión de imágenes del modo de distribución de los territorios, conjugando de manera singular vértigo y detención para interrogar el tiempo del final. Ahora bien, es en el marco de esa progresión, afirmada pero, a la vez, subvertida, que se puede advertir cómo lo arcaico se presenta de una manera inesperada en la serie, no solo mediante desechos de las sociedades previas sino también a través de un problema que se volvió central para configurar como final la coyuntura pandémica: los modos en que se articulan los procedimientos de coerción del Estado. Los mismos aparecen, por momentos, ligados al accionar del panóptico y a la dilación temporal, una lógica que podríamos pensar, a partir de las temporalidades que propone Deleuze en *Conversaciones*, en relación con un accionar fundamentalmente disciplinario y que, por lo tanto, opera como resto. Se tensiona así la disciplina con el control (modo propio del capitalismo en su fase actual) y se desplaza tanto el señalamiento a una referencia alegórica precisa como el procedimiento de intensificación de ciertas características del presente propio del género. Si el par atemporalidad-tiempo histórico marcó fuertemente las lecturas posteriores de las novelas (Reati “La trilogía”; Semilla Durán), la serie también propone así una multiplicación compleja de temporalidades. Y lo hace en diferentes niveles: a través de las reflexiones en torno al tiempo y a los modos de sucesión y progresión que insisten como *leit-motiv*; mediante la singular asociación entre las dimensiones espacio-tiempo que proponen los recorridos de los personajes; y en relación con la elaboración en torno a ciertos modos de percepción de las nuevas especies que cuestionan el intento de aprehensión de las mismas como intensificación a partir de cualquier paradigma presente.

La linealidad que propicia la serie impera también cuando, en diversas entrevistas, se vuelve reflexivamente sobre el proyecto (Coelho “Diálogo”, “La relación”). En las mismas, el comienzo y el final de la composición de la trilogía aparecen figurados como saltos, en función de relaciones esperables entre el tiempo histórico y el tiempo de la propia poética. El inicio de la saga se presenta como una reacción a la crisis del 2001, que obliga a un cambio de género con respecto a lo escrito previamente, cambio que se cifra en el uso de la ciencia ficción. Es a partir de la utilización de los recursos de ese género que, nos dice Coelho, pudo salir de la historia (social y política) y experimentar en “una nebulosa atemporal” que le permitió expandir un lenguaje “fuera del tiempo” (Coelho “Diálogo” s/p). La culminación de la trilogía se ve obligada por el agotamiento de las posibilidades del género que se ha adoptado, lo que restituye una temporalidad progresiva. Pero, a la vez, esa linealidad (y su consecuente aprehensión dicotómica) se abre en la forma en que se figuran en ese transcurrir el plan y las lógicas de control, volviendo en una *mise en scène* sobre un eje central para la complejización de las temporalidades en las novelas. A pesar de la sucesión que de hecho marca la relación entre las novelas y la reflexión del autor sobre su composición, a pesar

de la estructura que supone la formulación episódica, no es la temporalidad controlada del plan la que impera en este período. Por el contrario, el escritor para figurarlo apela a una forma singular de interpretar música. “En mi primer período –sostiene Coelho–, cuando escribía, cada sesión de escritura era un trance que me hacía acordar un poco a la libertad del free jazz” (“La relación” s/p); en cambio, luego, a partir de *Parte doméstico* (2009) y, fundamentalmente, de *Un hombre llamado Lobo* (2011) se comienza a tener un plan de escritura, que presenta la propia actividad como la lectura de una partitura. Y esto se relaciona con el papel del narrador: si en las primeras novelas este podía “comerse la historia”, el plan es el modo de controlarlo *mediante* la historia. La extensión habilita así la multiplicación, no solo por acumulación, sino por la forma en que se juega la progresión y el control, la huida y la permanencia.

En la trilogía de Pinedo no tenemos la evaluación y reflexión posterior del autor sobre el proyecto, instancia fundamental para otorgarle unidad. La trilogía se compone como tal a partir del impulso editorial posterior a su muerte y en función de las intervenciones críticas en torno al mismo –se coloca así en el centro, de forma desviada, la lógica del mercado que, en un contexto de cortoplacismo y obsolescencia, ha promocionado también proyectos de larga duración como las sagas, productos que no solo se desarrollan en un tiempo extenso sino que también generan un tipo de adhesión que no se desvanece en el corto plazo, lectura de culto que también puso en juego la recepción y figuración autoral de Pinedo. Sin embargo, la relación de los episodios ya había sido esbozada por el autor. Y la misma se jugaba en torno a la temporalidad del final. En una entrevista, Pinedo sostenía: “*Plop* es una idea, una imagen que surge y se desarrolla. Esta novela, como *Frío* y la que estoy escribiendo ahora, *Subte*, tiene que ver con la destrucción de la cultura. Por algún lado ese tema me ataca, no puedo evitarlo” (Pinedo “Argentina” s/p). Es un tema que insiste, como ocurre en la obra de cualquier autor, pero, a la vez, la manera en que lo plantea permite apelar a la idea de trilogía. De hecho, la relación entre los episodios no se sostiene solo sobre la continuidad que habilita la insistencia sobre un problema (uno de los modos de la composición de las sagas dentro de la ciencia ficción) sino también por cómo juega de manera singular una forma de la larga duración dentro de la trilogía: la escala temporal biogeofísica, temporalidad que se volvió central en la configuración de la coyuntura pandémica como final y que tensionó de manera singular la dinámica en el par inmanencia/inminencia.⁴ Para observar cómo esta

4 Al analizar el modo en que se figura el fin del mundo en diferentes coyunturas históricas y marcando un quiebre a partir de los años noventa en función del consenso científico respecto de las transformaciones en curso del régimen termodinámico del planeta, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro analizan, en *¿Hay mundo por venir?* (2019 [2014]), la consecuente puesta en el centro de una nueva relación entre la historia social y la historia biogeofísica. Desde esta perspectiva, la historia humana es un momento breve en las narrativas de una “historia profunda”, cuya construcción no convoca solo a historiadores sino también a paleontólogos, climatólogos y geólogos, y que a la par de suponer un aumento de las escalas cronológicas implica la implosión de la estratificación sociocosmológica de la modernidad.

temporalidad aparece y, a la vez, habilita un punto de vista singular sobre los modos en que se figura el final en la serie de Pinedo, nuestro acercamiento debe abarcar la trilogía en su conjunto, como proyecto. Si tomamos la novela *Plop* en forma aislada, el agua que se contamina apenas toca el suelo volviéndose mortal y lo yermo del territorio puede resultar solo un detalle. Pero si conjugamos este incidente con el del congelamiento de ciertos sectores del planeta que se esboza en *Frío* y también con el de la luz que quema la piel y “despierta los bultos en las axilas, en las ingles, en todo el cuerpo” (Pinedo *Subte* 126) en *Subte*, el desastre ecológico queda en primer plano y habilita la pregunta por la temporalidad racionalizada a partir de la lógica de las épocas.

Apelar a una escala biogeofísica implica pensar nuestro presente como un momento en el Antropoceno, una época en sentido geológico pero que, a la vez, tal como lo señalan Danowski y Viveiros de Castro (2019 [2014]) apunta al fin de la epocalidad. Si oponemos *Plop* y *Subte* a *Frío* podemos observar de manera singular cómo se dramatiza esa tensión. En “el después” que se nos presenta a partir de un final que aparece acabado, las marcaciones temporales sucesivas y progresivas vuelven, y la lógica epocal no solo se restituye, algo tal vez ineludible en función de la presencia de personajes que siguen presentándose como “humanos”, sino que se vuelve central, como si fuera imposible salir de ese ordenamiento temporal. En *Plop* uno de los primeros rasgos que se especifica de ese futuro es cómo las formas de medir el tiempo ordenan la historia. Para determinar el momento de su nacimiento, Plop, el personaje central de la novela, menciona la existencia del sistema de brigadas pero también una determinada forma de racionalización del tiempo mediante los solsticios. A partir de ese comienzo esperable, su vida adquiere en la narración carácter histórico en dos sentidos: literal, ya que es evidente que su gobierno marca una época en la historia de su brigada; y metafórico, ya que el modo en que se estructura su vida pone en juego la temporalidad de ascensión, apogeo y caída de un régimen que, si bien en este caso se cifra en el tiempo vital, puede claramente superarlo. De manera similar, en *Subte* una de las primeras caracterizaciones que obtenemos de ese mundo explicita su forma de organizar el tiempo: la novela enfatiza la lógica de la sucesión generacional y muestra el modo en que la misma obliga, en la tribu de Proc, al estudio de la historia y a la “adopción” del pasado del linaje propio. En la tribu de Ish, que habita en los niveles inferiores, la oscuridad impuesta por la vida subterránea vuelve directamente necesario “hacer” el tiempo: la restitución de la lógica de la corta y la larga duración se logra mediante la mutilación y el confinamiento de los cuerpos. Así, si en el comienzo de la trilogía la lectura de documentos del pasado pone en cuestión la mera supervivencia como forma de vida, en el final la restitución de la historia nos deja casi fuera de lo humano. Ahora bien, en el centro de la trilogía, al menos por un momento, *Frío* parece poner en suspenso la lógica epocal. Cuando se observa al frío actuar, cuando se atiende a la emergencia del estar ocurriendo del final, propiciada por la perspectiva centrada sobre un

solo personaje, el tiempo entendido como clima impide ubicarse claramente en la cronología acordada: “cuando comenzó ya había perdido la noción de las fechas y el clima estaba tan cambiado que ya no le daba ninguna pauta para orientarse” (Pinedo *Frio* 12). La protagonista repone un calendario, pero el mismo, en su arbitrariedad, queda solo presente como mímica, y nos confronta con un tiempo en el que ya no hay ciclos sino solo sucesión homogénea, homogenización que, a través de la nieve, también impera sobre los modos de construcción del territorio.

Nuestro presente se caracteriza, según lo sostienen Danowski y Viveiros de Castro, por el redimensionamiento del papel de la Humanidad en la historia del planeta. La temporalidad que articula el Antropoceno le otorga centralidad a la especie en la medida en que “ambientante” pero también la posiciona solo como un evento, que si bien es “súbito y devastador”, obliga también a figurar la persona desde otras características que descentran lo humano. No esperamos el evento, somos el evento. Y nuestra historia en tanto larga duración, queda reducida: “En la narrativa de esa “historia profunda” [...] los humanos desempeñan un papel crucial, al mismo tiempo que tardío y probablemente efímero” (Danowski y Viveiros de Castro 45). Las mutaciones de lo humano que se juegan en las novelas de Pinedo podrían estar sostenidas o ponernos en contacto con esta temporalidad que la serie elige experimentar como origen de sus finales si los pensamos en la lógica de la trilogía. Y se operaría así sobre la lectura alegórica, afirmándola, pero también superponiendo otra escala temporal al par historia nacional/historia de la civilización a partir del cual Reati, en “¿Qué hay después del fin del mundo? *Plop* y lo post post-apocalíptico en Argentina” (2013), pensaba la singularidad de *Plop* en el contexto de otras manifestaciones similares en la literatura argentina.

Tiempos de la saga (II)

Ahora bien, para experimentar la multiplicidad de temporalidades que puso en el centro la configuración de la coyuntura actual como final, para tensionar la relación entre fin del mundo/fin de un mundo que se planteó en *tempo* de emergencia, se vuelve necesario poner en diálogo otro proyecto: la sucesión que a mi entender se construye como saga entre *Manigua* (2009), *Cuaderno de Pripjat* (2012) y *Rebelión en la ópera* (2015) de Carlos Ríos. Aquí quedamos en el borde de la trilogía como proyecto y también en el límite de la ciencia ficción como género o de la distopía como etiqueta clasificatoria.

Los dos primeros episodios fueron enseguida leídos en conjunto en las reseñas críticas: Quintín destacó la manera en que ambas novelas enlazan regreso al lugar de origen, viaje y catástrofe (“Las diez”); Nicolás Maidana, la forma en que intervienen sobre la distopía mediante el anexo de temporalidades atávicas (“Atractor”); Santos, la construcción de ciudades que han sobrevivido al colapso de la civilización (“*Manigua*”). Estos núcleos recurrentes se redimensionan

si se piensa en la manera en que ambas novelas operan en conjunto sobre las temporalidades del final. Particularmente sobre las formas en que configuran la puntualidad del evento que lo hace advenir y su radicalidad.

Cuando Zizek tiene que dar cuenta del modo de irrupción del virus y sus consecuencias apela a la metáfora cifrada en la “Técnica de los Cinco Puntos de Presión que Hacen Explotar el Corazón” extraída de *Kill Bill: Volumen 2*. A través de esta, a la vez que configura la pandemia como un final puntual, el autor imagina el fin del capitalismo a partir de la fascinación que genera la posibilidad de experimentar “el tiempo transcurrido entre el momento del golpe y el de la muerte” (Zizek *s/p*). La misma lógica se repite luego cuando convoca la imagen de un dibujo animado: la caída (del gato que camina sobre el abismo pero también de un régimen autoritario) debe percibirse en ese tiempo que transcurre entre el “auténtico derrumbe” y “la misteriosa ruptura”. Por su parte, Berardi da cuenta singularmente de esa apertura a través de la tensión entre dilación y urgencia: el apocalipsis actual puede verse “como un acontecimiento que se desarrolla en cámara lenta, una precipitación de la cual prevemos los próximos derrumbes pero de la que no podemos gobernar casi nada” (Berardi *El umbral* 79). La duración de la acción cifrada en el gerundio del “estar ocurriendo” no puede acallarse, entonces la puntualidad asociada a la idea de final se abre y se propicia un modo de la extensión que puede desprogramar lo sucesivo de la espera tendiente a un fin que, para Deleuze, caracterizaba la unidireccionalidad de la lógica apocalíptica.

En este contexto, surge necesariamente la consideración de la radicalidad del evento que se posiciona como haciendo advenir el final: se cruza entonces la temporalidad de la crisis. Si se enfatiza la recurrencia se impone una temporalidad de larga duración que privilegia la idea de inmanencia y que hace retornar ciertos modos de lo cíclico. Si, en cambio, o también en simultáneo, se hace hincapié en la excepción, el tiempo es el presente, pero no el presente de *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* de Jonathan Crary (2015) o cualquier formulación de la expansión del presente ligada a la posmodernidad, sino el de la inminencia. Ya Frank Kermode en *El sentido de un final* (1983 [1964]) destacaba la tensión entre excepcionalidad y falta de singularidad de la propia crisis, mostrando a la vez cómo las reprogramaciones del Apocalipsis no le restaban credibilidad. Así, a la vez que Zizek reconoce, junto a Bruno Latour, que “la crisis del coronavirus es un ‘ensayo general’ para el inminente cambio climático” (Zizek *s/p*), concibe la pandemia como la pesadilla de la que no nos vamos a despertar y que nos obligará a enfrentar “una nueva forma de vida” (*s/p*). Por su parte, Agamben vuelve sobre el sentido etimológico de Crisis como concepto médico para pensar los modos en que el biopoder plantea la precipitación y diferimiento del final: el ensayo puede elegir como epígrafe la sentencia de San Jerónimo sin por esto dejar de dar cuenta de cómo la decisión extrema habilita ciertas formas (nefastas) de gobernabilidad que ponen en el centro una supervivencia que reduce la vida a una condición puramente biológica.

Entre “el auténtico derrumbe” y la “misteriosa ruptura”, *Manigua* nos presenta en su íncipit un futuro en el que la insistencia en lo devastado y lo derruido parece condensar un salto cualitativo, pero a la vez desarma esa expectativa de final a través del énfasis simultáneo en una realidad primitiva anacrónica y en un presente de extrema degradación. Es desde *Manigua* que se puede observar cómo *Cuaderno*, a pesar de que se construye solo a partir del después de una parte destruida del mundo, pone en juego una diferencia mínima que genera lógicas radicalmente distintas para comprender y narrar el territorio y las subjetividades que retoma el relato. Pero el movimiento funciona también a la inversa: solo a partir del salto biopolítico que parece condensar *Cuaderno* en ese desastre parcial, que convoca el tiempo cronológico e histórico, puede leerse cómo en *Manigua* la lógica de un presente degradado que persiste obliga a poner en cuestión tanto el imaginario milenarista como el del “día después de mañana” que delinea el relato⁵.

Esto se proyecta en lo que he pensado como el tercer episodio de la saga. *Rebelión en la ópera* nada nos dice de un final pero, leída en relación con los avatares previos, “ópera” se reemplaza fácilmente por “granja” y de ahí a 1984 (2005 [1949]) hay solo un paso para pensar la cárcel en la que transcurre la historia que, a la vez que apela al imaginario orwelliano, ya no se constituye como panóptico. La imagen de tapa se vuelve en este sentido fundamental: un jugador de lucha libre mexicana casi convertido en cyborg cifra las temporalidades que convoca la novela de Ríos. Se juega entonces, de manera similar a las otras dos novelas, en los bordes de lo humano: envuelta en un desierto arcaico pero también futuro, la cárcel de Santo Amaro de Mayumela deshumaniza, pero esta deshumanización funciona de manera literal. Un umbral que se maneja con tal sutileza que las fobias, ansiedades y críticas que se condensan en la literalización convocan a su vez la potencia de la variación anómala y singular: los mierdas ociosos se entreveran *como* lombrices pero también Guacalón pierde sus brazos y los mismos son reemplazados por “dos prolongaciones delgadísimas”, filamentosas “cintas de carne y hueso” (Ríos *Rebelión* 48). Es en este tercer episodio que se vuelve central una temporalidad que se encontraba desplazada en las dos trilogías previas y que se entrelaza con los modos en que se configuró como final la coyuntura pandémica: el tiempo de la revolución.⁶ Latente en las huidas de los

5 He trabajado más detalladamente los “imaginarios para después del final” que articulan ambas novela y argumentado, desde otra perspectiva, relaciones posibles entre las mismas en “Un final/ el final” y “Al borde del desastre”.

6 Tanto la perspectiva de Žižek como la de Berardi, al plantear que el después del final provocado por el impacto del Sars-Cov-2 podría ocasionar la salida del capitalismo, convocan la temporalidad revolucionaria. Safranski piensa el tiempo de la revolución en relación con el modo en que la edad moderna impugna la historia de la salvación en función del progreso histórico orientado hacia un fin. En este marco, el tiempo revolucionario pone en juego la escasez, la necesidad de no quedarse por fuera de la historia y la concentración en el instante. En las intervenciones de Žižek y Berardi, a la vez que reaparecen muchas de estas modulaciones, la dinámica aceleradora se conjuga, de manera singular, tanto con la detención como con la determinación particular de este final.

personajes de Coelho y marcando con un sentido ambivalente la caída de *Plop*, la consubstanciación rata-humana en *Frío* y la manera en que Proc se integraba nuevamente a su tribu en *Subte*, esta forma particular de condensación y proyección del tiempo histórico modula el final de la trilogía de Ríos. Pero lo hace en las temporalidades y modos de la serie. Huasape es el primero en explicitar eso que podía percibirse en la forma en que el relato había trabajado la confluencia entre la atmósfera marcada por la posibilidad de un estallido inminente y el desmantelamiento de toda capacidad de acción: “quedaba tanto por hacer. Entre otras cosas, la revolución. Había que liquidar de una buena vez a la burguesía nacional y sentar las bases de un gobierno proletario” (Ríos *Rebelión* 85). Sobre este imperativo y las posibilidades del arte para contribuir a su consumación se interviene del mismo modo que sobre la variación de lo humano en los umbrales de la literalización. En el argumento de la obra que el profesorcillo ha adaptado para ubicarla en el penal, luego del éxito de la ópera que es representada en su interior, “el góber proclama la justicia para todos” (Ríos *Rebelión* 104). A su vez, en el afuera, sin que sepamos si la misma ha sido realmente puesta en escena, los presos parecen fugarse y la revolución llevarse a cabo. Desde la cárcel se ve “el resplandor atómico” que parece provenir de la “avanzada mierdonga” que da lugar a “tres días de desbordamiento en la materia” (107) habilitando una vuelta circunstancial a lo humano. Así la ópera no solo dispone las condiciones para un nuevo gobierno, como en la historia representada, sino un final cualitativamente diferente, que cifra un salto biopolítico: “Comenzaba una nueva historia, y era mucha” (109).

Ríos se ha definido a sí mismo como un escritor cartonero (Ríos “Imaginación”). Si se recorre el modo en que se han articulado sus producciones se vuelve evidente que el trabajo con los desechos que atraviesa *Manigua*, *Cuaderno* y *Rebelión* se sincroniza con la manera en que se apela a la brevedad de la *nouvelle* y, dentro de ella, a los capítulos cortos. Lejos está su autfiguración de plantear proyectos que recurran a la larga duración o que se adhieran a un plan. Sin embargo, el modo en que el autor figura la manera de composición de las *nouvelles* tensiona la unidad cifrada en lo mínimo y el azar como modo de sucesión: en el trabajo posterior con eso que se escribe desordenadamente y luego se montan aparece un sistema que tiene una lógica intrínseca que ajusta el caos textual (Ríos “La perfección”). La posibilidad de componer con estos tres episodios una trilogía podría así sostenerse también por la forma en que los mismos dramatizan la relación entre el todo y las partes. En las tres novelas es el final el que obliga a figurar en su interior formas del arte que tensionan la totalidad con el fragmento, la perdurabilidad con lo que se desvanece, la gran ambición con la intervención breve. *Cuaderno* opera, en este sentido, como punto de articulación por el modo en que en la misma se presenta el *collage*. Práctica paradigmática para materializar la relación entre la selección, la escisión y el montaje, es utilizada en la novela autorreflexivamente para dar cuenta del modo en que se entrelazan los restos del desastre, pero, a la vez, habilita relaciones singulares entre el arte y la vida, el dato

y la cifra, que se distancian de las figuraciones del autor en torno a la misma. Es desde allí que podemos volver a *Manigua* y enfatizar el modo en que el gran relato de una vida y la posibilidad del fin del mundo son habilitados por una performance efímera (y que se diluye al final sin efectos aparentes). Y adelantarnos a la forma en que el gran proyecto de la ópera de *Rebelión*, montado con casi nada (gargantas quebradas, cuerpos sin brazos para gesticular, escenografías de barro) aúna, entre la metáfora y la literalización, la voz de los reclusos y, como vimos, pone en peligro el centro de poder.

Tiempo de la representación

Coelho comienza sus “Notas de la cuarentena” de la siguiente manera:

Con el coronavirus, cualquier ficción queda indefinida. Un poco desapropia al escritor –al menos al tipo de escritor que soy– de la necesidad de ficcionalizar. De alguna manera, pareciera que siempre estuve por escribir acerca de esto que estaba a punto de pasar. Y sucedió: un ensayo del apocalipsis. (s/p)

En los diferentes enfoques críticos que configuraron la coyuntura pandémica como final se apeló, para elaborarla como tal, a novelas y filmes que narraban un mundo futuro radicalmente diferente al actual. En los textos de Žizek y Berardi la temporalidad que predomina para su utilización es la esperable dentro de la lógica del género: un futuro confirmado en el presente. La lectura que habilita la temporalidad de la premonición es lineal y pone en juego un impulso representativo: “Leí ¡*Exterminador!*, *Ah Puch está aquí*, *La tarea*, *La revolución electrónica* y algunas de sus novelas vertiginosas, que hoy se pueden releer como premoniciones” (Berardi *El umbral* 81); “La belleza melancólica de las avenidas vacías de Shanghai o Hong Kong me recuerdan algunas viejas películas posapocalípticas como *La hora final*, que muestra una ciudad donde la mayor parte de la población ha desaparecido” (Žizek s/p).

Ahora bien, como puede observarse en el diario de Coelho (y como de hecho aparece si se abordan con atención las vueltas de ese uso confirmatorio en Berardi y Žizek), esa linealidad y la consiguiente imposición de un futuro anudado a su realización pueden desarmarse sin dejar de afirmarse. Si se atiende a que, en la primera entrada de “Notas de cuarentena”, lo que asedia es la indefinición de la ficción antes que su realización, a que el énfasis recalca en lo que siempre se estuvo por escribir antes que en lo que, de hecho, se escribió, las temporalidades se complejizan. En este contexto, abordar la manera en que las trilogías se configuran como proyectos se vuelve central, porque habilita de manera enfática una forma de leer que recalca en los modos en que sin perder la linealidad podemos confrontar lo que se abre; sin interrumpir la sucesión de los episodios podemos experimentar formas de retorno inesperadas de lo arcaico; sin dejar el plan podemos arriesgarnos a la huida. Y esto impacta directamente en la manera

en que experimentamos la temporalidad futura: sin dejar de jugar con el final en función de la lógica del horizonte, podemos escapar a la comprobación de la anticipación o de la premonición.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2020.
- Agamben, Giorgio, et. al. *Sopa de Wuhan*. s/d, ASPO, 2020.
- Berardi, Franco Bifo. *El umbral. Crónicas y meditaciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2020.
- Berardi, Franco Bifo. *Fenomenología del fn. Sensibilidad y mutación conectiva*. 2016. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- Berger, James. *After the end. Representations of post-apocalypse*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Bull, Malcolm, compilador. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Catalin, Mariana. “Al borde del desastre: Manigua de Carlos Ríos”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, nº 1, feb. 2017, pp. 101-114.
- _____. “La superstición incauta de una catástrofe natural: las posibilidades del final en *Los invertebrables* y *Borneo* de O. Coelho”. *Perifrasis*, vol. 9, nº 17, ene.-jul. 2018, pp.75-94. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.05>
- _____. “Un final/el final: Cuaderno de Pripyat de Carlos Ríos”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, vol. XXII, nº 2, may.-ago. 2018, pp. 21-34. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2222>
- _____. “Ver después del final: sobre *Promesas naturales* de Oliverio Coelho”. *La palabra*, nº 33, jul.-dic. 2018, pp. 17-32. <https://doi.org/10.19053/01218530.n33.2018.7975>
- _____. “Vidas más allá de la abyección: los imaginarios para después del final de Rafael Pinedo”. *Helix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 14, nº 2, dic. 2020, pp. 130-149. <https://doi.org/10.11588/helix.2020.2.77787>
- Cherniavsky, Axel. “Aburrimiento”. *Youtube*, subido por Medife, 20 nov. 2020, www.youtube.com/watch?v=X8nSFIZ-tNM.
- Coelho, Oliverio. *Borneo*. Buenos Aires, El cuenco del plata, 2004.
- _____. “Diálogo inconcluso”. Entrevista por Maximiliano Crespi. *El castillo*, 11 oct. 2011, conejiilotextual.blogspot.com.

- Coelho, Oliverio. “La relación propia con la escritura es muy difícil de describir”. Entrevista por Daniel Gigena. *La nación*, 12 feb. 2017, www.lanacion.com.ar.
- _____. *Los invertebrables*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- _____. “Notas de la cuarentena”. *Conejillo de indias*, 31 mar. 2020, conejillo-deindias.blogspot.com.
- _____. *Parte doméstico*. Buenos Aires, Emece, 2009.
- _____. *Promesas naturales*. Buenos Aires, Norma, 2006.
- _____. *Un hombre llamado lobo*. Barcelona, Antonio Ballardi editores, 2011.
- Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona, Ariel, 2015.
- Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines*. 2014. Buenos Aires, Caja negra, 2019.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. 1993. Barcelona, Anagrama, 1996.
- _____. *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- Grimson, Alejandro, compilador. *El futuro después del covid-19*. Buenos Aires, Argentina Unida, 2020.
- Harwicz, Ariana. “Diario de una guerra desde el sillón con café”. *Mar dulce magazine*, n° 9, mar. 2020, <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. 1967. Barcelona, Gedisa, 1983.
- Le Breton, David. “Una ruptura antropológicamente importante”. Enrique Carpintero (compilador). *El año de la peste. Produciendo pensamiento crítico*. Buenos Aires, Topía Editorial, 2020, pp. 43-46.
- Lopez de Gomara, Diego. “Una pregunta”. *Mar dulce magazine*, n° 9, mar. 2020, <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>.
- Maidana, Nicolás. “Atractor extraño”. *Revista Mancilla*, n° 4, dic. 2012.
- Orwell, George. *1984*. 1949. Santiago de Chile, Editora Zig Zag, 2005.
- Pinedo, Rafael. “Argentina ayuda mucho al pesimismo”. Entrevista por Silvina Frieria. *Página 12*, 17 en. 2006, www.pagina12.com.ar.
- _____. *Frío. Subte*. Buenos Aires, Interzona, 2013.
- _____. *Plop*. 2004. Buenos Aires, Interzona, 2012.
- Quintín. “Las diez respuestas”. *La lectora provisoria*, 25 nov. 2012, lalectoraprovisoria.wordpress.com.
- Reati, Fernando. “La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 238-239, ene.-jun. 2012, pp. 111-126.

- Reati, Fernando. “¿Qué hay después del fin del mundo? Plop y lo post post-apocalíptico en Argentina”. *Rassegna iberistica*, n° 98, 2013, pp. 27-43.
- Ríos, Carlos. *Cuadernos de Pripyat*. Buenos Aires, Entropía, 2012.
- _____. “Imaginación, poesía y unas fotos encontradas por azar”. Entrevista por Jonás Gómez. *Tiempo argentino*, 6 ene. 2013, tiempo.infonews.com.
- _____. “La perfección también aburre”. Entrevista por Luciana Caamaño. *Eterna cadencia*, 16 dic. 2016, www.eternacadencia.com.ar.
- _____. *Manigua*. Buenos Aires, Entropía, 2009.
- _____. *Rebelión en la ópera*. La Plata, Club Hem Editores, 2015.
- Sabbatella, Leonardo. “Tiempo fuera”. *Mar dulce magazine*, n° 10, abr. 2020, <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>.
- Safransky, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. 2015. Buenos Aires, Tusquets, 2017.
- Santos, Antonio Carlos, y Jorge Wolff. “Manigua e a antropologia do desastre”. *Bazar americano*, abr.-may. 2010, www.bazaramericano.com.
- Semilla Durán, María. “Monstruos, mutantes y contra-gestación: Promesas naturales, de Oliverio Coelho”. *Amerika*, n° 11, 2014. *Open edition journal*, <https://doi.org/10.4000/amerika.5214>.
- Siegrist, Lila, et. al. *Bitácoras del virus. Palabras del reposo*. Rosario, Virginia Giacosa, 2020.
- Svampa, Maristella, et. al. *La fiebre*. s/d, ASPO, 2020.
- Zizek, Slavoj. *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*. Madrid, Anagrama, 2020.
- Zylberman, Ruth. “Coronavirus: los colores del tiempo”. *Mar dulce magazine*, n° 9, mar. 2020, <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>.