



Artículo de Investigación

## Distopías latinoamericanas de la evolución: hacia una ecotopía

Latin American Dystopias of Evolution: Towards an Ecotopia

**Recibido:** Diciembre 2017 **Aceptado:** Julio 2018 **Publicado:** Noviembre 2018

Claire Mercier

Universidad de Talca  
Chile

[cmercier@utalca.cl](mailto:cmercier@utalca.cl)

**Resumen:** El término de “distopía de la evolución” que propone el presente artículo califica una vertiente actual de la narrativa distópica latinoamericana, específicamente chilena y argentina, en relación con una visión anti-darwinista de la civilización humana. Esta tendencia se analiza en dos novelas chilenas: *El asombro* (2013) de Juan Mihovilovich y *Acerca de Suárez* (2016) de Francisco Ovando, así como en una novela argentina: *Los restos* (2014) de Betina Keizman. En estas obras, un cronotopo de la catástrofe permite discernir las diferentes manifestaciones que adopta el motivo de la involución. Finalmente, el artículo concluye sobre el sentido e interés de esta peculiar forma de distopía latinoamericana y la problemática desarrollada, en el corpus de análisis, en torno al medio ambiente, lo cual permite considerar las novelas bajo la noción de ecotopía.

**Palabras clave:** distopía – evolución – catástrofe – ecotopía

---

**Citación:** Mercier, C. (2018). Distopías latinoamericanas de la evolución: hacia una ecotopía. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(2), 233-247. DOI: 10.15443/RL2818  
**Dirección Postal:** Instituto de Estudios Humanísticos, Av. Lircay s/n, Talca, Chile  
**DOI:** doi.org/10.15443/RL2818



**Abstract:** The present article proposes the term of "dystopia of evolution" to qualify an actual aspect of Latin American dystopia narrative, especially Chilean and Argentinian, in relation with an anti-Darwinist vision of human civilization. This trend is analyzed in two Chilean novels: *El asombro* (2013) by Juan Mihovilovich and *Acerca de Suárez* (2016) by Francisco Ovando, as well as the Argentinian novel: *Los restos* (2014) by Betina Keizman. In these works, the presence of a chronotope of the catastrophe allows to discern the different manifestations that the motive of involution takes. Finally, the article concludes on the meaning and interest of this peculiar form of Latin American dystopia and the problematic developed, in the corpus of analysis, around the environment, which allows to consider these novels under the notion of ecotopia.

**Keywords:** dystopia – evolution – catastrophe – ecotopia

## 1. Introducción: distopía de la evolución

En varias novelas latinoamericanas contemporáneas y, más específicamente en el ámbito chileno y argentino, se hace visible una tendencia distópica<sup>1</sup> que proyecta al lector en un mundo futuro, pero remitiéndose paradójicamente a un estado primitivo del hombre. En el contexto narrativo argentino, un ejemplo paradigmático de lo anterior es la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop* (2004), *Frío* (2004) y *Subte* (2006). Desde un punto de vista casi antropológico, Pinedo construye tres realidades post-cataclísmicas en las cuales se asiste a la vuelta del hombre a una condición primitiva<sup>2</sup>. En la misma perspectiva, la novela de Pedro Mairal, *El año del desierto* (2005), pone en escena la progresiva destrucción de Buenos Aires a causa de un fenómeno de carácter natural, la "intemperie", lo que tiene como consecuencia un retroceso de la nación argentina en el tiempo, como bien lo señala Fernando Reati:

[...] un relato donde el tiempo parece marchar hacia atrás y Argentina retorna progresivamente a los años de la organización nacional primero, luego a las guerras civiles y la independencia, y por fin al momento de descubrimiento del territorio americano por parte de los europeos (Reati, 2013, p. 28).

En el ámbito de la narrativa chilena, la obra de Francisco Rivas, *El insoportable paso del tiempo* (2016), describe un Santiago destruido por la combinación de un terremoto y de una erupción volcánica. En definitiva, varias son las novelas que manifiestan, por medio de una trama distópica, esta idea de retroceso salvaje gatillado por un cataclismo. Es así como se propone el término de distopías de la evolución con el fin de calificar esta tendencia de la narrativa latinoamericana contemporánea, específicamente chilena y argentina, en relación con una visión anti-darwinista de la civilización humana.

Charles Robert Darwin, en su ensayo *Origins of species* (1859), demuestra que las especies descienden de otras por un procedimiento evolutivo que implica una adaptación a sus condiciones de vida, así como el mejoramiento de la especie. Al contrario, las obras mencionadas presentan una distopía de la evolución, una involución o, en otras palabras, la vuelta a un estado primario. En efecto, la evolución tiene como objetivo la supervivencia de la especie, lo que Darwin llama

la selección natural. Así, la involución, a diferencia de una extinción –que acontece si la especie no logra adaptarse–, denota un retroceso, el cual, lógicamente, no ocurre en el reino natural. Sin embargo, en las obras, la selección natural, consecuencia de un cataclismo, actúa en contra de lo humano que, en vez de evolucionar, retrocede a una condición primitiva, es decir alejándose de la esfera de la civilización<sup>3</sup>. Habría también que relacionar lo anterior, como lo hace Reati en *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006), con una manifestación del colapso del sistema capitalista actual. De hecho, Slavoj Žižek retoma esta idea en *Living in the End Times* (2010) cuando defiende la idea del apocalipsis capitalista y conecta lo precedente con la manifestación contemporánea y utópica de un deseo por volver a un estado inocente, así como primitivo del mundo, expresando las problemáticas medioambientales.

Al respecto, el corpus de análisis se inscribe también en la distopía de la evolución. En *El asombro* (2013) de Juan Mihovilovich, se narra el intento por sobrevivir de su personaje principal, acompañado por su perro labrador en un Santiago destruido por un terremoto. En *Los restos* (2014), Betina Keizman construye una sociedad contaminada por extraños residuos tóxicos, lo cual tendrá como consecuencia el ingreso de la familia de la narradora, Mirta, al Centro: un recinto médico donde se procede a experimentos con humanos. Finalmente, en *Acerca de Suárez* (2016) de Francisco Ovando, los personajes evolucionan en un espacio desértico rudimentario, así como primitivo, producto de un cataclismo. De esta manera, el presente estudio se propone considerar la presencia de un imaginario distópico contra-evolutivo en dos novelas chilenas y una argentina, de reciente producción. En efecto, como se mencionó anteriormente, las obras construyen un espacio distópico cuyo origen reside en una catástrofe de tipo ambiental, la cual tiene como consecuencia el retroceso de los personajes a un estado primitivo. Sin embargo, el aspecto distópico de las obras revela finalmente la presencia de una esperanza utópica mediante la prefiguración de una sociedad humana que vuelve a unirse con su ecosistema: ecotopía<sup>4</sup>.

## 2. El cronotopo de la catástrofe

Siguiendo la definición del cronotopo de Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1975)<sup>5</sup>, el estudio analiza la presencia del cronotopo de la catástrofe en las obras. En las distopías de la evolución, el espacio siempre constituye una alegoría de lo humano y de su relación con el entorno. En el caso del corpus de análisis, lo anterior se establece en base a un conflicto entre el hombre y la realidad que se ha vuelto adversa a sus condiciones de vida. Lo mismo se puede decir con respecto a la categoría del tiempo. Existe a menudo, en las novelas, una indistinción en torno al tiempo exacto en el cual toman lugar las respectivas tramas, es decir que no se puede asegurar con precisión que se trate de una proyección futurista. Sin embargo, en comparación con la categoría del espacio, se puede definir claramente el tiempo, en las obras, como una amenaza a lo humano en relación con una representación del fin del mundo<sup>6</sup>. En suma, el cronotopo de la catástrofe inaugura la lucha del hombre con su entorno quien, con el fin de adaptarse a este último, emprende paradójicamente el camino de una involución<sup>7</sup>.

La acción de *El asombro* sucede: “[...] el 27 de febrero del año dos mil diez, un año lejano o próximo, quizás” (2013, p. 15); es decir después de un acontecimiento real: el terremoto en Chile del 27 de febrero de 2010 y su consiguiente tsunami. No obstante, el narrador adjunta inmediatamente a dicha fecha dos adjetivos que resitúan la trama en un tiempo más bien indeterminado. En otros términos, la novela de Mihovilovich toma como punto de partida un acontecimiento tangible, pero relativiza de repente su contacto con la realidad y, al mismo tiempo, extrapola la naturaleza del cataclismo hacia uno de carácter exterminador. Una explicación de lo anterior, que de hecho se puede aplicar al corpus en su conjunto, es que la indistinción temporal tiene como fin construir una distopía global o, en otros términos, una parábola de la catástrofe y de la supervivencia humana, la cual no se reduce a un tiempo-espacio determinado. Es exactamente la sensación que expresa el narrador cuando se refiere a la dislocación del tiempo en relación con la destrucción de la ciudad:

De la ciudad erguida y reluciente, amparada en la historia y la tradición, sujeta a un patrimonio arquitectónico único, se pasó de golpe a la consolidación de la nada. Nada en pie. Nada donde cobijarse mucho tiempo. Cada recovero era un sitio transitorio, un escondrijo o una madriguera. Dependía de quién, del cómo y de la oportunidad. Ya el tiempo se había dislocado de los individuos y cada cual medía las horas a su manera. Solo que existía un modo exclusivo, una suerte de medición pareja y transversal: la ausencia de horas (Mihovilovich, 2013, p. 29).

Así, el cronotopo de la catástrofe permite significar el fracaso del dominio del hombre sobre el espacio de la ciudad y un tiempo racionalmente medible. Lo anterior tiene como consecuencia la transformación del mundo en un espacio tóxico y un lugar nefasto para la vida humana, como es el caso de la descripción que hace el narrador sobre la conversión del río, elemento esencial para su sobrevivencia, en un cementerio: “Se había convertido en el resumidero de la muerte. Une especie de cementerio líquido y viscoso que atravesaba la ciudad como una herida sangrante, abierta, repleta de pústulas fétidas” (2013, p. 43). Esta cita permite introducir una de las características originales del corpus sobre la cual se volverá más adelante, es decir la temática de la catástrofe que denota una preocupación por el medio ambiente a través de la ficcionalización del quiebre entre lo humano y su entorno. Este divorcio ontológico se relaciona además con el elemento espacial del viaje iniciático hacia el océano<sup>8</sup>. A modo de ilustración, así se describe el ascenso de un cerro, episodio previo al encuentro del personaje y de su perro con el elemento del agua:

Subieron paso a paso por ese atajo que los llevaría al océano. Lo había descubierto hace unos años en una de sus tantas exploraciones vespertinas. Solía recorrer la geografía de ese territorio arcaico que había cobijado a los primeros indígenas, mucho antes de que un pie blanco horudara su suelo y lo convirtiera en un espacio de lucha y de conquista (2013, p. 74).

Aquí, el cronotopo de la catástrofe permite identificar, por medio de la categoría del espacio, una involución temporal, un retroceso primitivo del personaje. Además, la cita anterior significa, a través del motivo de la Conquista, la perennidad de la lucha del hombre con su entorno natural, el cual, a fin de cuentas, siempre recuperará sus derechos gracias a la catástrofe. De esta forma, se puede formular que el cronotopo de la catástrofe tiene, en la novela de Mihovilovich, una característica circular, en el sentido de tomar como punto de partida la cronología cíclica propia al tiempo del cataclismo<sup>9</sup> para expresar un viaje más bien espiritual del protagonista con respecto a su condición de sobreviviente. Sin embargo, como se verá más adelante, este tiempo circular es también el del renacimiento del personaje o, mejor dicho, del redescubrimiento de la capacidad de asombrarse ante el mundo natural para, al contrario de la sobrevivencia, volver a tejer los lazos que unen al hombre con su entorno.

Con respecto a la novela *Los restos* (2014), es necesario, con el fin de aprehender el espacio-tiempo del Centro, recurrir al concepto de heterotopía que desarrolla Michel Foucault en *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (1984). Según Foucault, la heterotopía es un contra-lugar –existente, a diferencia de la utopía– situado fuera del espacio social debido a que su función es recluir a personas “desviantes” y supuestamente peligrosas para el orden establecido, como los recintos carcelarios y los hospitales psiquiátricos, entre otros. En este sentido, las heterotopías se caracterizan por ser lugares aislados, cerrados e impenetrables. Además, Foucault establece que la constitución de las heterotopías, principio rector de toda sociedad humana, corresponde por lo general a tiempos de crisis. Así, el estudio de las heterotopías es un medio privilegiado con el fin de entender la evolución de la sociedad humana. En la obra de Betina Keizman (2014), el cronotopo de la catástrofe se expresa por medio de la heterotopía del Centro donde ingresa la familia de la protagonista después de la contaminación de su huerta –que le permitía sobrevivir– a causa de los restos. El Centro se presenta primero como una suerte de banco de órganos. Lo último se observa cuando el hermano de Mirta da un riñón con el propósito de que la familia ingrese al Centro y, de esta manera, escape del avance de los restos sobre la Ciudad. A partir de este momento, la familia se encuentra dislocada y cada miembro de esta se incorpora a un sector particular del Centro, en el cual sufrirá un experimento de tipo médico relacionado con las emociones humanas. Por ejemplo, Mirta se incorpora a la “Experiencia”: “[...] el estudio de la tristeza” (Keizman, 2014, p. 20). No obstante, estos experimentos no son meras prácticas

médicas, como lo atestiguan las prolepsis que narran la muerte de la propia Mirta, así como de su padre, sin que se sepa la razón. De esta forma, se ve claramente como la catástrofe que constituyen los restos tiene como consecuencia el establecimiento de la heterotopía del Centro, en calidad de contra-lugar cerrado, situado fuera de la sociedad y, por lo tanto, con sus propias leyes, en este caso a medio camino entre una institución psiquiátrica y un establecimiento penitenciario. Un ejemplo de lo anterior es la descripción que realiza Mirta del patio sur:

Es un ambiente que simula una quinta con adornos y muebles tropicales, verdes y amarillos. Alineadas a lo largo de la sala, las reposeras están separadas por lámparas de pie y mesas bajas concebidas para sostener copas de cuello de cisne, con rebordes de azúcar y sombrillas de papel cuyos extremos jugarían su equilibrio cerezas o aceitunas. Esa escenografía se completa con el empapelado que representa una costa isleña con palmeras y construcciones de madera (Keizman, 2014, p. 38).

Este micro-espacio explica el funcionamiento general del Centro, es decir un lugar que se presenta como refugio y, en el caso de la cita, finge una cierta normalidad por medio de un papel mural *kitsch* que evoca un sitio de veraneo y descanso, pero que finalmente repite la lógica global de exterminio de los restos. Con respecto a lo anterior, la categoría del tiempo se establece bajo el signo de una indeterminación, es decir que no es posible medirlo, en relación con la heterotopía del Centro: un lugar situado fuera del espacio y del tiempo. Por ejemplo, nunca se sabrá realmente cuánto tiempo dura la estadía de Mirta en el Centro, lo que se establece en relación con la sensación de irrealidad temporal que manifiesta la protagonista en la siguiente cita: “El tiempo de la Ciudad<sup>10</sup> se ha fundido en las paredes beige del pasillo, igual que los muebles, todo suspendido de un ánimo monocorde que predispone al reposo” (Keizman, 2014, p. 53). De esta manera, el tiempo se suspende o, más bien, constituye un momento de descanso fingido e indeterminado, es decir que el Centro, como heterotopía, está fuera del espacio social, lo que tiene como consecuencia un fenómeno de desrealización temporal. No obstante, a fin de cuentas, la cronología del Centro orienta el destino de los seres humanos hacia su destrucción. En otros términos, la heterotopía del Centro se construye en base a una naturaleza paradójica, es decir un lugar de supuesto refugio, pero que en verdad reproduce la lógica de destrucción que caracteriza a los restos. También, cabe señalar que el Centro, como la Ciudad, sufre la invasión de los restos. De esta forma, se puede establecer un nexo entre lo último y el tema de la victoria de la naturaleza por sobre la civilización presente en la novela de Mihovilovich. En efecto, los restos, manifestaciones concretas del colapso, así como de la descomposición de la realidad humana, logran destruir la heterotopía del Centro en calidad de símbolo de la característica reguladora, controladora y de cierto modo aniquiladora del sistema social en general. En suma, el cronotopo de la catástrofe en *Los restos* se expresa bajo la forma de una heterotopía, constante de la civilización humana como lo observa Foucault, la cual se ve derribada por el resurgimiento de la fuerza destructiva de una naturaleza de carácter incontrolable.

En *Acerca de Suárez*, lo primero que se debe señalar es la confusión en torno a la índole de la catástrofe. Se alude en el incipit a una sequía, la cual vuelve las condiciones de vida de los personajes en el desierto aún más precarias, sobre todo en vista de la progresiva desaparición de la electricidad. Sin embargo, jamás se sabrá con exactitud si el estado previo a la sequía es en realidad el resultado de una catástrofe de tamaño global. Con respecto al cronotopo desarrollado en esta obra, el espacio, como se mencionó, parece ser el de un desierto: causa y reflejo dramático de la lucha por la sobrevivencia. No obstante, el lector solamente supone el carácter desértico del escenario narrativo a través de las referencias metonímicas a algunos de sus componentes: las dunas y la arena, entre otros<sup>11</sup>. Desgraciadamente, en la novela de Ovando, la caracterización y construcción de la categoría del espacio no se encuentra desarrollada más allá del desierto como metáfora imprecisa de la precariedad humana. En lo que respecta al tiempo, se está ante el mismo fenómeno de indefinición, es decir que al nivel de la trama resulta imposible cuantificar temporalmente el argumento. En este sentido, se podría decir que la catástrofe tiene como incidencia narrativa la construcción de un espacio-tiempo minimalista, el cual tendría asimismo como propósito enfatizar la destrucción de las coordenadas básicas de la realidad humana. No obstante, la obra no pone realmente en escena un minimalismo significativo<sup>12</sup>, sino que una falta de elaboración del espacio-tiempo, como se vio anteriormente, lo que impide hablar de la construcción de un cronotopo o, en otros términos, de una peculiar visión de

mundo. En consecuencia, surge otro problema si se considera la categoría formal del espacio como uno de los elementos textuales más importantes de las narraciones distópicas. En efecto, ya se apuntó a la función alegórica del espacio distópico con respecto a la representación de un conflicto entre el hombre y su entorno. En vista de lo anterior, en la novela de Ovando y a diferencia de las obras de Mihovilovich y Keizman, la escasa presencia de la categoría espacio-temporal transforma estos elementos –en este caso semi-distópicos– en un pretexto con el fin de relatar el enfrentamiento entre el narrador de nombre Jiménez y el Doctor Suárez. En suma, no se puede hablar de cronotopo de la catástrofe en la novela de Ovando, precisamente por la falta de elaboración narrativa que caracteriza al espacio-tiempo.

El corpus de análisis, manteniendo en mente las inconsistencias de la obra de Ovando que hace difícil una aplicación teórica plena, pone en escena un cronotopo de la catástrofe que se define, en el caso de *El asombro* (2013), por su circularidad. En *Los restos* (2014), este mismo cronotopo se expresa bajo la forma de una heterotopía. Finalmente, el denominador común de las novelas reside en el cambio operado por el elemento cataclísmico del dominio de la civilización hacia el imperativo involutivo de la sobrevivencia.

### 3. Manifestaciones de la involución

A partir del cronotopo de la catástrofe, las novelas ponen en escena una vuelta de los protagonistas a un estado primitivo. Es lo que denota el término de involución desde una perspectiva anti-darwinista: la sobrevivencia significa, en las obras, al contrario de un mejoramiento de la especie humana, su retroceso distópico, en relación con una naturaleza que se ha vuelto incontrolable, así como hostil.

El camino iniciático del protagonista de *El asombro*, en un contexto post-catástrofe, se caracteriza sobre todo por ser una experiencia solitaria, la cual se expresa formalmente por medio del monólogo interior. En efecto, la voz interior del sujeto del relato<sup>13</sup> irrumpe a menudo la narración heterodiegética presente en la gran mayoría del texto. Además, este desamparo tiene como consecuencia un proceso de deshumanización de los personajes, como lo denota el uso de la palabra “figura” que emplea el narrador con el fin de referirse a los otros sobrevivientes (2013, p. 19). En otros términos, los seres humanos se han convertido en siluetas desindividualizadas que deambulan a solas por un mundo devastado y sin la posibilidad de contar con alguna forma de fraternidad. El recuerdo de la empatía de los días posteriores al terremoto y de la instalación de una agresividad animal entre los individuos da cuenta de lo anterior:

Lo que para algunos había resultado el fin del mundo en un instante, al siguiente se transformó en olvido. De la grandeza inicial o desde los pequeños actos que reflejaron una humildad que parecía impecable, se fue pasando a un estado de supervivencia animal. Ni siquiera animal. Pensó que los animales mataban por necesidad. Solo que ahora los animales eran ellos y entonces también empezaron a matar por necesidad; pero, ¿qué necesitaban realmente? Él mismo, ¿debía asesinar a otro ser humano para lograr sobrevivir? (Mihovilovich, 2013, p. 30).

A partir de la cita, la involución se expresa en el ámbito liminal de la supervivencia y mediante un fenómeno de deshumanización. De hecho, no es casualidad que el mayor ayudante del protagonista sea su perro, suerte de Virgilio en los infiernos de un mundo post-cataclísmico, bestia que paradójicamente: “[...] lo defendía de los estragos de la barbarie. Los bárbaros hacían su entrada después del sismo demoledor y su ingreso coincidía con las defensas de los más débiles” (2013, p. 36). Es decir que el animal no es solamente más apto para la sobrevivencia y el asombro –como se verá más adelante –, sino también para la preservación de un cierto altruismo, al contrario de la vuelta del ser humano a un estado salvaje. De este modo, el hombre se convierte en un lobo para su prójimo. Por ejemplo, el capítulo 15 (2013) relata el dilema del protagonista en torno a la fabricación de una lanza con el propósito de defenderse de las “figuras”, idea que tuvo a partir de su encuentro con un hombre quien posee esta misma arma y que está descrito de la siguiente manera:

Uñas afiladas como garras de águila; ojos redondos como bolitas de cristal bruñido saltando de sus

órbitas. Su espalda encorvada, el gesto torvo y duro. El pelo lacio y pegoteado de suciedad. Surgió como un adefesio sobrenatural tras la bruma de la mañana (Mihovilovich, 2013, p. 48).

En un primer momento, el personaje principal se da cuenta de su falta de conocimiento técnico con el fin de elaborar esta herramienta, considerada como primitiva y, por lo tanto, normalmente de fácil fabricación: el protagonista toma conciencia de que la supervivencia no es necesariamente innata. Además, la lanza hace dudar al personaje sobre su propia supervivencia, es decir que no quiere que su vida sea posible gracias a la matanza de sus semejantes, pues lo último tendría como incidencia una regresión suya a un estado cavernícola, en relación con la descripción del dueño de la lanza<sup>14</sup>. En otros términos, el protagonista está consciente que el mayor peligro, en el ámbito de la supervivencia, reside en su propia involución. Lo precedente constituye una idea bastante original, en el sentido de presentar la supervivencia, no desde su naturaleza fatal, sino como la posibilidad de ser más humano. Como ya se mencionó, esta disposición del personaje ante su supervivencia se encuentra gatillada por la condición a la vez animal y humana de su perro, modelo que permite al protagonista darse cuenta de la necesidad de luchar, por medio del asombro, en contra del estado inerte y salvaje que caracteriza, en la novela, a los seres humanos. Al nivel textual, es la imagen del útero la cual anuncia el renacimiento del protagonista: “Se acurrucó aún más, como si se ovillara dentro de un útero tibio y personal” (Mihovilovich, 2013, p. 62), experiencia que alcanza su paroxismo en el momento en el cual el hombre llega con su perro al océano. Así, el elemento acuático permite de nuevo presenciar una simbología primigenia y materna –en el sentido del agua como fuente de vida<sup>15</sup>, la cual se establece en relación con la comparación del protagonista con un niño:

Hombre y animal jugaron en medio de los escombros. El perro ejecutó piruetas fantásticas que triplicaba su ajustada altura. El hombre zigzagueó por la orilla de la playa perseguido por el animal. Por un momento olvidó quién era y dónde estaba y llegó sonreír como antes [...] Podía ser un niño todavía (Mihovilovich, 2013, p. 86).

A partir de la cita, se puede entender el asombro como el re-descubrimiento ingenuo de un mundo, ya no considerado como un escenario precario y marcado por la desolación, sino que maravilloso. Finalmente, este renacimiento se encuentra totalmente significado por la comparación del personaje, al final del relato, con dos emblemas del fenómeno de la resurrección: Lázaro y el Fénix. En este sentido, la humanidad del personaje, de alguna forma, murió al mismo tiempo que el mundo, con respecto al proceso de supervivencia involutivo impuesto por el tiempo de la catástrofe. No obstante, la novela marca una diferencia entre la supervivencia y el milagro que reside en el hecho de seguir vivo o, en otros términos, el asombro:

Esa era su cruz inicial: el asombro. Si lograba conservarlo podría mantenerse vivo. Al menos eso creía. Si se dejaba vencer por la inercia, terminaría luego pisoteado por los demás o colgado de un árbol. En cualquier caso el resultado sería el mismo. Y si de algo estaba seguro en esos días de inseguridad total era que necesitaba saberse vivo. Y para ello el asombro era esencial. Si llegaba a acostumbrarse a esa mortandad sus días estaban contados (Mihovilovich, 2013, pp. 19-20).

La novela de Mihovilovich (2013), si bien presenta un fenómeno de involución, entrega, a través del concepto de asombro, asociado con la noción cristiana de resurrección, un medio con el cual alejarse del dominio de la supervivencia primitiva, la cual constituye el primer paso de una deshumanización de carácter fatal. En suma, el asombro se opone a la involución en calidad de proceso re-humanizante.

En *Los restos* (2014), el objetivo del experimento médico consiste en una reducción de los humanos a una condición vegetativa y es justamente allí donde reside una peculiar manifestación del fenómeno de la involución. Poco a poco, en la Experiencia de la tristeza a la cual pertenece Mirta, los sujetos se convierten primero en “Veintecentímetros”: “[...] porque veinte centímetros es la distancia que lo separa del punto en que enfoca su mirada intensa” (2014, p. 53). En otros términos, los “Veintecentímetros” son personas atrapadas en un estado contemplativamente inerte. De hecho, la propia Mirta se da rápidamente cuenta del efecto de deshumanización que tiene la Experiencia: “Esos Veintecentímetros, los especímenes de la Experiencia de la tristeza,

derraman su humanidad y dejan que se esfume” (Keizman, 2014, p. 22). Luego, los sujetos que llegan al último paso de la Experiencia reciben el nombre de “Casivegetales”, el cual da adecuadamente cuenta de un proceso de aniquilación involutivo, esta vez en relación con un retroceso biológico, así como psicológico de los pacientes. En este sentido, se pone en escena, en el caso de la novela de Mihovilovich, una involución de tipo histórica con respecto a la vuelta del hombre a un estado salvaje, mientras que en la obra de Keizman la involución se da en un contexto médico y tiene como consecuencia la vuelta del sujeto a un estado embrionario-vegetativo. Además, como en el caso del cronotopo de la catástrofe, la Experiencia del Centro tiene que leerse en relación con el fenómeno de los restos. Como se mencionó anteriormente, la destrucción de la Ciudad por parte de los restos fuerza a la familia de Mirta a ingresar al Centro, hasta que finalmente los vestigios tóxicos aparezcan en este lugar. Ante todo, es importante señalar que los restos, a lo largo del relato, son un enigma, es decir que no se sabrá la causa de su aparición. Al contrario de esta indeterminación en torno a su génesis, la novela entrega una descripción de sus efectos nefastos y, más precisamente, de su potencial abrasivo: “Además los restos siempre estaban helados y tocarlos quemaba, por eso las hordas<sup>16</sup> llevaban guantes y zapatos de cuero herrero, y aún así sus cuerpos estaban salpicados de llagas rojas” (Keizman, 2014, p. 233). Los restos constituyen una sustancia tóxica, amenazando las condiciones de vida humana, como lo indican los pocos detalles narrativos en torno a las consecuencias de su aparición:

Los restos habían destruido la Ciudad, la habían doblegado bajo las intermitentes e imbatibles inundaciones de aquellas sustancias que hedían a caballo muerto, el hacinamiento pútrido de las olas cíclicas que podían graduar su intensidad y cadencia, pero que eran manchones de putrefacción con sus trozos de mundo, siempre con el olor caballuno y mortuorio, un pedazo de vestido, una roca, una carrocería o un dedo, porque sí, en las calles, en las casas, hasta en su jardín aparecían restos (Keizman, 2014, p. 32).

En la cita, lo que llama la atención es la caracterización de los restos como “trozos de mundo”, pero bajo una forma putrefacta, así como tóxica. De algún modo, es como si el mundo se estuviese descomponiendo con el fin de destruir la presencia humana sobre la Tierra: harakiri ecológico. No obstante, la obra de Keizman problematiza aún más lo anterior en el momento de la aparición de los “destos”, es decir los restos del Centro que Mirta organiza a la manera de una instalación artística:

Unos días más tarde, las dos enfermeras recordaron el grito cuando los alaridos de un interno las reunieron frente al primer desto público, una escena de zapatos impares y pedazos de piel, todos olorosos a caballo muerto y formando una rueda desapareja, el zapato derecho por delante y el izquierdo por detrás como si el vaivén de una danza ritual se hubiera detenido en un instante ejemplar, las personas que llevaban esos zapatos esfumadas en el punto más enardecido de su danza, dejándolos inexplicables, un símbolo de la urgencia, del movimiento y del abandono. Eran restos, sí, pero en nada se asemejaban a las caóticas apariciones anteriores. Estos eran puro presente, tenían un diseño, un orden y una intención (Keizman, 2014, pp. 100-101).

A través de la organización intencional y estética de los restos, Mirta establece un nexo entre la destrucción caótica llevada a cabo por los restos y la aniquilación de los sujetos por medio de la Experiencia: dos empresas mortíferas involutivas. Lo anterior se encuentra confirmado por uno de los últimos “destos” elaborados por Mirta y que consiste en caricaturas monstruosas<sup>17</sup> de las personas del Centro: “[...] caricaturas de brazos, manos y piernas desproporcionadas que astillan fuera de la hoja sus prolongaciones, se erizan en dientes caninos que muerden el cielo, cabelleras de medusa...” (Keizman, 2014, p. 102). En este sentido, la humanidad es un elemento nocivo del cual el mundo quiere desembarazarse, del mismo modo que el Centro busca deshumanizar a los sujetos a partir de una de sus características fundamentales: sus emociones. Finalmente, este proceso concluye en el momento en el cual, por medio de las instalaciones de Mirta, los seres humanos se convierten ellos mismos en restos. De hecho, lo anterior establece una circularidad narrativa si se piensa de nuevo en el episodio del principio de la novela en el cual el hermano de Mirta dona su riñón al Centro. En este momento, el encargado del Centro muestra a la familia de Mirta el interior de un armario donde se encuentran: “[...] tres estantes donde se alinean los frascos de solución amarillenta con los riñones, corazones, manos e hígados, que flotan



cuidosamente clasificados por clase y tamaño” (Keizman, 2014, p. 18). En otros términos, se anuncia desde el inicio del relato que el humano es en sí una aglomeración primitiva de restos, residuos caóticos cuyo propósito y destino es la aniquilación. En definitiva, el fenómeno de la involución, en la novela de Keizman (2014), es doble y se da, por una parte, mediante un retroceso vegetativo de los sujetos y, por otra, esta lógica se relaciona con el fenómeno de los restos, metáfora de una naturaleza que se descompone voluntariamente con el fin de destruir el elemento nefasto para su existencia: el hombre. Pero en ambos casos, son los humanos los cuales son responsables de su propia destrucción, dado que permitieron la aparición del Centro, así como de los restos en calidad de desechos de la civilización. Es decir que, como en *El asombro* (Mihovilovich, 2013), el mayor peligro de la involución reside paradójicamente en el hombre mismo.

En *Acerca de Suárez* (2016), se aludió a la progresiva desaparición de la electricidad, proceso civilizatorio regresivo que tiene como consecuencia una involución de los protagonistas, la cual se hace visible, en un primer momento, a través de una precarización de sus condiciones de vida. Un ejemplo de lo anterior está presente en el momento en el cual el narrador de nombre Jiménez se da cuenta de la inutilidad de los artefactos que funcionan gracias a la electricidad, lo que incrementa la sensación de escasez material de este escenario desértico: “Por esos días abandonaron los primeros electrodomésticos a un lado de la carretera. Cuando llegué, ya estaban ahí, todavía en sus fundas floreadas, alienados” (Ovando, 2016, p. 8). A la desaparición de la electricidad se suma el elemento de la epidemia a través del extranjero Jonás<sup>18</sup> quien llega al pueblo con el fin de que el doctor Suárez cure a su hijo de una supuesta alergia a la electricidad (2016, p. 31). En efecto, después de la llegada del extranjero al pueblo, los habitantes descubren, en la frente de un conductor accidentado, un punto rojo: la peste. No obstante, tanto el conductor como el hijo de Jonás manifiestan el mismo síntoma –el punto rojo en la frente (Ovando, 2016), por lo que se supone que es en realidad el extranjero que trajo junto con su hijo la futura epidemia. Además, la desaparición de la electricidad y la enfermedad del niño parecen ser dos elementos interconectados, dado que la muerte del hijo marca el fin de la casta de Jonás cuyo papel era mantener en función las torres de alta tensión. De este modo, no es casualidad que la tribu<sup>19</sup> del extranjero resida en el mismo sitio que el supuesto lugar de procedencia de la peste, “más allá de las dunas” como lo indica la siguiente cita:

Apenas los más viejos, los pocos que quedaban vivos, recordaban lo que significaba la peste. La retrataban como algo que estaba más allá de las dunas<sup>20</sup> y cuyos efectos eran una pesadilla, aunque más bien difusa. Pérdida de la conciencia, putrefacción, inflamación de los ganglios. La muerte. (Ovando, 2016, p. 37)

A partir de la aparición de esta enfermedad, una frontera va a separar a los seres contaminados de los otros. También, la peste tiene como consecuencia la instalación de una locura generalizada, así como la vuelta de los habitantes a un estado salvaje que se caracteriza por una creciente barbarie. A modo de ilustración, así se describe el estado del padre de Franny, la primera niña del poblado contaminada por la peste:

Estaba lacio, en calzoncillos. Lo habían acuchillado varias veces en el pecho, en el estómago. Tenía cortes en los brazos. Dentro de la casa en que se había aislado escribieron con su sangre: NOSOTROS SOMOS LA PESTE<sup>21</sup>. Y a él, en la frente, le habían tallado un círculo, una marca sin pellejo y sin gracias, hecha a machetazos de un cuchillo corto. (Ovando, 2016, p. 45)

Sin embargo, el relato, al contrario de describir con más atención este fenómeno involutivo, concentra su trama sobre el conflicto entre Jiménez y Suárez quien, después de las primeras manifestaciones de la epidemia, desaparece. Luego, la crisis colectiva alcanza su paroxismo en el momento en el cual los enfermos, arrojando cadáveres contaminados hacia el sector sano del pueblo, amenazan a los sobrevivientes para que les entreguen el presunto culpable de esta situación, el doctor Suárez:

Ya al cuarto día los enfermos amotinados tiraron tres de sus cadáveres por sobre las barricadas de equipos médicos. Sin Suárez se habían comenzado a morir, o quizás las mismas condiciones del motín

precipitaran esas muertes. Pero, de nuevo, no era eso lo que importaba. Era que nadie hacía nada al respecto, especialmente Suárez. (Ovando, 2016, p. 49)

El relato concluye con un pacto entre Jiménez y Suárez en base al silencio del vigilante de la carretera con respecto al asesinato del hijo de Jonás por parte del doctor, siempre y cuando Suárez decida llevar al desierto a la primera contaminada, Franny, con el fin de encontrar una cura. En este sentido, se está en presencia, en el corpus, de tres variaciones con respecto al tema de la epidemia. Primero, en *El asombro*, la enfermedad que padecen los personajes es la de la sobrevivencia deshumanizante. Segundo, en *Los restos*, se puede también hablar de una epidemia si se considera el avance tóxico de los restos sobre el espacio humano, así como el experimento alienante que se realiza en el Centro. Por su parte, *Acerca de Suárez* desarrolla la temática del contagio, pero como en el caso del cronotopo de la catástrofe, esta constituye solamente un mero telón de fondo al enfrentamiento bastante dicotómico entre el honesto y sencillo guardián del pueblo *versus* el enigmático y malvado doctor. Por ejemplo, la novela concluye de la siguiente manera, mientras Suárez se aleja del pueblo: “Cuando desapareció, la gente se fue devolviendo a sus hogares. Nos invadió una sensación de alivio [...] El pueblo había vuelto a un cauce familiar. A algo que conocíamos” (Ovando, 2016, p. 59). Es decir que el conflicto queda resuelto en el momento en el cual el Mal, personificado por el doctor Suárez, se marcha. No obstante, quedan pendientes las tres problemáticas involutivas del relato en torno a la desaparición de la electricidad, el destino de Jonás, así como el desenlace de la epidemia.

Con el fin de sintetizar, desde un punto de vista textual, el acercamiento del corpus a la temática de la contra-evolución, se puede decir que *El asombro* de Juan Mihovilovich (2013) trata la involución mediante una prosa poética lograda y desde una perspectiva alegórica bastante original. Por su parte, el aporte de *Los restos* de Betina Keizman (2014) reside en el acabado equilibrio de su indeterminación narrativa, es decir que el relato entrega los detalles necesarios para la comprensión de la trama, pero al mismo deja un gran espacio para la imaginación del lector. Finalmente, con respecto a *Acerca de Suárez* de Francisco Ovando (2016), se tiene primero que aludir a su peculiar naturaleza de libro-objeto donde el color cobre de la tinta con la cual está impreso el texto alude a la problemática ficticia de la electricidad. No obstante, con respecto a la trama en sí, resalta su tono monotemático y polarizado, sobre todo a partir de la oposición, que encarnan los personajes, entre el Bien y el Mal.

#### 4. Conclusión: ecotopía

Basado en el estudio del corpus, se puede afirmar que la distopía de la evolución es una de las tendencias actuales de la narrativa distópica latinoamericana. De hecho, se podría fácilmente ampliar la presente investigación a otras literaturas, por ejemplo, mexicanas. Es en este sentido que Danilo Santos, en su artículo *La metrópolis en la novela mexicana a partir de los años noventa: el postapocalipsis del Distrito Federal* (2012), realiza un estudio de cinco novelas mexicanas tomando como punto de comparación –como lo indica el título– su común descripción de la ciudad de México desde una perspectiva postapocalíptica. Algunas obras consideradas por el académico chileno se pueden leer también bajo el lema de la involución<sup>22</sup>. *Sus ojos son fuego* (2004) de Gonzalo Soltero pone en escena la ciudad de México antes de un apocalipsis planeado por un grupo conspiracionista. También está presente en esta obra la temática involutiva a partir del personaje principal, el doctor Adrián Ustoria, quien estudia, desde un enfoque darwiniano, el comportamiento de animales –simios y luego ratas–, experimento que tendrá como consecuencia fatal el descubrimiento de la planificación de la catástrofe que destruirá la metrópoli. En *Las puertas del reino* (2005) de Héctor Toledano, la ciudad de México ha vuelto, después de un cataclismo, a su estado original lacustre. La instalación de los preceptos de la “urdimbre”, los primeros sobrevivientes y fundadores de una nueva sociedad, representa de alguna forma una institucionalización del primitivismo, en relación con la imposición de un modo de vida natural y la prohibición de las manifestaciones de la cultura, como lo significa la destrucción generalizada de los libros. Finalmente, la novela de David Miklos, *No tendrás rostro* (2013)<sup>23</sup>, describe la vida de distintas tribus, luego de un período que se designa en la novela como la “Violencia”. De este modo, si se refiere a la distopía evolutiva como a una tendencia

literaria, surge la interrogante por su sentido e interés.

Slavoj Žižek (2010), de nuevo en *Living in the End Times*, lee la involución como una tendencia utópica de la cultura contemporánea. Así, todavía según el filósofo esloveno, la reactualización del impulso utópico<sup>24</sup> se relaciona con la nueva popularidad de la teoría darwinista, la cual pone en un mismo plano lo animal y lo humano (2010). A partir de allí, se hacen visibles distintos modos ideológicos de hacerse cargo de la crisis en general, como la promoción de modelos de vida alternativos, primitivos y en armonía con la naturaleza (2010). Pero más profundamente, lo que revelan estas construcciones ideológicas es que, ante la amenaza de una catástrofe real, estamos como dice bien Žižek perseguidos por el fantasma de lo que hubiera podido ser nuestra realidad, confiriéndole un estatuto frágil y contingente, percepción que puede no obstante desembocar en sentir la urgencia de la existencia práctica de actos revolucionarios (2010, p. 86). De esta manera, las distopías de la evolución tratan de dibujar los contornos, después del apocalipsis, del advenimiento de un nuevo utopismo. De hecho, ¿el apocalipsis no significaría, más que el fin del mundo, un renacer?<sup>25</sup> *El asombro*, en este caso, se establece nuevamente como el ejemplo paradigmático, dentro del corpus de análisis, de esta tendencia dis/u-tópica. También, la novela *Los restos* (Keizman, 2014) presenta un cierto impulso utópico, pero justamente a través de una contra-lectura, es decir que detrás de la trama distópica existe una reivindicación, por ejemplo, de la importancia del núcleo familiar para enfrentar una situación de crisis o una advertencia de tipo medioambiental con respecto a la naturaleza tóxica de los restos.

De este modo, y como se anunció, la perspectiva involutiva del corpus de análisis, a través de una reactualización de la dicotomía clásica entre naturaleza y civilización, denota una preocupación por el tema del medio ambiente. En *El asombro* (Mihovilovich, 2013), el terremoto simboliza un divorcio entre el hombre y su entorno, el cual se ha vuelto adverso a las condiciones de vida de la especie humana. Sin embargo, el mensaje final de la obra manifiesta un cierto optimismo cuando el protagonista logra de nuevo asombrarse ante el mundo natural, en este caso por medio del refugio materno que constituye el océano. Es decir que la novela deja entrever una posible reconciliación entre la naturaleza y el hombre, bajo la condición de que este último se dé cuenta del milagro que constituye el hecho de poder vivir en un ecosistema propicio a su existencia. En *Los restos* (Keizman, 2014), la perspectiva es menos optimista, en relación con los residuos que, disminuyendo el espacio vital de los protagonistas, los fuerzan a estar confinados en espacios heterotópicos de la exterminación humana. Y justamente por la característica tóxica de los restos, se podría leer la novela de Keizman (2014) como la realización de un apocalipsis de tipo ecológico, debido a la progresiva desaparición del ser humano a causa de la contaminación de su propio ambiente o, como bien lo dice Mirta: “[...] los rastros de la descomposición de un mundo que se borra” (2014, p. 91). Finalmente, en *Acerca de Suárez* (Ovando, 2016), es principalmente el motivo de la sequía el cual tiene como incidencia la progresiva desaparición de la tecnología humana, denotando la puesta en escena de un mundo natural que se ha vuelto hostil para el hombre. Cabe recordar la supuesta razón de la epidemia en la novela: una reacción alérgica a la electricidad. En este sentido, las obras del corpus se pueden leer bajo el signo de la ecología humana. Esta última consiste, a partir de los estudios evolutivos de Darwin y de la sociología de Spencer, en un estudio biológico-naturalista de lo social<sup>26</sup>. Así, la especie humana, como las otras del reino animal, responde al imperativo de la lucha por la sobrevivencia. De esta forma y con respecto al enfoque del presente estudio, la ecología humana permite teorizar la visión involutiva presente en las obras y llamar la atención sobre las relaciones entre el hombre y su entorno, lejos de una perspectiva antropocentrista, la cual hace del ser humano la medida de todo. Más precisamente, el corpus, representando los últimos instantes de la especie humana, advierte sobre los estrechos nexos que el hombre mantiene con el medio ambiente y que, como se sabe, se han descuidado hasta tal punto que la degradación ecológica ha alcanzado una magnitud global<sup>27</sup>. En definitiva, las novelas proponen una ecotopía, si se retoma la idea de que el terror distópico constituye una de las manifestaciones de la esperanza utópica. Es decir que, mediante la temática de la involución, el corpus prefigura una sociedad humana que vuelve a reconstruir los lazos que la unen a su ecosistema.

### **Referencias bibliográficas**

- Agamben, G. (2005). *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford UP.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En D. Villanueva (Dir.), *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid, España: Taurus.
- Bloch, E. (1996). *The Principle of Hope*. Volume one, two and three. Cambridge: The MIT Press.
- Callenbach, E. (2004). *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*. Berkeley: Banyan Tree Books.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2005). Océan-Mer. En *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (pp. 684-685). Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Darwin, C. (2008). Origins of species. En J. Second (Ed.), *Evolutionary writings* (pp. 105-230). Oxford: Oxford UP.
- Echevarría, E. (1990). *El matadero*. Santiago: Norma.
- Ezra Park, R. (1999). Ecología humana. En E. Martínez (Ed.), *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana* (pp. 127-139). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- Keizman, B. (2014). *Los restos*. Santiago: Alquimia.
- Kumar, K. (1998). VIII. El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad. En M. Bull (Comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (pp. 233-260). México: FCE.
- Mairal, P. (2010). *El año del desierto*. Madrid, España: Salto de Página.
- Mercier, C. (2016). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte. *Estudios de Teoría Literaria*, 5(10), 131-143.
- Mihovilovich, J. (2013). *El asombro*. Santiago: Simplemente.
- Miklos, D. (2013). *No tendrás rostro*. México: Tusquets.
- Moran, Emilio F. (2006). *People and Nature. An Introduction to Human Ecological Relations*. Malden: Blackwell Publishing.
- Ovando, F. (2016). *Acerca de Suárez*. Santiago: Libros del Pez Espiral.
- Pinedo, R. (2007). *Plop*. Madrid: Salto de Página.
- Pinedo, R. (2011). *Frío*. Madrid: Salto de Página.
- Pinedo, R. (2012). *Subte*. Madrid: Salto de Página.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reati, F. (2013). Qué hay después del fin del mundo? Plop y lo post-apocalíptico en Argentina. *Rassegna Iberistica*, 98, 27-44.

- Rivas, F. (2016). *El insoportable paso del tiempo*. Santiago: Ceibo.
- Santos, D. (2012). La metrópolis en la novela mexicana a partir de los años noventa: el postapocalipsis del Distrito Federal. *Taller de Letras*, 50, 87-104.
- Sarmiento, D. F. (1999). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Emecé.
- Servin, J. M. (2007). *Al final del vacío*. México: Mondadori.
- Shaffer, E. (1998). VI. El apocalipsis secular: profetas y apocalipsistas a finales del siglo XVIII. En M. Bull (Comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (pp. 233-260) México: FCE.
- Soltero, G. (2007). *Sus ojos son fuego*. México: FCE.
- Toledano, H. (2005). *Las puertas del reino*. México: Joaquín Mortiz.
- Vattimo, G. (1991). Utopía, contrautopía, ironía. En J. Blanco (Ed.), *Ética de la interpretación* (pp. 95-112). Barcelona: Paidós.
- Žižek, S. (2010). *Living in the End Times*. Nueva York: Verso.

#### Notas

1. Se propone la siguiente definición de Fernando Reati en *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*: “Después de dos sucesivas guerras mundiales en el siglo XX, la distopía [...] reemplaza a la utopía como manifestación central de la literatura futurista y se impone casi como el único tipo creíble de anticipación. Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (2006, pp. 18-19).
2. Véase los artículos de Fernando Reati: “Qué hay después del fin del mundo? *Plop* y lo post-apocalíptico en Argentina” (2013) y Claire Mercier: “Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop*, *Frío* y *Subte*” (2016).
3. La oposición entre civilización y barbarie constituye un verdadero *topos* de la narrativa latinoamericana, en especial argentina. Basta mencionar el cuento *El matadero* (1838) de Esteban Echevarría, así como la novela de Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845).
4. En referencia a la obra Ernest Callenbach: *Ecotopia* (1975), una de las primeras utopías de carácter ecológico.
5. Entendido como la unidad entre las categorías del tiempo y del espacio que determina la función de una obra literaria frente a una realidad objetiva.
6. Elinor Shaffer, en “VI. El apocalipsis secular: profetas y apocalipsistas a finales del siglo XVIII” (1995), propone la siguiente definición reactualizada del concepto de apocalipsis: “En nuestra propia época, el fin apocalíptico es, básicamente, de carácter natural, o bien predicho o explicable por la ciencia, y se le define, sencillamente, como una catástrofe o una destrucción violenta” (1998, p. 163).
7. Esta definición permite ampliar el concepto de catástrofe –al contrario de la limitación que representa el cataclismo de tipo natural– por ejemplo, hacia el fenómeno de la epidemia, como se verá a continuación.

8. En efecto, en *El asombro* (Mihovilovich, 2013), el protagonista busca alcanzar el océano pacífico, acontecimiento que, como se analizará, marca el reencuentro del personaje consigo mismo y su medio.
9. Gianni Vattimo, en “Utopía, contrautopía, ironía” (1991), expone esta misma idea bajo el nombre de “contrautopía postapocalíptica” que consiste en una vuelta hacia una visión cíclica –la dimensión clásica– del tiempo, es decir contraria a la linealidad hebraico-cristiana.
10. Es importante llamar la atención sobre el uso de mayúsculas tanto en el caso del Centro como de la Ciudad, procedimiento que tiende a relacionar estos lugares en calidad de símbolos de la lucha de la civilización contra los restos.
11. Elementos sobre todo presentes en la parte central del relato titulada *Jonás* (Oviedo, 2016).
12. Minimalismo que podría también tener como objetivo generalizar la catástrofe en vez de limitarla a un espacio tiempo determinado, como sucede en *Los restos* (Keizman 2014). No obstante, en la obra de Ovando, la falta de elaboración narrativa impide incluso lo anterior, dado que el lector se encuentra ante la imposibilidad de proyectarse en un universo ficticio acabado.
13. Fácilmente reconocible por medio del uso de cursivas, como en el caso del capítulo preliminar.
14. Lo anterior se relaciona con el pensamiento del protagonista en torno a la reaparición involutiva de: “[...] desconocidos animales, peces ocultos, anfibios remotos que reaparecían por obra y gracia de la catástrofe” (Mihovilovich, 2013, pp. 60).
15. Véase, por ejemplo, la entrada “OCÉAN-MER” (2005) del *Dictionnaire des Symboles* (1982) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.
16. Las hordas designan los grupos humanos que se apoderaron de la Ciudad después de la aparición de los restos.
17. Lo anterior se relaciona con la descripción a menudo fantástica del personal del Centro, por ejemplo, Ágata, la directora de la Experiencia de la tristeza, presentada como una mujer-reptil. De esta forma, como en *El asombro* (Mihovilovich, 2016), los humanos sufren un proceso involutivo de animalización.
18. Si se opera un paralelo con el profeta Jonás, se está de nuevo en presencia, como en la novela de Mihovilovich, del fenómeno de la resurrección, por medio del famoso episodio de la estadía de este último en el vientre de un pez. Además, en relación con la obra de Ovando (2016), el profeta Jonás es el encargado de anunciar a la ciudad de Nínive su próxima destrucción a manos de Dios, del mismo modo que el personaje de la novela prefigura el caos que se va a apoderar progresivamente del pueblo desértico.
19. Cabe mencionar que la tribu altiplánica a la cual pertenece Jonás se caracteriza por un primitivismo más marcado que la comunidad del desierto. Un ejemplo es la definición de las personas y de su linaje familiar a partir de sus herramientas: la pica y el hacha que acompañan a su dueño hasta la tumba.
20. En cursivas en el original.
21. En mayúsculas en el original.
22. Excepto la novela de J.M. Servin, *Al final del vacío* (2007), que elabora el retrato de una urbe distópica al borde de un colapso definitivo, pero sin la presencia del tema del cataclismo, ni tampoco del motivo de la involución.

23. Obra que tampoco considera Danilo Santos (2012) en su artículo, puesto que el escenario de esta novela no es esencialmente el de una urbe postapocalíptica.

24. Véase Ernst Bloch y sus tres volúmenes de *The Principle of Hope* (1954, 1955 y 1959).

25. Con respecto a la diferencia, en torno al apocalipsis, entre el fin de los tiempos y el mundo por venir, véase la obra de Giorgio Agamben: *The Time that Remains* (2005). También, en esta misma perspectiva, véase el texto de Krishan Kumar, “VIII. El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad”, publicado en la compilación a cargo de Malcolm Bull: *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (1995).

26. Véase el capítulo titulado *Ecología humana* del libro de Robert Ezra Park: *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana* (1999).

27. Véase la obra de Emilio F. Moran: *People and Nature. An Introduction to Human Ecological Relations* (2006).