

//Dossier// María Laura Pérez Gras y Lucía Feuillet (coords.)

Ficciones especulativas

¿Qué hay de *novum*, viejo?
Parodia y pensamiento utópico en
Furor fulgor (2022), de Ana Ojeda
Leonardo Graná¹

Recepción: 9 de octubre de 2024 // Aprobación: 25 de noviembre de 2024

Resumen

En el campo literario argentino actual, las distopías parecen haber ocupado todo el imaginario de las ficciones especulativas o de ciencia ficción. Sin embargo, hay casos indecibles como la novela *Furor fulgor* (2022) de Ana Ojeda. En este artículo reflexionaremos sobre la complejidad de su horizonte utopista, donde lo ou-, lo eu- y lo distópico se entrelazan sin solución de continuidad, lo que conforma un espacio límbico que llamaremos “exotopía”. También nos preguntaremos si los rasgos paródicos presentes en la novela son constitutivos de su aproximación al extrañamiento cognitivo con que se construye genéricamente el texto.

Palabras clave

utopía - distopía - exotopía - parodia - pastiche

Abstract

In the current Argentine literary field, dystopias seem to have occupied the entire imagination of speculative fiction or science fiction. However, there are undecidable cases, such as the novel *Furor fulgor* (2022), by Ana Ojeda. In this article, we will reflect on the complexity of its utopian horizon, where the ou-, the eu- and the dystopian intertwine without interruption, which forms a limbic space that we will call ‘exotopia’. We will also ask if the parody features present in the novel are constitutive of its approach to the cognitive estrangement with which the text is generically constructed.

Keywords

utopia - dystopia - exotopy - parody - pastiche

¹ Profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM). Profesor de Introducción a la Literatura y Seminario de Literatura Argentina en la USAL. E-mail: leonardo.grana@usal.edu.ar.

Algo extraño se aproxima

Uno de los grandes problemas de la ciencia ficción es el de diferenciarse ella misma de sí misma. La cuestión de sus nombres es rutina en el oficio de críticos y autores, lo que lleva a la proliferación de etiquetas, incluyendo su nombre inicial de “ciencia ficción”: SF, *sci-fi*, ficción especulativa, fabulación estructural, ficción anticipatoria e incluso la ampliación metonímica del concepto de “distopía”, que parece usarse como ocultamiento de otros términos percibidos cuando menos como poco elegantes. En el campo literario en Argentina, la ciencia ficción, por más que haya florecido a lo largo de su historia, adolecería para algunos de falta de tradición, según explica Felipe Castagnet (2015): por ejemplo, la provocadora frase de Elvio Gandolfo de fines de los setenta sobre la inexistencia de la ciencia ficción en nuestro país (p. 2; *cfr.* Gandolfo, 2017, p. 37). Con todo, hace ya casi una década Castagnet auguraba la consolidación del género en nuestras letras; podemos hoy en día confirmar la percepción del crítico. Además, Castagnet afirmó por entonces que, con todo, la ciencia ficción argentina se perfilaba “más introspectiva [a la manera de Ballard] y borroneada [en el sentido de que el género no se asume del todo en los paratextos de las publicaciones]” que, suponemos, la de los países de industria cultural central, “de donde proceden tanto la invención del género como sus renovaciones” (p. 3).

Darko Suvin (1979) propone considerar la ciencia ficción desde una amplia perspectiva histórica, que permitiría agrupar varias tradiciones dentro de la ciencia ficción *sensu lato* (p. 13), pero al mismo tiempo establece —bajo la saludable premisa de que “el género debe y puede evaluarse de arriba abajo, mediante la aplicación de los estándares obtenidos en el análisis de sus obras maestras” (p. 36)— una estricta crítica evaluativa en la que la mejor ciencia ficción se separaría de formas (según fórmulas tomadas de sus textos) retrógradas, suicidas, prenatales, semejante a una paparruchada, “puro confite” (p. 36).

Sin alinearnos a tal rigidez, preguntémonos si los debates acerca de la ciencia ficción argentina (desde el postulado de su inexistencia hasta su caracterización como ciencia ficción “fallada” o “ciencia ficción sin ciencia” [Castagnet en entrevista, en

Lamberti, 2017, párr. 6]) no corresponden a un estado del campo de producción literaria y crítica en que la discusión por el género y por el valor (del género y de las obras) debería reconocer diferentes instancias de análisis, entre cuyos nodos estarían los siguientes: primero, la composición a partir de la mediación del género y no del conocimiento (*cognition*) de los discursos científicos pertinentes (Wainberg, 2017, p. 40). Segundo —como versión más incisiva de lo anterior—: tal como la propone Castagnet (2015), hay autores que “no escriben libros de ciencia ficción sino *con* ciencia ficción” (p.9); en esta formulación, el conocimiento del género no justifica la inclusión del producto dentro del mismo género, y acerca a aquel a la posibilidad de volverse un pastiche o una parodia, incluso un *collage* o una mala parodia. Tercero y cuarto, la aceptación de que existen “zonas de inconsistencia o estancamientos narrativos” en las obras, en las que incluso podría percibirse cierto facilismo donde se coquetea con el género sin asumirlo, y, en el peor de los casos, el simple desconocimiento de la ciencia ficción (Wainberg, 2017, pp. 38, 41y 44). Por último, agreguemos —dejando elíptica la extrapolación— la crítica del narrador de “El Aleph” ante la conducta de Carlos Argentino Daneri: “El trabajo del [mal] poeta no est[á] en la poesía [...], sino en] la invención de razones para que la poesía [... sea] admirable” (Borges, 2016, p. 346).

Las distopías, que caracterizan a la ciencia ficción sin superponerse enteramente a ellas, y sobre todo aquellas que han sido compuestas masivamente en el siglo *xxi* a partir del éxito de obras como *Los juegos del hambre* (2008-2010, 2020), abundan en el campo literario argentino de los últimos años. Podemos mencionar *Estrógenos* (2016), de Leticia Martín; *Un futuro radiante* (2016), de Pablo Plotkin; *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica; *Pulpa* (2019), de Flor Canosa; *Brasil del Sur* (2022), de Pablo Plotkin, *Las indignas* (2023), de Agustina Bazterrica; *La infancia del mundo* (2023), de Michel Neva, *El refugiado* (2024), de Gonzalo Garcés, entre otras. Es mucho más incierto el caso de *Furor fulgor* (2022), de Ana Ojeda (mención especial Premio Sara Gallardo, 2023): entre la ucronía, la distopía, la utopía, la ciencia ficción y la parodia de todo lo anterior, la novela de Ojeda, que será el objeto de reflexión de

las siguientes páginas, se presenta inasible y proteica. En este artículo, daremos cuenta del hecho de que esta novela no logra afirmarse ni en el registro genérico de la distopía ni de la eutopía, sino que habita un espacio límbico que nombraremos como exotópico. Yendo más a fondo, nos preguntaremos si los rasgos paródicos de la novela no son constitutivos no solo de esa situación fronteriza dentro del pensamiento utópico, sino también de su aproximación al extrañamiento cognitivo con que se construye genéricamente el texto.

Ni muy muy ni tan tan

Aprovecharemos la complejidad que enhebra el relato de *Furor fulgor* para no resumirlo, y solo daremos cuenta de lo pertinente a su debido tiempo. Para comenzar, destaquemos que la crítica Lucía De Leone (2023) afirma que la novela de Ojeda se construye a partir de “retazos de tradiciones consolidadas”, entre las que lista “las distopías o las ficciones después del final[,] la novela urbana[,] la novela del lenguaje[,] la picaresca[,] la retórica del barroco[,] las sátiras disparatadas” (párr. 7). Además, en la bajada del artículo, se describe la novela como “distópicas picarescas barrocas feministas”. No solo encontramos, como vemos, la acumulación de afluentes intertextuales que aquí se congregan, sino que, según lo que nos atañe, algo de lo distópico está presente. Restaría pensar, y aquí no será abordado, la cuestión de la posible sinonimia (o sus superposiciones y derivas) entre “distopía” y “ficción después del final” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019). Lo que sí es claro es que, intradiegeticamente, los aproximadamente tres años que abarca el tiempo de la historia transcurren en un estado de desintegración social debido a un ataque terrorista contra la internet, que lleva a su colapso y, con esto, también del mundo, o al menos de Argentina. Sin embargo, la novela se abre con esta opinión de la voz narradora —cuya subjetividad será constante en todo el texto—: “Llegado el momento en que pésimo era ya una mejora...” (2022, p. 11; a partir de ahora, de todas las citas de la novela solo se registrará su número de página); con esta frase, se

advierte el advenimiento de intenciones revolucionarias, a partir del uso paródico del fraseo histórico y de la interpretación irreverente que realiza la voz narradora.

En este prólogo, lo que se narra son las guerras del lenguaje en aquel ficticio año de 2018, variación alucinante de las diputas que sucedieron en nuestro país en torno a la emergencia y el uso del lenguaje inclusivo (Sarlo y Kalinowski, 2019). Aquel pasado de la historia intradieгética, nunca narrado, se considera tan pero tan malo que cualquier otro estado de situación, propuesto como “pésimo”, es incluso percibido como preferible.

En este sentido, *Furor fulgor* es una novela de los despueses, siguiendo la lectura de De Leone. Pero hay más de uno: no solo el principal, el que la crítica considera en su reseña, sino también, al menos, este liminal del prólogo. Sin marcos de referencia ficcionales para comprender aquel antes con que se abre la narración, aunque con evidencias suficientes de que la novela presenta, en sus primeras páginas, una crítica y una rebelión ficcional contra la coyuntura política del periodo presidencial de Mauricio Macri (2015-2019), podemos leer esta novela según el marco mayor que propone Alejandra Laera (2024) para las ficciones de este siglo: “Nuestra imaginación sobre el futuro se hunde en la situación en la que estamos instalados, empeorando cada vez más, o destruye todo lo conocido, dando un salto distópico tras el cual hay que empezar de cero para sobrevivir” (p. 11).

De algún modo, esta cita parece describir consciente y perfectamente la novela de Ojeda en sus dos cambios de dirección, o crisis, como veremos. Primer cambio de dirección: en el prólogo el tejido comunitario, como mecanismo de defensa ante el estado de cosas no nombrado pero aludido como desastroso, se rasga y, por eso, “el [español] rioplatense se def[iende] independizándose del referente” (p. 11); de este modo, la espiralización de la crítica al lenguaje, comenzada por el lenguaje inclusivo (“que la juventud adopt[ó] por principio y la decrepitud en chiste” [p. 11]), pronto lleva a que la capacidad comunicativo-cohesiva de la lengua termine por “caerse a pedazos, igual que todo lo demás” (p. 11). Ante tal situación de descalabro lingüístico, en la que todo emisor “empezó a significar lo que quiso con palabras que

alguna vez habían hablado de otras cosas” (p. 11), el Gobierno promulga un decreto que vuelve obligatorio una variante morfológica del español en la que no es la masculina, sino la femenina la forma para nombrar a ambos géneros o a ninguno en particular. Con el decreto, cuyo objetivo es que “todo cambi[e] para que siga igual” (p. 13), el descalabro se profundiza. De este modo, acá tenemos un hundimiento, una caída de lo social, aunque, según la voz narradora, cualquier situación pésima sea una mejora en comparación con lo anterior.

Así, comenzamos a perfilar la complejidad de la relación entre la novela y el concepto de distopía. Suvin (1979), en su clásico ensayo sobre la definición del género de la utopía, nos recuerda que “la perfección de algunos es el terror de otros (sea una persona o una clase)” (p. 61). Con esto, entendemos que la eutopía y su contraparte no son sino conceptos complementarios y relativos. En el comienzo de *Furor fulgor*, el prólogo aúna destrucción y esperanza (“pésimo” = “mejora”), en el sentido de que lo anterior era, por decirlo así, más pésimo aún. Entonces, uno se pregunta dónde se halla la distopía en el universo ficcional de la novela. Por una parte, el efecto de lectura del inicio *in media res* absoluto (sin retrospección) deja la distopía anidada en todo aquello no narrado donde se inicia el prólogo. Por otra parte, una Buenos Aires —que por momentos se confunde con la Argentina, por momentos con el mundo— sumida en “una crisis terminal de la lengua” (p. 11), a lo que se agrega la persecución policial y judicial de quien no respeta el paródico lenguaje inclusivo estatal, es peor y mejor que lo anterior: peor porque la explosión de los lectos asola la referencialidad y el Estado aumenta su poder de violencia, y mejor porque, según la voz narradora, esto, aunque pésimo, es superador de lo anterior, quizá exclusivamente en el sentido básico de que no es más de lo mismo.

Segundo cambio de dirección: un “ignoto grupo femihacker” produce un “ataque devastador al centro emocional del sistema capitalista”, ya que destruye “algoritmos logaritmos y otros ritmos de la world wide web, en su totalidad y para siempre jamás” (p. 16). Las consecuencias son que desde entonces “rein[a] la confusión” (p. 17), y que este ataque “contra el patriarcado” (p. 25) lleva al

“derrumbe del capitalismo occidental” (p. 26). Por eso, tenemos una doble consecuencia. Primero, por las más de cien páginas restantes de la novela, todo se vive como una distopía, tal como propone De Leone; además, con este evento narrativo se sellan las palabras de Alejandra Laera antes citadas, ya que en esta destrucción de “todo lo conocido”, hay un “salto distópico” a partir del cual “hay que empezar de cero”; en *Furor fulgor*, esto se sella cuando las “feministas de todas las corrientes marcaron [... el ataque terrorista] como Año 0” (p. 17). Pero, segundo, este año cero tiene un matiz positivo: esta distopía es, según propone la voz narradora, el fin del patriarcado y el fin del capitalismo, lo cual, en términos absolutos, se presenta en el plano de la enunciación como un progreso (ya que en el plano de los eventos no queda claro que capitalismo y patriarcado hayan terminado). Otra vez, pésimo y mejora se integran en un solo movimiento.

Por todo lo dicho, *Furor fulgor* se muestra como una distopía insistentemente atravesada por vetas utópicas. En esta novela se cruzan de modo interesante dos vectores que se contraponen. Primero, la resolución ficcional de un proyecto doble que, en términos generales, el campo literario actual reconoce como pertinente en el plano factual: la oposición a las violencias patriarcales y a las violencias capitalistas, oposición que incluye la desarticulación de estos sistemas. Segundo, la composición de un mundo que, luego que “el capital implosiona[r]a y tras de sí arrastra[r]a capitalismo y patriarcado” (p. 60), está descompuesto y se manifiesta, en el fin de *aquel* mundo, como sencillamente el fin *del* mundo; por eso, la voz narradora nombra aquello que nace luego del ataque a la Red como el “apocalipsis apenas iniciado” (p. 42).

En este universo ficcional, la utopía de la liberación de las violencias estructurales de género y de clase no logran encarnarse en un verdadero orden, y solamente se puede vivir si se adoptan “nuevas formas de ardua supervivencia” (p. 59). Dicho al revés, la distopía de este nuevo mundo, que es un supuesto regreso *upgraded* a “la Era Analógica” (p. 39), debería ser la eutopía que no llega a ser,

aunque algunos personajes, y no solo la voz narradora, sostengan abiertas las líneas de la esperanza y la confirmación de lo nuevo y mejor.

En la segunda parte de la novela, el adolescente Pitón dice que su padre “se la pasa hablando de revolución” (p. 78) y “está como loca con el inicio de la Era Poscapitalista y las posibilidades inauditas de emancipación bla pito caca pedo culo pis” (p. 80). Según se entiende, la nueva Era Analógica no coincide con la Era Poscapitalista, pero la primera es la que engendraría la segunda, aunque la voz narradora afirma que ya empezó porque se produjo, en el momento cero de la nueva cronología, “el Ataque devastador al centro emocional del sistema capitalista” (p. 59). La revuelta final, en el último capítulo de la novela, parecería augurar finalmente un comienzo de algo mejor, la llegada de la esperada eutopía: de allí la imagen en la que la muchedumbre, liberada, se entremezcla con una naturaleza que florece y se despliega exuberante. Lo que se obtiene, entonces, además de una revuelta contra el orden violento del Estado, es el ingreso a una prefiguración póstuma del paraíso terrenal, pero las imágenes del Edén y de la eutopía son, según Suvin (1979), diferenciables, ya que el paraíso terrenal no se ubica “en el ámbito de una hipótesis alternativa e *histórica*” (p. 55). Si evitamos este argumento y aceptamos la posibilidad histórica de una nueva comunión con la naturaleza, entonces este final sí es histórico, aunque se escapa de la imaginación utópica enmarcada en lo posible político y lo posible instrumental, ya que el hecho de que los “jacaradás flore[zcan], vist[an] de hermosas flores sus copas” y “miles de pequeñas campanitas frágiles se suelt[en] en la calurosa brisa” (p. 145) entra en el orden de lo mágico o, más simplemente, de lo metafórico, con lo que, de cualquier manera, este final cumple a lo sumo con cierta pseudohistoricidad de su diégesis utópica.

Advirtamos, sin embargo, que, si el horizonte esperanzado de mejora augura una utopía —anticipada apresuradamente en el comienzo de la novela—, con lo que el texto en su espíritu, por así decirlo, podría ser considerado una utopía abierta o dinámica —según la terminología de Suvin (2010, p. 385)—, esto no se manifestó,

emperero, en la inmediatísima recepción del texto, que se inclinó por el género de la distopía.

Si hemos sido detallistas al mostrar la complejidad que se presenta en la lectura de *Furor fulgor* a partir de los ejes de la eu- y distopía, es para pensar si la novela entra en el juego de las modulaciones posibles que se han propuesto entre un género y otro. Por ejemplo, la idea de antiutopía (Suvin, 2010, p. 385), en la que se presenta una aparente utopía consecuentemente denunciada como no utópica según diferentes estrategias narrativas (un ciudadano rebelde, un visitante de afuera, la intervención del narrador). *Furor fulgor* no parece cuadrar en esta descripción, porque no hay una sociedad cuya consideración superior haya que desmontar, más allá de ciertas declaraciones de la voz narradora o de algunos personajes. Según Tom Moylan (2014), en los años setenta del siglo pasado, las novelas de ciencia ficción dieron un giro hacia lo que él llama una utopía crítica (y el adjetivo remite al concepto ilustrado); estos textos buscan plasmar “las limitaciones de la tradición utópica” (p. 10), mostrando las tensiones internas de la sociedad y acentuando más el proceso social llevado a cabo para alcanzar el Estado utópico que, ante todo, no se considera “un plan de acción, mientras sí se lo mantiene como un sueño” (p. 10). Podemos entender la utopía dinámica y la utopía crítica (que Suvin [2010] rebautiza como “eutopía falible” [p. 394]) como variaciones interpretativas de una misma especie más porosa y abarcadora, así que, como dijimos, cuesta leer la novela de Ojeda desde esta rejilla conceptual.

Quizá las modulaciones que parten de las concepciones distópicas sean más adecuadas. Una distopía crítica no deja de sostener un núcleo de utopía en su centro, con lo que se discute la tradición misma del género y abre la posibilidad de un cambio (Moylan, 2000, p. 195). A esto Suvin (2010) lo renombra distopía falible, y la describe como un texto cuya sociedad, extrapolada de la actual, se presenta factible de cambio (p. 395). Y, si bien en *Fulgor furor* está esta semilla, esta no logra manifestarse claramente eutópica, sino, más bien, resignada. De ahí la preferencia por cualquier cambio, cualquier estado que, pésimo en sí mismo, se percibe como

deseable. En el manifiesto con que el grupo de hackers feministas anuncia la inminente destrucción de la internet, no hay ninguna búsqueda de mejora, sino de pura variación basada en la destrucción de lo anterior, por fuera de cualquier imaginación eutópica; por eso, se adopta en ese manifiesto la consigna “Après nous, le déluge” (p. 17). La tradición de esta consigna se remonta a personajes poco revolucionarios como Luis XIV y su amante. Además, Karl Marx (2008) la utiliza para caracterizar al egoísmo capitalista: “Après moi, le déluge! [...] es la divisa de todo capitalista y de toda nación capitalista” (p. 325). Por todo esto, la frase no debería aparecer cómodamente, en principio, en boca de quien busca un estado más justo de la sociedad, salvo que se resignifique y cobre el sentido de que la destrucción misma se ha convertido en la única salida posible, con lo que la eutopía realmente se reduce a una simple y llana outopía literal o un fin del mundo. El final de la novela, que, como dijimos, puede augurar una disposición de eutopía abierta, no parece lo suficientemente equiparadora si la comparamos con el acto terrorista del comienzo, que da cuerpo a todo el relato y que insatisface la misma mecánica del horizonte eutópico.

De este modo, creemos que esta novela va más allá de una “una coexistencia dialéctica de [... las] modalidades crítico-ficcionales” de la distopía y la eutopía (Feuillet, 2023, p. 252). Nuestra postura parte de la idea de que en la novela de Ojeda no encontramos una tensión entre una configuración distópica y otra eutópica, sino la indeterminación de la imaginación utópica, la incapacidad de decidir y desear mundos futuros posibles. En un artículo anterior, al reflexionar sobre el poemario *El fin de la era farmacopornográfica* (2021), de la poeta argentina Paula Irupé Salmoiraghi, propusimos leer ese texto a partir de la complejidad que se establece entre la eutopía y la distopía, y postulamos la conformación ficcional de un plano digiético que llamamos “exotopía”, término adoptado del vocabulario bajtiniano de modo libre y para nuestro propios fines (Graná, 2023; *cfr.* Todorov, 2013). Es lo que proponemos también para *Furor fulgor*. El poemario lírico-narrativo de Salmoiraghi presenta un universo ficcional enunciado principalmente como eutópico pero expuesto sobre

todo como distópico, y esta compleja composición no es una combinación o coexistencia dialéctica entre topías, sino el emergente de un más allá de las topías, un tercer espacio que no es ningún intermedio. En *Furor fulgor*, la indecibilidad se vuelve más emulsiva: la voz narradora narra una distopía como utopía o una utopía como distopía, y los personajes no logran estabilizar su comprensión de la realidad, puesto que el estado sobrevenido no puede ser valorado como mejor o peor según ningún criterio previo. El estado del mundo en el fin del mundo se ve atravesado por interpretaciones singulares, tal como, en los primeros instantes luego del Big Bang, aún no podían regir las leyes físicas que nos determinan.

Somos cuidadosos en no pensar un nuevo subgénero, la exotopía, dentro de la abundancia taxonómica de las utopías, sino que, más que nada, postulamos la creación de un espacio ficcional producto de la “combinación dialéctica de la distopía y de la utopía” (Moylan, 2000, p. 194). Si somos así de cautos, es porque no deseamos promover hipótesis demasiado fuertes, sino tan solo dar cuenta, de momento, de algunos textos que consideramos particulares. La exotopía es, entonces, un espacio que, en principio, presenta algún nivel constructivo asociable al campo semántico del afuera (pensamos conceptos hermanos como el del éxodo y el exilio). Además, según postulábamos en el análisis del poemas de Paula Salmoraighi, la exotopía es la doble tensión que surge entre las tensiones basales, primero, de la eu- versus la distopía y, segundo, del mundo del origen (previo a una suerte de expulsión) versus el mundo de destino (precario y no negociado —justamente— como destino).

En *Furor fulgor* tenemos la expulsión, producida por el ataque terrorista, de un mundo conectado a la web. A causa de esto, se debe “desandar tecnología hasta antes de noviembre de 1989 [...], o sea: recordar cómo se hacía todo antes, en la Era Analógica” (p. 39). En una ciudad, o país, o mundo donde la tecnología queda, según se narra, destruida casi por completo, los habitantes se encuentran de pronto “desenchufadas [respetamos el femenino genérico de la voz narradora] de la matrix de a millones” (p. 40). En estas formas verbales —“desandar”, “desenchufadas”—, el prefijo nos advierte tanto de un movimiento de alejamiento (en este caso, de

retroceso aparentemente temporal de las prácticas tecnológicas de la sociedad) como de la condición negativa de quedarse por fuera de la red eléctrica. Esto importa porque muchas de las escenas de la novela se producen en algún afuera. Por caso, en medio de la ciudad el Gobierno erige una zona empalizada, la Ciudadela, dentro de la cual se parapeta y se protege de la ciudadanía. De algún modo, son los ciudadanos que, en su habitar la ciudad, quedan por fuera de esa Ciudadela, tal como también sucede con las plazas de la ciudad, que, de noche, mantienen cerradas las puertas de su enrejado y se ven custodiadas: “Mantener a la población del lado de afuera en las horas aciagas que las funcionarias del Cambio consideraban como de ‘no plaza’ fue el objetivo de tanto pilum metálico” (p. 111). En el segundo capítulo de la tercera parte, Ipiranga Trifulca llega hasta la puerta de un edificio, en cuyo sexto piso se está llevando a cabo una reunión feminista en la que Ipiranga quiere participar y bregar por la revolución. Sin embargo, “con llave la puerta de calle, el esforzado allegarse hasta allí se descubre de pronto medio en vano” (p. 126). Como vemos, en cada una de estas escenas, se presenta una homología o una versión en miniatura de la expulsión, del salirse, del haber pasado a otro plano.

Pensamos que la representación de la exotopía, como espacio que se descentra, reconoce en algún nivel de su diégesis este carácter de enajenación o desorbitación; en otras palabras, la exotopía es consciente de su carácter de ou-topía, de no lugar. La voz narradora autodiegética de la segunda parte, el hijo adolescente de Tootoo Baobab, es quien hace explícito el estado final de la Argentina o de, al menos, la ciudad de Buenos Aires. Dice:

Se rompió todo, onda que todo dejó de funcionar: o sea, no hay instagram, no hay wasap, no hay play, no hay nada. [... S]i llegan a cortar [... la luz y el agua] salta todo por los aires, se termina la Argentina, besito chau señora, se acabó. [... V]ivimos en un caos, se terminó el orden, lo que se podría decir: la organización. (pp. 77-78)

Notemos la acumulación de expresiones realizativas que giran en torno al fin: “se rompió”, “dejó de...”, “cortar”, “se termina”, “se acabó”, “se terminó”. De aquí la

tensión que surge entre el mundo que quedó atrás y el exotópico, que presenta entonces carácter de expulsión.

La exotopía es un espacio de transición y de triangulación entre un estado y otro. Una perturbación productiva en su composición podría ser su transformación de transitivo a estable; otra instancia productiva sería su incapacidad de desentrañar el movimiento general de la transición, lo que lleva a una indeterminación absoluta. En la novela de Ojeda es clara la intención primaria del ataque terrorista: “Este ataque es kamikaze: no hay ni habilitamos manera de revertirlo, backdoors o paliativos ni agentes regenerativos” (p. 17). Este nuevo orden se vive como un callejón sin salida: “Literalmente nos rompieron la vida. Que venga otro meteorito y termine con esta agonía por favor ya. Ahre” (p. 79), afirma Pitón. Sin embargo, la voz narradora augura un posible movimiento: “Todo lo que conocían se desvanecía, eso lo entendían. Lo que quedaba era nuevo orden aún en cocción o preparación, en medio de anarquía” (p. 60). Ante esta situación, algunos ciudadanos “no sab[ían] por dónde seguir”, pero otros “se movieron [...], trabajaron en pro de la construcción de algo sin precedentes” (p. 116). Para el adolescente Pitón, aunque las alternativas se presenten, él no ve salida:

[Mi padre] está como loca con lo del inicio de la Era Poscapitalista y las posibilidades inauditas de emancipación bla pito caca pedito pis. ¡Se terminaron las clases [sociales]!, repite como una psicótica tarada, ¡¿no te vengo diciendo yo desde hace un año que cerraron la escuela?! [...] ¿De qué te alegras, estúpida, no ves que nos matamos por sobrevivir. (p. 80)

En este estado de confusión, la experiencia de la sociedad de desencauza y no se sabe por cuánto tiempo seguirá así ni adónde afluirá. En esta posición intermedia, el espacio exotópico cumple con el valor que Bajtín volcaba sobre su propio concepto, que es la idea de poder comprender, desde una mirada exterior, aquello que no puede ser ni abarcado ni entendido desde una posición interna (Todorov, 2013, p. 146). En este sentido la exotopía no solo parece ser el espacio ficcional que emerge ante la imposibilidad de proponer, por más débil o falible que sea, una imaginación

eutópica o una imaginación distópica, sino que, además, asume la función de espacio de sensibilidad imaginaria mayor para dar cuenta de los horizontes que la ficción intenta componer en su antinomia actualizada de caso circunstancial y valoración ejemplar.

Ceci n'est pas une dystopie

En el artículo de Romina Wainberg nombrado arriba, se cita una entrevista del 2003 al escritor Marcelo Cohen a raíz de la publicación de su colección de ensayos *¡Realmente fantástico!* Parte de la cita recupera estas palabras de Cohen:

Si ser posmoderno significa creer que después de ciertas expresiones del agotamiento del arte reciente [...] lo único que se puede hacer [...] es volver bastante atrás, tomar la historia de las formas artísticas y hacer re combinaciones, mezclas, parodias, para la obtención de pequeñas cápsulas o atisbos de sentido, más dictado por la mezcla que por el acontecimiento vital; bueno, en ese sentido no soy posmoderno. (De Ambrosio, 2003, párr. 6; *cfr.* Wainberg, 2017, p. 36)

Veinte años después, el presente eterno del pensamiento posmoderno (Kumar, 2005, p. 166) no se ha mantenido incólume, en buena medida porque la temporalidad de los intelectuales y del sentido común se enfrenta hoy día a una resignificación del presente y del futuro, como bien se resume en ideas devenidas en eslóganes que recuerdan la imposibilidad de imaginar futuros específicos como el final del capitalismo o la imposibilidad de imaginar futuro *tout court*. En algún punto, aún persiste en la literatura el ímpetu compositivo que, de forma un poco maliciosa, describió Cohen en la entrevista, el cual podríamos caracterizar de modo más amplio como el que cumple con la concepción formalista criticada por Todorov (2009) en *La literatura en peligro*: se trata de aquella literatura que cultiva “la construcción ingeniosa, los procedimientos mecánicos de creación del texto, las simetrías, los ecos y los guiños” (pp. 37-38), elementos estos preferidos por la crítica y por la academia y que, por lo tanto, fomentan a que los escritores “[se] ajust[en] a esta imagen, por pálida que sea” (p. 37). Por supuesto, estos marcos compositivos no deben por qué

ser precarios o perjudiciales, todo es cuestión del proyecto estético en que se integren.

La construcción básica de *Furor fulgor* es la parodia. Al menos, así lo anticipa el epígrafe inicial, un extracto del análisis, realizado por Fernando Cabo Aseguinolaza, de *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo. En esta cita queda claro que, según Cabo Aseguinolaza, la novela de Quevedo fue criticada por, entre otras cosas, su carácter paródico.

Transitivamente, el elemento intertextual, en lo que se integra lo paródico, parece ser la dominante compositiva de la novela de Ojeda. Los capítulos, por ejemplo, llevan sintagmas resumidores como título: “En que se cuenta quién es ella y de dónde” (parte 1, capítulo 1) o “De cómo fue a la comisaría y lo que camino de ella sucedió” (parte 1, capítulo 2); ambos remiten casi literalmente a los títulos de los primeros capítulos de *El Buscón*.

En el prólogo de la novela de Ojeda, se dice que el decreto nacional que instala el uso obligatorio del femenino genérico se conoce como “El idioma de las argentinas” (p. 13), “en un claro homenaje paródico a Jorge Luis Borges” (De Leone, 2023, párr. 5). En el segundo capítulo de la primera parte, la voz narradora dice de Tootoo Baobab: “Medio rematado ya su juicio, viene a dar con el más extraño pensamiento que jamás dio loca en el mundo y es que le parece conveniente...” (p. 33); esto es, con cambios, una cita del primer capítulo de la primera parte de *Quijote* (Cervantes, 1993, p. 106).

Además, tenemos en *Furor fulgor* otra escena, en la parte 3, capítulo 2, en la que un personaje cuenta en qué orden ha ido quemando su biblioteca para poder calentarse y cocinar en su departamento, en medio del apocalipsis (Ojeda, 2022, pp. 118-119); acá vemos una parodia del “donoso y grande escrutinio” de la biblioteca de Quijote (Cervantes, 1993, pp. 138-150). Parece haber también microrreferencias a una biblioteca sentimental —“Triunfa lo que se multiplica sin control, que arrasa (como el viento)...”; “En breve tiempo (que es cárcel)...” (p. 140)—; esta remisión a la obra de Selva Almada (*El viento que arrasa*, 2012) y de Sylvia Molloy (*En breve cárcel*, 1981, que,

al mismo tiempo, remite a un soneto de Quevedo) no parece más que un indicio enunciativo aparentemente desfuncionalizado. Finalmente, de entre todos los elementos intertextuales que podemos recuperar, notamos que el capítulo último de *Furor fulgor* se construye de modo épico, y su escritura parece aludir a la homérica.

La pregunta que surge es por el valor y la función de esta construcción. Se podría pensar que tenemos una malla de presencias culturales y literarias que satisfarían, como un resabio, el gusto por el pastiche, propio de una estética posmoderna, tal como lo describió Fredric Jameson (1991, pp. 41-44), mediante el cual la alusión a textos anteriores es propuesta a partir de “un reciclado interminable que refleja la infinita circulación de las mercancías de un capitalismo totalmente extensivo” (Dentith, 2000, p. 155). Es posible que en parte sea esto, lo que nos haría preguntar cuán pertinente es dicha estilización del capitalismo tardío en épocas de capitalismo terminal. Pero dando un paso hacia adelante, creemos que el sustento mayor de *Furor fulgor* es el valor recto de la parodia, tal como se postula en el epígrafe de la novela. Si por parodia entendemos una imitación “relativamente polémica” de “otra producción o práctica cultural”, en la que “la dirección polémica [...] puede recurrir a la imitación para atacar no el texto precursor, sino una situación nueva” (Dentith, 2000, p. 9), entonces la novela de Ojeda presenta definitivamente toda una serie de intervenciones polémicas basadas en la imitación. Quien lea la obra podrá hipotetizar acerca de su contexto amplio de inspiración y producción, que parecería ser, al menos, el periodo 2018-2020 de nuestro país, que comienza con la agudización de ciertos hechos puntuales de —o durante— el gobierno del expresidente Mauricio Macri (entre los cuales encontramos el debate público sobre el lenguaje inclusivo) hasta el primer año de la pandemia, tal vez rastreable en el último capítulo de *Furor fulgor* cuando se narra la muerte masiva de los gobernantes y funcionarios públicos a causa de una peste.

En nuestra siguiente reflexión obviaremos todo elemento satírico y paródico de la novela contra fuerzas conservadoras y antiprogresistas, ya que son evidentes y son parte del horizonte compartido dentro del mundo de la crítica de la literatura

actual. La novela de Ojeda vale sobre todo por su capacidad corrosiva de parodiar no solo a aquello que, desde nuestros marcos de comprensión e ideación, debe ser enfrentado y criticado, sino porque, ante todo, lleva coherentemente la forma compositiva a momentos narrativos más densos y profundos.

En este sentido, hay una escena de lo más interesante al final del capítulo 3 de la parte 1. Ya luego de varios días de que dejase de funcionar la internet, y de que todo comenzara a desmoronarse, Tootoo Baobab asiste una noche a una reunión organizada en el departamento de Aurelia Futura, “la pata argentina de Ignoto Grupo de Ciberfeministas” (p.66), que es el que llevó a cabo la destrucción de la red. La reunión se debe a que Laboria Cuboniks se haría presente en el lugar. Aurelia Futura la presenta como una estrella de *rock*, y el público “se pone de pie aplaude ‘bravo’ ulula” (p. 71). Extratextualmente, Laboria Cuboniks es el seudónimo colectivo con que un grupo feminista compuesto por activistas, artistas e intelectuales lanzaron en 2015 un manifiesto llamado *Xenofeminismo*, cuya lectura muestra que, en la ficción de la novela, el grupo ciberterrorista no se guio por los planteos de este grupo, aunque se reverencie la aparición de la líder. En *Furor fulgor*, la personificación de Laboria Cuboniks la presenta como “le anciane menude de pelo corto” que “extiende [...] ambos brazos al cielo, directora de orquesta a punto de largar introito” (pp. 71-72). Leamos la escena de Laboria Cuboniks: “Laboria arranca melodía ancestral en idioma extraño, que acompaña con ritmo de pandereta. La sostiene por un hilo mientras le da con una baqueta”; en medio de una danza orgiástica, “Laboria verbaliza el objetivo, crear conexión (aunque elle, que siútica, diga ‘agenciamiento’) entre las autoconvocadas, derrumbar la barrera de la sospecha, la desconfianza, la distancia, ‘devenir animal’, ‘devenir cuerpa’” (p. 73). De especial riqueza y condensación, esta escena exige una lectura atenta.

La novela privilegia temáticamente el femenino genérico, e incluso convierte este elemento ficcional en recurso enunciativo, ya que la voz narradora lo respeta desde la primera página hasta la última. Ahora bien, ante las descripciones de Cuboniks, encontramos extradiegéticamente cuatro marcas morfológicas de género:

dos de ellas en femenino (“directora”, “siútica”), respetando el uso gramatical que se propone en los órdenes de la ficción, y dos sintagmas con morfemas del género inclusivo o no binario o indiferenciado: “le anciane menude” y “elle”. Lo destacable es esto último, porque se desvía de la norma estándar del texto. Podemos sostener que la voz narradora lo incorpora para dar cuenta de la identidad no binaria de Cuboniks, pero esto se complejiza al no ser respetado en toda la escena. Si descartamos entonces esta lectura y también el mero descuido, podemos pensar, entonces, en un uso relevante, que es la parodia del recurso morfológico, pero no en el sentido de crítica a las políticas de género ni a la reflexión lingüístico-política de la relación entre lenguaje y género, puesto que esto no sería coherente con la obra general de Ana Ojeda (sus novelas *Vikinga Bonsái* [2019] y *Seda Metamorfa* [2021] usan de modo desacomplejado y diverso el lenguaje, y tienen una fuerte reflexión política sobre la relación entre los géneros), sino una forma paródica de la naturalización del lenguaje, de la despolitización de lo político. Por ejemplo, Aurelia Futura le pregunta a Tootoo Baobab, cuando comienzan a conocerse: “Decime qué te define sin mencionar trabajo, edad o preferencia sexoafectiva” (p. 47). La sátira de una lengua y una postura discursiva fácilmente reconocibles tras el humor nos da apoyo a nuestra lectura de la escena de Cuboniks. En ella, además, tenemos la escenificación de una ceremonia impostada, en la que la intelectual ritma la escena con un instrumento que se parece a una caja andina, apropiada para musicalizar una “melodía ancestral en idioma extraño”. La introducción de este instrumento tal vez permite el uso por parte de la voz narradora del adjetivo “siútica”, extraño al registro rioplatense, pero presente en el habla andina, que, a su vez, permite enmascarar el sentido general de la parodia, ya que, al usar esta palabra, la voz narradora deja en claro, aunque enmascarándolo, el hecho de que no se toma en serio la escena. Cuboniks avisa que el objetivo de la ceremonia (en la que hay “danza y gritos”) es crear “agenciamiento” y “devenir animal” o “devenir cuerpa”. En este momento, el uso de esta jerga por parte de Cuboniks no puede generar más que risa, o al menos la voz narradora nos invita a ello. Si aceptamos que el lector modelo de *Furor fulgor* es aquel que

justamente entiende —por propia o muy cercana a la propia— la dinámica de esta discursividad, entonces vemos la fuerza del valor interpretativo desde el que la novela de Ojeda se compone.

En este sentido, hemos observado cómo se produce una escena en la que se parodian ciertas prácticas y discursos, puesto que “la dirección del ataque” (Dentith, 2000, p. 9) de la parodia va tanto “hacia el texto imitado [...], como] hacia el ‘mundo’” (Dentith, 2000, p. 17). Estudiemos ahora cómo se presenta una formulación paródica en la novela de Ojeda en su propia composición distópica, sin descartar la perspectiva anterior. Nuestra propuesta es que es posible leer la novela de Ojeda no tanto como una distopía sino como una parodia de distopía, y nuestra hipótesis puede girar alrededor de la idea de que justamente el espacio de la exotopía surge en el momento en que se parodian los discursos de la eu- o de la distopía. Quizá arbitrariamente, tomemos como modelo de distopía la novela *1984* (1949), de George Orwell; la elegimos porque no exige más justificación que su enorme popularidad. Aunque no consideremos que *Furor fulgor* sea una parodia explícita de la novela de Orwell, sí apuntamos a la posibilidad de que lo sea de todo el género de la distopía (lo que Simon Dentith [2000] llama “parodia general” [p. 7]). Los puntos que inmediatamente consideramos destacables de *1984* como distopía son el carácter monumentalmente opresivo de la sociedad, el valor omnipresente del Hermano Mayor, y la ingeniería lingüística de la neolengua. Cada uno de estos puntos se encuentra presentes en *Furor fulgor*, pero destacables en su torsión y diferencia, y dos de ellos serán tratados a continuación de manera somera.

1. Entre muchos de los valores estéticos e ideológicos recordables de *1984*, definitivamente se encuentra la composición misma del *Big Brother*, la figura líder del gobierno de Oceanía. La novela de Orwell (2008) se abre con una referencia indirecta de este personaje: “El afiche con el enorme rostro observaba desde la pared. Era una de esas imágenes tan elaboradas que tenía unos ojos que lo seguían a uno en sus movimientos. EL GRAN HERMANO TE ESTÁ MIRANDO, decía la leyenda de

debajo" (p. 3). Este personaje, siempre ausente, se aparece en pósteres, en los discursos, en las noticias, en el miedo. En el capítulo final, Smith pregunta si el Gran Hermano existe, y se le responde: "Por supuesto que existe. El Partido existe. El Gran Hermano es la encarnación del Partido"; cuando Smith pregunta si existe de modo real, humano, como cualquier otra persona, la respuesta es "Carece de importancia. Existe". Ante la pregunta de si alguna vez va a morir, la respuesta es: "Por supuesto que no. ¿Cómo podría morir?" (p. 272). La construcción siniestra, amenazante, omnipresente y casi omnisciente del Gran Hermano es parte fundamental de la distopía cerrada de 1984. En *Furor fulgor*, el Gobierno, que se presenta en el comienzo de la novela como un mal que arrastra a la sociedad a su peor estado, cede terreno cuando se aviene el apocalipsis tecnológico. Solo se manifiesta mediante la fuerza violenta de la Policía, pero poco a poco ya hay solo rastros. La voz narradora afirma que se erigió una sección amurallada de la ciudad, conocida como la Ciudadela, en la que los representantes del gobierno se abroquelan. En este sentido, podríamos pensar en una figuración de seres escondidos que tejen el orden violento de la política, pero cuando la gente en masa irrumpe para echar por tierra al Gobierno, descubre que todos los políticos hace ya tiempo que han muerto por una peste. Nada más inverso a la figura del *Big Brother* que esta: "En la Rosada [no] encontraron [...] más que muerte [...]. La peste mala, viciosa, se alimenta como osa de cuerpietas del Orden que yacen inanimadas. No se hacen: están espichadas, matadas, y no por la revolución: de antes" (p. 144). Verdadero momento anticlimático que puede devenir en sentido acerca de los poderes sustanciales o imaginarios; acá solo queremos destacar la degradación que se presenta al comparar esta resolución con el Estado concentrado en la inhallable pero saturadora presencia ausente del Gran Hermano. Al pensarlo desde la intención textual del distanciamiento genérico, en el que la figura en que se concentran todos los males se encarna en *Furor fulgor* en el Presidente del Gobierno Argentino de Tipo Ornamental, la burla y la crítica, dirigida no solo a la distopía como género narrativo, sino también al mundo extratextual, logran su cometido a costa de complejizar las formas mismas de la distopía.

2. Hablemos del lenguaje. En 1984, la neolengua es un trabajo de ingeniería estatal que propone construir un idioma tan, pero tan restringido en su léxico, en sus acepciones y en las connotaciones de las palabras que (sin importar cuán válido sea lingüística o antropológicamente este razonamiento ficcional) impediría a sus usuarios no solo expresar pensamientos complejos, sino que, de modo recíproco, no posibilitaría la creación de dichos pensamientos. En el apéndice de la novela de George Orwell (2008), se dice que

el objetivo [...] no solo era el de proveer un medio de expresión para la cosmovisión y los hábitos mentales apropiados a los devotos del socialismo inglés, sino también el de imposibilitar cualquier otro modo de pensamiento. Se buscaba que [...] cualquier pensamiento herético (es decir, un pensamiento alejado de los principios del socialismo inglés) fuese literalmente impensable, al menos en tanto y en cuanto el pensamiento dependa de las palabras. (p. 312)

Con todo, el personaje principal, el rebelde Smith, solo usa esta neolengua en su trabajo, pero luego se comunica con sus pares y con el resto en el inglés estándar, salvo por la incorporación de algún vocablo; el narrador, por último, tampoco recurre en su relato a este registro, salvo cuando lo incorpora metalingüísticamente al hablar del estatus de la lengua, de sus características, de sus propósitos y de su historia.

En *Furor fulgor*, el Estado también concibe una nueva forma de lenguaje; en este caso, el cambio es morfológico, y se trata de una decisión tomada como último recurso. Luego de los debates sobre el lenguaje inclusivo, sucede una descontrolada derivación entre los planos del significante y del significado del léxico, lo que anuncia una destrucción absoluta de la intercomprensión. Por ese motivo, se firma el decreto que obliga a anclar otra vez la morfología a formas fijas, pero, en este caso, a un rígido uso del femenino genérico, contra el anticuado masculino genérico o las propuestas inclusivas que llevaron al descalabro. La decisión produce mayor disenso y mucho debate. Por ejemplo, protesta uno de los miembros de la RAE, el escritor Artura Páraz-Ravarta, a quien el Gobierno nacional “le pid[ió] que se quedara tranqu:

todo cambia para que siga igual” (p. 13). Es decir, no hay ingeniería maquiavélica o lingüística por detrás, sino pura intentona pragmática. Además, la voz narradora heterodiegética narra todo su relato utilizando este femenino genérico, pero lo hace sin ninguna necesidad aparente, puesto que el plano extradiegético no presenta ningún lazo de continuidad con el intradiegético, así que el uso lingüístico se debe a un recurso estilístico-ideológico metaléptico. Su mecanismo, su inserción y sus múltiples significados deben ser pensados y estudiados aparte, así que aquí solo destacaremos el valor doblemente paródico de este recurso. Por un lado, un valor interno, en el sentido de que la voz narradora adopta humorísticamente un uso que, intradiegéticamente, es impuesto y cuyo incumplimiento es considerado cosa seria. Por otro lado, un valor externo, en el sentido de que la estrategia autoritaria de control social mediante el lenguaje, modelizado por 1984, se presenta con un alto grado de ineptitud en *Furor fulgor*, mediante la ficcionalización, de modo satírico e inverso, del argumento contra el lenguaje inclusivo que decía que no se podía cambiar la lengua mediante una imposición.

Con todo lo dicho, podemos finalizar reflexionando acerca de la parodización que Ojeda lleva a cabo no para criticar, a través de la imitación distanciada de textos, el mundo, sino para criticar el género mismo parodizado. En las páginas anteriores, hemos mostrado que la novela de Ojeda, de ser distopía, parece una parodia de distopía. Además, podríamos pensar que los trazos extrañamente eutópicos que cruzan la narración también son, según el mismo principio, burlados y parodizados. De este modo, podríamos considerar que el espacio exotópico, es decir, el espacio donde no hay una verdadera distinción entre una forma u otra, se debe a una parodización del pensamiento y del género mismo de lo utópico, puesto que, hoy día, se dificulta el pensamiento que pueda alcanzar territorios y temporalidades fuera de los umbrales cada vez más estrechos de un mundo condenado a no tener ya ni tiempo ni espacio factibles de albergar imaginarios donde una sociedad mejor prenda, puesto que hay allí una clausura, pero tampoco donde una sociedad peor prenda, porque el apocalipsis parece haberse hecho presente. Si, según Suvin, la

ciencia ficción suele oscilar entre la distopía y la eutopía (2010, p. 389), y toda ciencia ficción postula un *novum* en términos cognoscitivos, se nos ocurre plantear que el *novum* aparente de *Furor fulgor*, la clásica detención y destrucción de la tecnología (el *blackout* total), echa luz sobre un *novum* o apagón previo y mayor, que es, mediante la decisión de probar pensar por fuera de la dicotomía de eutopía y de distopía, la dificultad a la que nos hemos estado enfrentando desde hace tiempo: no poder imaginar nada fuera de lo mismo y de lo confirmatorio.

Por eso, *Furor fulgor* cierra, luego del descubrimiento de que todos los funcionarios públicos están muertos, con la revelación de que el poder que oprimía no existía como tal de modo real, sino que era simplemente lo que se creía que existía. De modo simbólico, como un dios que baja de la máquina, esta revelación coincide con la llegada de una nueva relación con la naturaleza:

Visto desde arriba el cuadro, de inundación universal parece: hojas reverdecen, se mecen, y entremedio individuales avanzan o danzan. En primer plano jacarandás florecen, visten de hermosas flores sus copas, espectáculo digno de mejores ropas. Miles y miles y miles de pequeñas campanitas frágiles se sueltan en la calurosa brisa. (p. 145)

Al final del camino está el paraíso terrenal o algo similar, pero, como dijimos arriba, allí quedan obturados el tiempo y la historia.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (2016). *Cuentos completos*. Debolsillo.
- Castagnet, M. (2015). El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior. *Cuadernos LIRICO*, 15, <https://journals.openedition.org/lirico/2160>.
- Cervantes, M. (1993). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Volumen 1. Kapelusz.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir?* Caja Negra.
- De Ambrosio, M. (31 de agosto de 2003). El lugar sin límites. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-711-2003-08-31.html>

- De Leone, L. (2023). Ana Ojeda: la buscona anda mal de normas. *LATFEM*.
<https://latfem.org/ana-ojeda-la-buscona-anda-mal-de-normas>.
- Dentith, S. (2000). *Parody*. Routledge.
- Feuillet, L. (2023). *El año de la rata*: umbrales entre lo distópico y lo eutópico en tiempos de pandemia. *Chasqui*, 52(1), 251-266.
- Gandolfo, E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos.
- Graná, L. (2023). Pensamiento utópico y exotopía en *El fin de la era farmacopornográfica*, de Paula Irupé Salmoiraghi. *Chasqui*, 52(1), 267-285.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Kumar, K. (2005). *From Post-Industrial to Post-Modern Society*. Blackwell Publishing.
- Laera, A. (2024). *¿Para qué sirve leer novelas?* Fondo de Cultura Económica.
- Lamberti, L. (5 de julio de 2017). "No tengo ningún respeto por la ciencia ficción".
Eterna Cadencia.
<https://eternacadencia.com.ar/nota/-ldquo-no-tengo-ningun-respeto-por-la-ciencia-ficcio>
n-rdquo-/1138.
- Marx, K. (2008). *El capital*. Libro primero. Siglo XXI.
- Moylan, T. (2014). *Demand the Impossible*. Peter Lang.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Westview Press.
- Ojeda, A. (2022). *Furor fulgor*. Random House.
- Orwell, G. (2008). 1984. Penguin.
- Sarlo, B. y Kalinowski, S. (2019). *La lengua en disputa*. Godot.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press.
- Suvin, D. (2010). *Defined by a Hollow*. Peter Lang.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutenberg.
- Todorov, T. (2013). Mijaíl Bajtín. *El principio dialógico*. Caro y Cuervo.
- Wainberg, R. (2017). Dónde está la ciencia en 'ciencia ficción'. *Revista LUTHOR*. 34, 36-51.