

# Ficciones distópicas latinoamericanas: Elaboraciones esquizo-utópicas<sup>1</sup>

## Latin American Dystopian Fictions: Schizo-Utopian Productions

Claire Mercier  
Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina”  
Universidad de Talca, Chile.  
cmercier@utalca.cl

### Resumen

El artículo determina el sentido actual de la forma literaria distópica en tres novelas latinoamericanas: *El insoportable paso del tiempo* (2016) del chileno Francisco Rivas, *El año del desierto* (2010) del argentino Pedro Mairal y *No tendrás rostro* (2013) del mexicano David Miklos. En estas obras el escenario distópico posapocalíptico permite la reelaboración de traumas históricos. No obstante, lo anterior no se relaciona con la visión del trauma como base de la civilización, sino al contrario, con la posibilidad de vislumbrar la emancipación de la comunidad humana de sus traumas colectivos. De este modo, la ficción distópica posiciona al sujeto como máquina esquizo-deseante, es decir, el agente de un deseo utópico liberado de la circularidad melancólica propia al trauma.

Palabras clave: narrativa latinoamericana reciente, distopía posapocalíptica, trauma, esquizo-utopía.

### Abstract

The paper establishes the actual meaning of dystopia literary form in three Latin American novels: *El insoportable paso del tiempo* (2016) by Chilean writer Francisco Rivas, *El año del desierto* (2010) by Argentine Pedro Mairal and *No tendrás rostro* (2013) by Mexican David Miklos. In these texts, the post-apocalyptic scenario allows the reworking of historic traumas. However, the previous is not related to a vision of trauma as the basis of civilization, but on the contrary, with the possibility of glimpsing the emancipation of the human community from its collective traumas. In this way, the dystopian fiction sets the subject as a schizo-desiring machine as the agent of a utopian desire released from the melancholic circularity proper to trauma.

Keywords: Latin American recent narrative, post-apocalyptic dystopia, trauma, schizo-utopia.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT de Iniciación en investigación n.º 11180063 “Narrativa distópica latinoamericana actual: elaboraciones utópicas” (2018-2021).

*Bien sûr, tout cela n'est pas si important:  
le monde peut fort bien se passer de la littérature.  
Mais il peut se passer de l'homme encore mieux<sup>2</sup> (294).  
Qu'est-ce que la littérature?, Jean-Paul Sartre*

## Sentido de la distopía: tramar el trauma

Si la distopía constituyó el síntoma literario del auge de los totalitarismos en el siglo xx,<sup>3</sup> hoy en día parece que esta forma literaria se relaciona más bien y naturalmente con una visión posapocalíptica: la exploración literaria del concepto de fin de mundo.<sup>4</sup> Asimismo, esta visión posapocalíptica ya no expresa la convicción escatológica según la cual el mundo llegará a su fin con el regreso de la figura mesiánica que impondrá un reino de paz.<sup>5</sup> Como lo explica Elinor Shaffer, el posapocalipsis tiene su correlato actual y directo con la noción de catástrofe: “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” (163). En este sentido y gracias a la ampliación del concepto de apocalipsis, se puede plantear que la distopía es necesariamente posapocalíptica, dado que representa las consecuencias nefastas de algún tipo de catástrofe, ya sea natural –cataclismo–, política y/o científica.<sup>6</sup>

No obstante, aunque se trate de su vertiente pasada totalitaria o de su característica posapocalíptica actual, la distopía mantiene su función primaria: su carga crítica con respecto al estado actual de la civilización humana. En un nivel textual, cabe referirse a la obra de Gabriel Saldías Rossel, *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, en la cual el autor se concentra en los procedimientos escriturales propios del constructo distópico. Según Saldías, la especificidad retórica de la distopía reside en una alteración del orden lógico del discurso y de la ideología presentada en la obra misma (187), lo que posiciona la distopía bajo el signo de una expresión esencialmente oximorónica. De hecho, el logro del estudio de Saldías consiste en establecer un “modo distópico” (214).<sup>7</sup> De esta forma, la distopía es un modo temático donde prima la función crítica al interior de

2 “Por supuesto, todo esto no es tan importante: el mundo puede perfectamente prescindir de la literatura. Pero si puede prescindir del hombre, aún mejor” [traducción nuestra].

3 Pensando en el paradigmático 1984 de George Orwell.

4 Lo ejemplifica la novela distópica *The Road*, de Cormac McCarthy, cuya trama describe las deambulaciones de un padre y su hijo en un mundo posapocalíptico producto de una innominada catástrofe.

5 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*.

6 Refiriéndose, por ejemplo, a *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. Es Gregory Claeys en *Dystopia: A Natural History* quien distingue estas tres vertientes: “[...] the political dystopia; the environmental dystopia; and finally, the technological dystopia, where science and technology ultimately threaten to dominate or destroy humanity” (5).

7 Sobre la base de la diferencia propuesta por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* entre el modo literario y el temático, es decir, entre la forma y la función de una obra literaria.

una forma literaria propia, la cual representa los límites de la racionalidad humana por medio de procedimientos textuales esencialmente irónicos y oximorónicos. Lo mismo afirma Reati cuando define la distopía en relación con su potencial crítico: “[...] toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro” (19).

Sin embargo, a partir de la cita anterior, surge la interrogante de si la distopía se inscribe solamente en la relación dialéctica entre presente y futuro. Gianni Vattimo establece la distopía como una forma nostálgica: “[...] la única ‘utopía’ que sigue siendo posible” (107-108), es decir, la *Aufklärung*<sup>8</sup> o el poder emancipador de la razón humana. De esta manera, todavía según Vattimo, la distopía propone una nueva filosofía de la historia, ya no lineal –la visión hebraico-cristiana–, sino que cíclica; en otros términos, la visión clásica: “El acaecer histórico, dicho en otros términos, no sería ni progreso o regreso, ni retorno de lo igual, sino ‘interpretación’ siempre más o menos falsificante de lo admitido y heredado proveniente del pasado” (110). En efecto, frente a la “contrafinalidad de la razón” (97), es decir, una racionalización del mundo que actúa contra el perfeccionamiento y la emancipación de la humanidad, existe el esbozo de una inédita visión de la historia. Esta se caracteriza por ser un modelo cíclico “irónico-hermenéutico-distorsionante” (111-112), el cual no se refiere a la restauración de un orden, sino a la posible reconstrucción de una filosofía de la historia mediante un nuevo proceso de secularización entre la civilización moderna y sus raíces hebraico-cristianas. A partir de lo anterior, la distopía tendría más bien que ver con una reelaboración del pasado en relación con la proyección futura de un cierto ideal utópico.

Es justamente lo que se visualiza en tres novelas distópicas latinoamericanas recientes: *El insoportable paso del tiempo* (2016) del chileno Francisco Rivas, *El año del desierto* (2010) del argentino Pedro Mairal y *No tendrás rostro* (2013) del mexicano David Miklos.<sup>9</sup> *El insoportable paso del tiempo* enlaza dos tiempos narrativos. Uno que describe un Santiago posapocalíptico destruido por la combinación de un terremoto y de una erupción volcánica. El otro narra la vida de un estudiante del Instituto Médico Legal de Santiago antes del golpe de Estado de 1973. Ambas tramas comparten la problemática de una reencarnación retrospectiva y del viaje del protagonista hacia el origen de la especie humana: el primer hombre. Además, ambas narraciones presentan y asimilan dos catástrofes en apariencia de naturaleza distinta: el estado posapocalíptico de Santiago y la dictadura chilena.

8 “El inventario irónico-nostálgico de los fetiches del progreso es tal vez la única ‘utopía’ que sigue siendo posible, la única condición futura imaginable y, en cierta medida, deseable, para el hombre de la tardomodernidad que ha visto con sus propios ojos consumarse las esperanzas de la racionalización, de la *Aufklärung*, cada vez más completa, del mundo” (Vattimo 107-108).

9 No se trata de confrontar visiones nacionales, sino que perspectivas literarias acerca de un determinado trauma y desde un enfoque distópico.

*El año del desierto* pone en escena la progresiva destrucción de Buenos Aires a causa de un fenómeno de carácter natural: la “intemperie”. Esta produce un retroceso temporal de la nación argentina que retorna primero a los años de la organización nacional, luego a las guerras civiles, a la independencia y, finalmente, al momento del “descubrimiento” de América. De esta manera, la novela reactualiza irónicamente la dicotomía fundacional civilización-barbarie<sup>10</sup> mediante una vuelta hacia los acontecimientos violentos que marcaron la historia nacional argentina.

*No tendrás rostro* describe la vida de Fino junto con su amante la Rusa en una playa utópica, luego de un período que se designa como la Violencia, tiempo que tuvo como incidencia la contaminación y luego la destrucción de la Ciudad.<sup>11</sup> No obstante, Fino, antes de concretizar sus nupcias con la Rusa, decide emprender un viaje de vuelta a la Ciudad con el fin de hacer el duelo de la desaparición de su mujer y muerte de su hijo a causa de la Violencia. Así, se está en presencia de tres novelas contemporáneas cuyo escenario distópico posapocalíptico se establece como reelaboración de un trauma de tipo histórico.

En “Moisés y la religión monoteísta”, Sigmund Freud define el trauma de la siguiente forma: “Llamamos *traumas* a esas impresiones de temprana vivencia, olvidadas luego, a las cuales atribuimos tan grande significatividad para la etiología de las neurosis” (70). La represión del trauma actúa pues como un mecanismo de defensa que el sujeto construye con el fin de sobrevivir a este mismo trauma, el cual amenaza la unidad psíquica del Yo. Ahora bien, lo interesante reside en el hecho de que la manifestación del trauma funciona por analogías –Freud habla de “series complementarias” (“Moisés y la religión monoteísta” 70-71)–, es decir, que el trauma primigenio reprimido se revela en relación con un evento aparentemente deslizado del trauma originario. Freud denomina lo anterior latencia y hace de este fenómeno la base de la cultura en relación con el trauma primordial: la matanza del padre. Existiría entonces un trauma colectivo primigenio y la instalación de una neurosis colectiva con respecto a la represión de este último. De esta manera, se observa en las tres novelas que conforman el corpus de análisis la reelaboración distópica de acontecimientos históricos violentos. Considerando etimológicamente el apocalipsis como revelación, las obras tratan de significar algo impensable, en el sentido traumático, por medio de una proyección distópica después de una catástrofe de índole posapocalíptica.

James Berger desarrolla esta idea cuando alude a los nexos entre el trauma y el apocalipsis:

*Trauma is the psychoanalytic form of apocalypse, its temporal inversion. Trauma produces symptoms in its wake, after the event, and we reconstruct trauma by interpreting its symptoms, reading back in time. Apocalypse, on the other hand, is preceded by signs and portents whose interpretation defines the event in the*

<sup>10</sup> Véase *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento.

<sup>11</sup> Con mayúsculas en el original.

*future. The apocalyptic sign is the mirror image of the traumatic symptom. [...] Both apocalypse and trauma present the most difficult questions of what happened “before,” and what is the situation “after.” The apocalyptic-historical-traumatic event becomes a crux or pivot that forces a retelling and revaluing of all events that lead up to it and all that follow (20-21).*

En relación con lo anterior, las tramas posapocalípticas del corpus pueden leerse como la reelaboración de un trauma, en este caso de tipo histórico. Como ya se esbozó, la obra de Rivas enlaza la narración retrospectiva del período previo al golpe de Estado de 1973 con un tiempo futuro y distópico donde Santiago ha sido destruido por un cataclismo natural. Por su parte, la trama de *El año del desierto* hace retroceder a su protagonista a las diferentes etapas traumáticas de la historia argentina: la “intemperie”. Finalmente, la novela de Miklos se refiere, por medio del fenómeno de la Violencia, no a un trauma histórico particular, sino que a la relación entre la naturaleza violenta de la historia humana y la resolución de un trauma personal mediante el motivo del duelo.<sup>12</sup>

En este sentido, el artículo se propone determinar el sentido actual de la forma distópica en las tres novelas presentadas. Nuestra hipótesis es que, si bien la distopía tiene que ver con la reelaboración ficticia de traumas históricos, lo último no se relaciona –al contrario de la idea de Freud– con la inscripción del trauma como la base de la civilización humana, sino –y retomando la idea de Vattimo según la cual la forma distópica se construye entre una reevaluación del pasado y la construcción de un futuro utópico– con la posibilidad de entrever la liberación de la humanidad de sus traumas colectivos.<sup>13</sup>

### ***El insoportable paso del tiempo: un eterno retorno***

Retomando la relación que establece Berger entre trauma y apocalipsis, el mismo crítico define el siguiente programa metodológico: “*To see a world as post-apocalyptic is to recognize its formative catastrophes and their symptoms, and to identify the ideological sutures that hide the damages and repetitions. It is also, finally, to recognize and create narratives that work through these symptoms and return to the apocalyptic moments that traumatize and reveal*” [énfasis nuestro] (219). En *El insoportable paso del tiempo*, las “suturas ideológicas” tienen que ver con una reelaboración del traumático estado distópico que instaló la dictadura en Chile.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> En una entrevista disponible en el sitio YouTube, David Miklos se defiende de la representación del narcotráfico en *No tendrás rostro*. Más bien se refiere a la puesta en escena de una “violencia por la violencia”, la cual caracterizaría la condición humana desde sus orígenes. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=us-xK4yz9KQ>

<sup>13</sup> Se entiende la característica colectiva de los traumas históricos de la siguiente manera: “[...] *a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality*” (Erikson 187).

<sup>14</sup> A pesar de la buena recepción crítica que tuvo la novela, fue escasamente considerada por la academia. Se indica a continuación una reseña que puede ser de interés: Reinaldo Edmundo Marchant, “*El insoportable paso del tiempo*, de Francisco Rivas”, *Letras.s5*, <http://letras.mysite.com/friv230916.html>

La catástrofe apocalíptica en la novela es una entidad vengativa que ha destruido el símbolo de la implementación del modelo autoritario neoliberal: la ciudad de Santiago. Como explica el protagonista: “Esta fue una ciudad bien planificada y luego arruinada por el lucro. Donde se levantaban amables barrios, arbolados, plenos de jardines y plazas; luego, se edificaron torres como ordenados hormigueros, de arquitectura uniforme, malcarada y vergonzosa. El volcán San José vino a reparar, destruyendo, ese urbanicidio” (12). La arquitectura santiaguina permite figurar la destrucción del tejido social a manos del autoritarismo chileno. En efecto, en la cita se oponen los barrios familiares y los lugares de convivencia ciudadana con las torres impersonales y casi carcelarias. En este sentido, el cataclismo natural retoma, desde una perceptiva pagana, el objetivo del Juicio Final, en este caso la condenación de la dictadura chilena y la consiguiente demolición de sus símbolos. Es decir que la catástrofe viene a simbolizar una reparación, a nivel ficticio, de una ausencia de justicia histórica real, dejando sin embargo pendiente la interrogante por la refundación de la sociedad chilena después del desastre.

La ruina que constituye la ciudad de Santiago se relaciona con la destrucción de la memoria del protagonista: “Mi memoria es un mosaico disociado que no obedece a ninguna ley, a ningún ordenamiento natural, carece de sistematización o de un código mental que la categorice” (11). De este modo, resulta imposible para el personaje vislumbrar, detrás de los escombros, los edificios que una vez fueron representativos de la capital chilena. El único intento de resistencia frente a las fuerzas del olvido impuestas por el escenario posapocalíptico lo constituye el diario íntimo del protagonista: una suerte de Winston Smith –el protagonista de 1984– que logra establecer un nexo entre la catástrofe y la dictadura, pero sin poder asentar o recuperar su propia identidad sobre la base de estos dos acontecimientos traumáticos. En relación con lo anterior, es interesante constatar que tanto la dictadura como el estado posapocalíptico se caracterizan por una tendencia amnésica.<sup>15</sup> En otros términos, aparte del hecho de destruir, la catástrofe difícilmente viene a reparar el trauma dictatorial. Asimismo, el protagonista está luchando contra una suerte de dislocación represiva de su memoria, lo que imposibilita superar el trauma histórico y su posible reparación.

Con respecto a lo último y retomando la división temporal entre el pasado autoritario y el presente posapocalíptico, *El insoportable paso del tiempo* pone también en escena dos concepciones del tiempo. La primera tiene que ver con el apocalipsis que enmarca el tiempo dentro de una concepción lineal y distópica: la realidad que se orienta de una manera ineluctable hacia su fin. No obstante, por medio del tema de la inmortalidad del protagonista, la novela también da a conocer un tiempo cíclico. A modo de ilustración, así se refiere el personaje a su memoria fragmentaria e inmortal:

---

15 En relación con un proceso histórico de “blanqueamiento” que describe Felipe Portales en *Chile. Una democracia tutelada* (2000).

*No me tienta el análisis político, pero sí la historia. Y la de este país donde nací y no muero, excepto algunos chispazos interesantes, es pobre, harapienta [...] Mi cerebro desafina con mucha frecuencia y concede un desenfreno a mi memoria, haciéndola retroceder a tiempos que sólo puedo haber conocido en libros, revistas o a través de los efímeros medios virtuales de que disponemos hoy día (236).<sup>16</sup>*

Esta cita recobra la distinción entre una linealidad distópica que manifiesta la memoria quebrada y un tiempo cíclico por medio de la mención a la fatal inmortalidad del personaje. Sin embargo, retomando la idea de Vattimo según la cual la distopía tiene que ver con una reelaboración del pasado en relación con una proyección utópica, lo anterior se ve imposibilitado en la novela de Rivas justamente por el fracaso del ejercicio de la memoria y su posible inscripción dentro de un eterno retorno.

Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, explica la capacidad creativa que reside en una concepción cíclica del tiempo: “Sobre este particular se puede hablar, no sólo de libertad (en el sentido positivo) ni de emancipación (en el sentido negativo), sino verdaderamente de *creación*; pues se trata de *crear un hombre nuevo* y de crearlo en un plano suprahumano, un hombre-dios, como nunca pasó por la imaginación del hombre histórico poder crearlo” (100).<sup>17</sup> En otros términos, para el “hombre arcaico” –según la fórmula de Eliade–, el eterno retorno no constituye una fatalidad, sino que una nueva e indefinida oportunidad. En la novela de Rivas, la temática de la inmortalidad podría entonces significar este mismo poder creador del ser humano con respecto a una visión cíclica de la historia.

No obstante, la obra siempre presenta los personajes inmortales como testigos traumatizados de una visión histórica repetitivamente apocalíptica. Por ejemplo, según el texto, Edvard Munch sería un inmortal y hubiera representado en su famoso cuadro *El grito* (1893) la toma de conciencia originaria de la finitud humana (426-427). Así, la primera vez que el personaje contempla este cuadro, el relato relaciona inmediatamente lo anterior con la catástrofe autoritaria: “Por esos años conocí a Munch por la reproducción colgada en un muro del hospital de Copiapó, pero más allá de la energía que transmitía la tela, nada me había conmovido de ella. El país estaba a un paso de la fractura final, distinta de la que provocó la explosión del volcán San José, pero de dimensiones más profundas e infaustas” (439). Otro ejemplo lo constituye el motivo de la erupción volcánica. Eliade, de nuevo en *El mito del eterno retorno*, alude al elemento destructivo y a la vez purificador del fuego (44). Sin embargo, en *El insostenible paso del tiempo*, la erupción del volcán San José no viene a reinstalar una cierta Edad de Oro, sino que a poner término al tiempo distópico autoritario, el cual también puso fin a una utopía abortada: la Unidad Popular. Es decir que, en este

<sup>16</sup> Cursivas en el original.

<sup>17</sup> Cursivas en el original.

caso, el eterno retorno imposibilita la vuelta a un estado utópico y nos hace siempre los testigos-víctimas de una historia eternamente catastrófica.

En definitiva, *El insoportable paso del tiempo* de Francisco Rivas presenta un eterno retorno del trauma por medio del tema de la catástrofe, ya sea histórica o natural. Al contrario de la capacidad creativa que reside en una concepción circular del tiempo, el protagonista es el eterno espectador del incendio de La Moneda (65) y la víctima sempiterna del olvido llevado a cabo por el tiempo de la catástrofe. Lo anterior se origina en la desintegración de la memoria del personaje que es incapaz de rearmar los fragmentos históricos para apoderarse de la densidad de un eterno presente y, así, operar cambios a nivel de lo real con el fin de estar dispuesto a repetirlo siempre. En suma, antes de poder refundar utópicamente cualquier tipo de sociabilidad, se hace necesario el imperativo de una reconstrucción individual de la memoria.

### ***El año del desierto: una contemplación retrógrada***

Numerosas son las similitudes entre *El insoportable paso del tiempo* y *El año del desierto*, empezando por la estructura del relato que nos acerca al origen traumático de la temporalidad humana. Como se dijo, el relato de Mairal vuelve sobre los acontecimientos traumáticos que marcaron la historia nacional argentina, razón por la cual Zac Zimmer se refiere a la novela como a un “*rewound bildungsroman*” (374): “*María, the novel’s twenty-three-year-old protagonist, lives through a sort of ‘historical rewind’ that condenses five centuries of events in the span of one year. In other words: the descent into post-apocalyptic in reverse chronological order*” (374). Asimismo, Elsa Drucaroff, en su ensayo “Narraciones de la intemperie”, caracteriza a la protagonista de la novela como un “héroe social” quien, mediante su historia personal, da a conocer el destino de todo un país.<sup>18</sup>

No obstante, la trama realiza esta vuelta atrás de un modo sutil, refiriéndose cada vez a una atmósfera histórica singular o a detalles que indican de una manera indirecta el nuevo contexto histórico en el cual se encuentra proyectada la protagonista de nombre María. Así, la crisis del 2001 que inaugura la novela se materializa por medio de un contexto general de protestas contra la intemperie (Mairal 11), la cual vendría pues a figurar el Argentinazo. De la misma manera, la dictadura se ve significada por un ambiente de represión policial, como lo indica la siguiente cita: “En la esquina de Ranqueles, estaban haciendo un operativo policial. Miraban con linternas dentro de cada auto y pedían documentos. Algunos estaban parados con la ametralladora cruzada contra el pecho [...] me preguntaron dónde iba y me dijeron que no me olvidara del toque de queda” (31). La vuelta a los inicios del siglo xx se

<sup>18</sup> Para un acercamiento a la recepción crítica de la novela, véase: “*El año del desierto*, de Pedro Mairal: Notas para una recepción crítica” de Catalina Schroeder Pineda.

da a conocer mediante la mención a la inmigración italiana –en este momento de la novela, varios personajes ya no hablan español, sino que solamente italiano– o las huelgas que dieron inicio a la Semana Trágica (134). Luego, las guerras civiles que marcaron al siglo XIX se ven significadas por la referencia a los bandos de la provincia y a la figura del Gobernador, como lo indica el texto del siguiente panfleto: “¡Mueran los salvajes capitalistas! ¡Viva la Gobernación y Santa Provincia de Buenos Aires!” (223). Por su parte, la Independencia se manifiesta por medio del cambio de uniformes de las milicias (221-222) y el período colonial mediante la alusión al control de Buenos Aires por los españoles (271). Finalmente, la etapa precolombina se indica mediante la vida de la protagonista con indígenas y la prehistórica por medio de su encuentro con caníbales (304-305), así como su partida del territorio argentino en una embarcación (308).

En este sentido, como la novela de Rivas, *El año del desierto* nos acerca al origen de la humanidad, pero en base a una temporalidad lineal invertida. No obstante, a diferencia de la novela chilena, la trama aquí no gira en torno a un acontecimiento traumático, sino que se considera la historia como un proceso de generación de traumas colectivos, razón por la cual Dánisa Bonacic se refiere a la presencia en la obra de una dimensión mítica con respecto al relato fundacional de la nación argentina: un país polarizado por la constante amenaza que constituye la posible resurgencia de la barbarie (110). Este mismo elemento permite establecer el último punto de comparación con *El insoportable paso del tiempo* sobre la base de la repetición eterna –y circular– de una violencia, la cual caracterizaría la historia humana.<sup>19</sup>

El único estado histórico de armonía lo encuentra la protagonista en el momento en el cual vive con una población indígena durante el período precolombino. Así se refiere a su nueva vida: “Nadie me molestaba. Nadie me quería mal. Si un trabajo me resultaba difícil, bastaba esperar con dos o tres días para que me tocara rotar. *El tiempo se dejaba habitar*. El pasado no dolía. Podía vivir en *esa especie de eternidad*” [énfasis nuestro] (296-297). Por primera vez en la novela, María ya no se siente a merced de: “[...] los hombres, así fueran cafishos, patronos, braucos, revolucionarios o caníbales” (280) y puede de alguna forma, ya no sufrir el tiempo, sino que por primera vez habitarlo. Además, la convivencia con los indígenas se refiere al mito muy manoseado del buen salvaje con respecto a la descripción de un modo de vida natural.<sup>20</sup> De esta manera, la protagonista aprende las cualidades de las plantas, abandona sus ideas de alfabetización cuando descubre el potencial de la transmisión oral del conocimiento y finalmente se enamora de Mainumbí con el cual hace: “[...] la rana de cuatro ojos” (294), es decir, mirar de a dos pasar la vida. Esta contemplación se relaciona con la suspensión temporal que evocaba María en la cita anterior.

19 Se debe también aludir, en relación con la obra de Rivas, a la reconfiguración de la ciudad de Buenos Aires en *El año del desierto* a causa de la intemperie y de la consiguiente vuelta atrás en el tiempo. Así, se asiste, por ejemplo, a la desaparición del símbolo de la capital argentina: el obelisco (131).

20 Véase el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* de Jean-Jacques Rousseau.

En consecuencia, la protagonista siempre sufre la vuelta hacia el pasado y no logra participar del tiempo, excepto cuando este paradójicamente se suspende.

De esta forma, en la novela se establece una oposición entre una huida utópica que constituye la participación de la protagonista en el mito convencional del buen salvaje y un actuar utópico. Ernst Bloch, en sus tres volúmenes de *The Principle of Hope*, desarrolla el concepto de “principio de esperanza”: la voluntad característica del ser humano por alcanzar el mejor estado posible. La esperanza, según Bloch, se logra mediante un proceso activo de espera: la expectación de un futuro utópico todavía indeterminado (vol. 1, 7). El mismo postulado asume el filósofo argentino Arturo Roig en “La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una ‘utopía para sí’” y en “Democracia y utopía”, dos de los textos donde elabora su concepto de “función utópica”: el modo en el cual la humanidad enfrenta y asume su realidad contingente con respecto a la elaboración de un futuro alternativo (“Democracia y utopía” 180). En ambos casos, la utopía se presenta como una temporalidad abierta y liberadora. También, esta última supone un estar expectante y un sujeto capaz de operar cambios históricos desde el presente con el fin de construir un futuro necesariamente utópico. Desgraciadamente, como ya se mencionó, la protagonista de *El año del desierto* no está a la altura del acontecimiento histórico y prefiere huir a un tiempo suspendido y falsamente utópico. Asimismo, en vez de presenciar un actuar de la protagonista con respecto a un empoderamiento histórico, se asiste solamente a su contemplación y aceptación pasiva de un proceso retrógrado de la historia traumática nacional.

Si en la novela de Rivas el protagonista se encuentra encarcelado dentro de un tiempo distópico sin memoria histórica, la obra de Mairal proyecta su personaje en una historia considerada como una repetición traumática sempiterna. Adicionalmente, la pasividad que caracteriza a María no permite que ella logre salir del tiempo del trauma hacia un estado utópico, descrito además en la novela en términos bastante superficiales. Finalmente, llamativa es la indeterminación que marca la conclusión de ambas obras con respecto al destino de sus respectivos protagonistas. En el caso de *El insoportable paso del tiempo*, si bien el personaje sigue el camino de su reencarnación paradójica en el pasado, el relato no aporta mayores detalles con respecto a lo anterior, ni tampoco en relación con la futura sobrevivencia del protagonista en el tiempo posapocalíptico. Por su parte, *El año del desierto* concluye con la partida de María del territorio argentino: ¿pero hacia dónde? Se podría argumentar que, como en la novela de Rivas, el relato justamente se corta en el momento en el cual alcanza el origen del trauma, es decir, el principio de una cierta concepción de la temporalidad humana. Pero ello no permite una reelaboración de estos traumas primigenios, sino que la continuación del fenómeno de latencia al interior de un eterno retorno traumático. En suma, en vez de liberar el trauma, ambas narrativas lo encierran temporalmente, lo que potencia tanto su represión como su repetición.

## **No tendrás rostro: una proyección utópica**

Si *El año del desierto* termina con la figura utópica del buen salvaje, *No tendrás rostro*<sup>21</sup> empieza con uno de los referentes de la literatura utópica: Robinson Crusoe.<sup>22</sup> En efecto, Fino, el protagonista, vive en una cabaña al lado del mar junto con Blumenthal y su amante la Rusa. Esta se caracteriza esencialmente por su dominio erótico sobre Fino, como lo manifiestan las numerosas descripciones excesivamente sexuales y claramente machistas de su cuerpo: “Nos bañamos, la Rusa y yo. Tanto adentro como fuera del agua su cuerpo es un portento. El cuerpo amazónico de mi mujer. Mi mujer, digo” (Miklos 17). Es así como Fino pasa sus días teniendo sexo con la Rusa y tomando vino de tubérculos, mientras se da en otras partes del mundo la llamada Violencia. Nunca se proveerá una descripción detallada de la causa del escenario posapocalíptico. Solamente se sabe que la Violencia se originó en la Ciudad y la destruyó convirtiéndola en un espacio contaminado y mortífero. Sin embargo, antes de poder concretizar sus proyectos de nupcias con la Rusa, Fino expresa de la siguiente manera su necesidad de volver una última vez a la Ciudad:

No puedo casarme con la Rusa sin antes volver a la Ciudad.

¿Qué se te perdió allí?

Todo, le digo a Blumenthal. Todo y nada.

No te entiendo, Fino.

No hay nada que entender Blumenthal. Es algo que tengo que hacer (25).

Es decir que Fino, antes de dar al estado utópico en el cual vive una legitimidad, siente la necesidad de volver a una condición distópica que exprese el escenario posapocalíptico de la Ciudad. Por supuesto que la imagen de una pareja primigenia en un Edén utópico es bastante convencional, además de la consideración de la Rusa esencialmente como un objeto sexual. No obstante, cabe rescatar el movimiento mediante el cual Fino siente la necesidad de enfrentarse con el trauma distópico para poder alcanzar plenamente una cierta utopía.

Si Fino decide volver a la Ciudad es con el fin de hacer el duelo de la muerte de su hijo a manos de la Violencia y de la desaparición de su mujer o, según sus palabras, para: “[...] desenterrar mi pasado. Sólo así podría casarme con la Rusa y ser digno de su flor” (55). El primer contacto que tiene Fino con la Ciudad es mediante su aire muerto (89), el cual inmediatamente le hace sentir la falta, la de su mujer, por medio del motivo de la ausencia de su anillo de matrimonio: “Toco el vacío que circunda mi piel, el vacío que me contiene” (91). Luego se dirige hacia su casa, el lugar en el cual fundó su familia. Sin embargo, la casa de Fino se reduce ahora a un “esqueleto”

21 La novela de David Miklos no fue realmente considerada por la crítica académica. Se indica como aproximación a la obra la reseña de Fernando García Ramírez en: <https://www.lettraslibres.com/mexico/libros/cronica-los-sobrevivientes>.

22 Véase *Robinson Crusoe* por Daniel Defoe.

(98) y la Ciudad a un “fósil” (97). Esta comparación resulta bastante interesante, si se relaciona el trabajo de duelo que emprende el protagonista mediante su enfrentamiento voluntario con un pasado que, por definición, desapareció, pero con el cual hay que realizar una suerte de trabajo funerario-arqueológico para poder sanar el trauma y proyectarse hacia un tiempo futuro que representa la Rusa. El campo léxico de la muerte prosigue mediante el encuentro de Fino con una mujer sin rostro: “[...] una especie de momia envuelta de pies a cabeza por un gran vendaje gris” (100). Esta criatura de ultratumba resulta ser la mujer de Fino: Lena, quien, después de que Fino le manifestó su deseo por casarse de nuevo, le entrega una caja negra donde reside otro fósil: el cordón umbilical de su hijo (109). A continuación, se da a conocer el diálogo entre Fino y Lena frente al resto corporal de su hijo muerto:

Tienes que preservarlo bien cuando salgas allá afuera, me dice Lena. El vacío va a reclamarlo para la nada, se desintegrará apenas lo toque el aire. No importa, le digo. También a eso vine, a desprenderme de eso, a dejarlo ir. Lena hace una mueca, un gesto de incredulidad. Para que esto desaparezca para siempre tendrás que quedarte sin memoria, dice, tajante. Hay muchos recuerdos que ya he perdido, que soy incapaz de evocar, le explico. Pero no este replica Lena, me parece inútil que te resistas a su presencia. A su ausencia querrás decir (109).

Esta cita explica varios elementos en torno al trabajo de duelo que realiza el protagonista. Primero, el cordón umbilical representa sin lugar a duda la vida pasada de Fino. Y es precisamente lo que Fino debe dejar ir, como lo dice bien, para construirse una nueva familia y un nuevo futuro. Segundo, el logro del protagonista reside en su aceptación de la pérdida de este pasado simbolizado tanto por la caja negra como por recuerdos ya ausentes. En este sentido, para Freud el duelo y la melancolía: “[...] coinciden en su reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces: patria, libertad, ideal” (“Duelo y melancolía” 241). Sin embargo, en el duelo: “[...] no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida” (243), mientras en la melancolía el sujeto no sabe lo que ha perdido en lo perdido. Si en el primero el mundo se ha hecho más pobre, en la segunda es el Yo el que se ha hecho pobre y vacío: “[...] la sombra del objeto perdido cae sobre el yo” (246), extraviándolo junto con el objeto. De este modo, Fino acepta la pérdida que constituye el duelo, a diferencia de su mujer, la cual decide guardar la caja negra, es decir, la materialización de una presencia ausente y, además, quedarse en el territorio de la melancolía que representa la ciudad posapocalíptica.

En relación con traumas históricos, Dominick LaCapra establece una diferencia entre pérdida y ausencia, la cual retoma parcialmente la distinción entre duelo y melancolía. A diferencia de Freud, la perspectiva es esencialmente histórica, además de prometedora. Así, en oposición con la ausencia, la pérdida tiene que ver con un trauma preciso. Si la ausencia se estanca en el pasado, la pérdida se relaciona con un tiempo presente y contiene en sí la posibilidad de proyectarse hacia el futuro, a diferencia de

una repetición compulsiva del trauma que caracteriza la ausencia. No obstante, LaCapra advierte que no se trata de una dicotomía, sino de dos nociones interconectadas. De hecho, cuando la ausencia logra convertirse en pérdida: “[...] *one increases the likelihood of misplaced nostalgia or utopian politics in quest of a new totality or fully unified community*” (“Trauma, Absence, Loss” 698). Lo anterior se muestra de una forma literal en *No tendrás rostro*. A pesar de su consideración estereotipada en cuanto a la representación de un paraíso perdido, de una perspectiva machista en lo que se refiere al retrato de la Rusa y de una visión trascendental cuando se remite a la Violencia, la novela de Miklos logra poner en escena la relación entre ausencia y pérdida mediante los personajes de Lena y Fino. Ya se mencionó que la mujer de Fino aparece como una figura asociada a la muerte y al pasado, simbolizado por el cordón umbilical en calidad de fetiche de un deseo: la repetición compulsiva del trauma. En contraposición, Fino se adentra de nuevo en el trauma pasado, pero justamente para proyectarse hacia un futuro utópico. Además, este último acepta totalmente la pérdida con el fin de no sufrir la nostalgia, es decir, la manifestación presente de la ausencia del pasado.

En definitiva, *No tendrás rostro* de David Miklos representa un trauma personal y la resolución del duelo mediante la aceptación de la pérdida, a diferencia de las dos otras novelas consideradas que dan a conocer una temporalidad melancólica. En otros términos, el protagonista elige voluntariamente enfrentar la catástrofe para reconstruir una posible utopía sobre las bases de la distopía. Con el fin de ilustrar lo anterior, se puede mencionar de nuevo a la protagonista de *El año del desierto* que, como se dijo, permanece en una actitud contemplativa y en una posición de víctima histórica. Por su parte, el personaje de *El insoportable paso del tiempo* sufre el eterno retorno de lo traumático sin la posibilidad de acceder a su propia memoria y, por lo tanto, a su identidad. Por el contrario, en *No tendrás rostro*, la contemplación y la destrucción tienen como correlato una construcción activa y utópica.

No obstante, a partir de lo anterior y de la diferencia entre traumas colectivos y personales, se podría avanzar que resolver un trauma histórico a nivel colectivo es imposible, dadas las diferencias que definen a la vivencia traumática de cada individuo. Sin embargo, el sociólogo Kai Erikson defiende justamente la idea según la cual la resolución de un trauma personal acompaña la redefinición de una visión de mundo, la cual es el soporte de una reelaboración del tejido comunitario: “*Trauma is normally understood as a somewhat lonely and isolated business because the persons who experience it so often drift away from the everyday moods and understandings that govern social life. But, paradoxically, the drifting away is accompanied by revised views of the world that, in their turn, become the basis for communality*” (198). Así, la novela de Miklos muestra justamente que, partiendo de la resolución personal de un trauma colectivo, surge la idea de utopía, en el sentido de realizar un corte con el lado traumático de la historia para proyectarse después de la catástrofe e imaginar la posibilidad de otro futuro comunitario –el nuevo núcleo familiar que constituye la Rusa y más generalmente la renovación de la comunidad– de índole utópico.

## Deseo esquizo-utópico

Si bien la resolución de un trauma histórico a nivel colectivo puede resultar ser una utopía, las ficciones distópicas latinoamericanas actuales tienen el mérito de dibujar los contornos de esta esperanza. De hecho, cabe preguntarse por la real diferencia entre la forma literaria utópica y distópica debido a que ambas se caracterizan por la crítica que realizan hacia una determinada sociedad y, en el caso de la presente propuesta, hacia lo que LaCapra designa como una: “[...] cultura de la herida” (*Escribir la historia* 93), en relación con la idea preconcebida de que toda historia es traumática y que somos necesariamente víctimas de lo anterior. En este sentido, la distopía no sería lo opuesto de la utopía, sino que su fundamento: extrapolar los rasgos negativos presentes en la sociedad con el fin de elaborar modos de vida alternativos o, según Rob McAlear, la combinación entre la capacidad de resistencia de la distopía y de cambio sistémico de la utopía. En definitiva y siguiendo la reflexión de Fredric Jameson, la utopía y distopía son formas políticas que se establecen contra el aspecto esclerosante del pesimismo/pesimista presente: “*This kind of prospective hermeneutic is a political act only in one specific sense: as a contribution to the reawakening of the imagination of possible and alternate futures, a reawakening of that historicity which our system—offering itself as the very end of history—necessarily represses and paralyzes*” (42).

La forma u-dis/tópica podría constituir una posible proyección más allá del tiempo cíclico propio de la melancolía. Wolf Lepenies se refiere incluso a la capacidad de la utopía de contrarrestar el poder paralizante de la melancolía (21). Para lo anterior es necesario volver sobre el concepto de latencia desarrollado por Freud en “Moisés y la religión monoteísta”. En este texto, Freud establece el trauma como estructura psíquica del sujeto y base de la cultura. En efecto, el complejo de Edipo tendría como equivalente a nivel colectivo el comportamiento de la horda con respecto al líder.<sup>23</sup> En otros términos, al trauma infantil originario correspondería el crimen primigenio del padre. Sin embargo, se ve claramente como Freud intenta proyectar un modelo preconcebido –el complejo de Edipo– a otro ámbito: la evolución antropológica. Además de lo anterior, la teoría de Freud supone una transmisión filogenética del trauma, en otras palabras, una suerte de condena de la especie humana con respecto a la repetición sempiterna de algún tipo de trauma. Es lo que retoman literalmente las novelas de Rivas y Mairal a partir de una descripción temporalmente circular de traumas históricos. No obstante, esta obsesión histórica de tinte freudiano impide realizar los cambios sistémicos necesarios a causa de una obsesión compulsiva por un trauma que se potencia sin resolverse mediante la forma posapocalíptica.

De esta manera, hay que pensar más allá del esquema edípico como único modo posible de estructuración de la mente humana, como lo plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari en *L'Anti-Oedipe*. Una de las preguntas fundamentales de esta obra reside en

---

23 Véase “Tótem y tabú”.

la inserción del deseo en lo social, el anudamiento entre el inconsciente y las lógicas colectivas, lo que podría corresponder también a la problemática de la concreción de la esperanza utópica. Lo anterior, según los dos pensadores franceses, se puede realizar mediante un deseo liberado del estructuralismo edípico y del trauma como base de la cultura.

Antes de ahondar en el esquizo-análisis, es necesario operar un breve recorrido por su complemento *aparentemente* antagónico: el psicoanálisis lacaniano. En *El Seminario, libro X*, Jacques Lacan sostiene la idea según la cual habitamos la escena del mundo gracias a una historia, es decir, la articulación entre elementos simbólicos e imaginarios (xx). En este sentido, la escena es a la vez nuestra experiencia humana y una ficción. Sin embargo, esta escena también se sostiene sobre la base de un elemento real, el cual implica el imposible ordenamiento entre los significados y significantes o, en otros términos, una imposibilidad de clausurar lo simbólico, una falta siempre inscrita en la escena misma: el objeto *a* (xxii-xiii). No obstante, al mismo tiempo, no se puede concebir la escena sin la falta de este elemento que le es constituyente. De aquí la teoría lacaniana del trauma como lo que hace aparecer algo en el lugar de esta falta (xxvii). En este preciso momento, se hace pues imposible el hecho de reanudar con la historia a causa de un encuentro siempre fallido con lo Real.<sup>24</sup> En definitiva y a diferencia de Freud, el trauma para Lacan escapa a toda representación en la escena del mundo.

Retomando la reflexión de Deleuze y Guattari, el deseo no se construye sobre una falta, sino que es una fuerza de creación de las “máquinas deseantes”, las cuales revelan el potencial productivo del deseo con respecto a una determinada realidad. De esta forma, se realiza una crítica hacia el psicoanálisis de índole freudiano que, en vez de liberar el deseo, lo reprime. Es lo que expresa la oposición, en términos de Guattari y Deleuze, entre el deseo edípico y esquizofrénico. A diferencia de los patrones de la mente estructurada alrededor del Edipo, el delirio constituye la base del esquizo-análisis, puesto que en el movimiento de la esquizofrenia no se reprime, sino que se libera totalmente el inconsciente. Así, esquizo no corresponde a la figura clínica del esquizofrénico, sino que remite a un proceso dotado de un potencial revolucionario y emancipador por ser refractario al modelo edípico.

Cabe finalmente mencionar aquí que la originalidad del *Anti-Oedipe* con respecto a la teoría lacaniana del trauma radica en el hecho de que la esquizofrenia retomaría la noción de lo Real, a partir de una continuación teórica de esta –el deseo relacionado con el objeto *a*–, pero sin orientarlo hacia una perspectiva edípica. De un modo más sintético, el psicoanálisis revela la falta de orden simbólico a la hora de la irrupción de un real imposible, mientras que el esquizo-análisis toma como punto de origen lo Real, pero en calidad de proceso deseante.<sup>25</sup>

24 Para una comparación entre el *Unheimliche* freudiano y lo Real lacaniano, véase: “I Shall Be with You on Your Wedding-Night”: Lacan and the Uncanny” de Mladen Dolar.

25 Véase Daniel W. Smith, “The Inverse Side of the Structure. Žižek on Deleuze on Lacan”.

Reanudando con el análisis del corpus, se puede argumentar que la forma literaria utópica constituye la manifestación de esta producción de otra realidad llevada a cabo por el deseo esquizofrénico, este último emancipado de las ataduras de una melancolía edípica. Fue de hecho lo que se quiso ejemplificar a partir de la descripción de la elaboración del proceso de duelo en *No tendrás rostro*, el cual tiene como propósito dibujar los contornos de una temporalidad futura que se orienta hacia la esperanza utópica.

En una relación más directa con el presente estudio, se podría argumentar que la forma distópica de índole posapocalíptica permite pasar por el trauma con el fin de orientarse hacia un estado utópico liberado de la carga melancólica pasada. La ficción distópica, según sus características, constituye bien la puesta en escena de una pesadilla histórica, pero permite a la vez reelaborar el trauma y reorientar el deseo. En otros términos, la distopía no es solamente puesta en escena de la destrucción, sino que también punto de partida de la creación de un deseo utópico. Lo anterior manifiesta nuevamente el lazo necesario entre la distopía y la utopía. En efecto, se hace imprescindible el proceso distópico mediante el cual se logra atravesar el trauma con el fin de entrever los contornos del deseo utópico. Al revés, la forma utópica, sin su contraparte distópica, representa justamente una vía de escape con respecto al trauma, sin confrontarse con la realidad a causa de una proyección idealista desprendida de un referente crítico preciso.<sup>26</sup> En términos freudianos, la utopía, en calidad de principio de placer, necesita funcionar en conjunto con el principio de realidad que figura la distopía.<sup>27</sup> De esta manera, tanto la novela de Rivas como de Mairal se dan vuelta temporalmente alrededor de la repetición cíclica de una melancolía histórica asociada a determinados traumas. Al revés, la temporalidad de la obra de Miklos logra proyectarse de un modo lineal hacia un futuro utópico, sobre todo mediante un proceso personal de duelo unido con la reconstrucción de una comunidad perdida.

En definitiva, el artículo se propuso determinar el sentido actual de la forma literaria distópica en tres novelas latinoamericanas que, mediante la construcción de un escenario posapocalíptico, reelaboran traumas históricos. No obstante, lo anterior no se relaciona con la visión del trauma como base de la civilización, sino al contrario con la posibilidad de vislumbrar la emancipación de la comunidad humana de sus traumas colectivos. En este sentido, la ficción distópica posiciona al sujeto como máquina deseante esquizo, es decir, el agente de un deseo utópico liberado de la circularidad melancólica propia al trauma. De este modo, se puede finalmente plantear que la literatura distópica tiene a fin de cuentas una función humanista, en el sentido sartriano (Sartre 78, 111 y 163-164), es decir, una emancipación mediante otra utopía por realizar: el reino de la libertad humana.

26 Similar sería la diferencia que plantea Terry Eagleton en *Esperanza sin optimismo* entre una esperanza de tinte desesperada, casi distópica, y un optimismo desprendido de la realidad, por lo tanto, ingenuamente utópico.

27 Véase "Más allá del principio de placer".

## Referencias

- Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Berger, James. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis, Minnesota University Press, 1999.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Vols. I, III and III. Cambridge, The MIT Press, 1996.
- Bonacic, Dánisa. “La barbarie y el retrato mítico de la catástrofe en *El año del desierto* de Pedro Mairal”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, n.º 1, 2015, pp. 110-119. <https://muse.jhu.edu/article/597621>. Visitado 24 de sept. de 2018.
- Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Barcelona, Juventud, 2004 [1719].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Oedipe*. Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Dolar, Mladen. “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny”. *October*, vol. 58, 1991, pp. 5-23. <http://www.jstor.org/stable/778795>. Visitado 07 de oct. de 2018.
- Drucaroff, Elsa. “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”. <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html> Visitado 24 de sept. de 2018.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Buenos Aires, Taurus, 2016.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires, Emecé, 2001 [1949].
- Erikson, Kai. “Notes on Trauma and Community”. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore / London, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 183-199.
- Freud, Sigmund. “Tótem y tabú”. *Obras completas*, vol. 13, 1913-1914. Ed. James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu, 1976a, pp. 1-164.
- . “Duelo y melancolía”. *Obras completas*, vol. 14, 1914-1916. Ed. James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu, 1976b, pp. 235-255.
- . “Más allá del principio de placer”. *Obras completas*, vol. 18, 1920-1922. Ed. James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu, 1976c, pp. 1-62.
- . “Moisés y la religión monoteísta”. *Obras completas*, vol. 23, 1937-1939. Ed. James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu, 1976d, pp. 3-132.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Massachusetts, Princeton University Press, 1970.
- García Ramírez, Fernando. “Crónica de los sobrevivientes”. *Letras Libres*, 2014. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/cronica-los-sobrevivientes>. Visitado 24 de sept. de 2018.
- Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. México, D. F., Gernika, 2013 [1932].

- Jameson, Fredric. "Utopia as Method, or the Uses of the Future". *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Eds. Michael D. Gordin et al. Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 21-44.
- Lacan, Jacques. *El Seminario, libro X. La angustia (1962-1963)*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva visión, 2005.
- . "Trauma, Absence, Loss". *Critical Inquiry*, vol. 25, n.º 4, 1999, pp. 696-727. <https://pdfs.semanticscholar.org/250a/6e2eec268bf1e3e9cee6c7382d3e19ebe252.pdf>. Visitado 07 de oct. de 2018.
- Lepenes, Wolf. *Melancholy and Society*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Orwell, George. 1984. Barcelona, Penguin Random House, 2014 [1949].
- Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Madrid, Salto de Página, 2010.
- Marchant, Reinaldo Edmundo. "El insoportable paso del tiempo, de Francisco Rivas". *Letras.s5*. <http://letras.mysite.com/friv230916.html> Visitado 26 de abr. de 2019.
- McAlear, Rob. "The Value of Fear: Toward a Rhetorical Model of Dystopia". *Interdisciplinary Humanities*, vol. 27, n.º 2, 2010, pp. 24-42.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York, Vintage International, 2006.
- Miklos, David. *No tendrás rostro*. México, D. F., Tusquets, 2013.
- . "Entrevista". <https://www.youtube.com/watch?v=us-xK4yz9KQ>. Visitado 22 de nov. de 2017.
- Portales, Felipe. *Chile: Una democracia tutelada*. Santiago de Chile, Sudamericana, 2000.
- Reati, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Rivas, Francisco. *El insoportable paso del tiempo*. Santiago de Chile, Ceibo, 2016.
- Roig, Arturo Andrés. "La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una 'utopía para sí'". *Revista de Historia de las Ideas*, 2ª época, 3, 1982, pp. 53-67. <http://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/17787/17776> Visitado 07 de oct. de 2018.
- . "Democracia y utopía". *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, vol. X, n.º 19-20, 2009, pp. 176-210. <http://www.agoraphilosophica.com/Agora19-20/agora19-20-roig.pdf>. Visitado 07 de oct. de 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. <https://eet.pixel-online.org/files/etranslation/original/Rousseau%20JJ%20Discours%20sur.pdf>. Visitado 19 de dic. de 2017.
- Saldías Rossel, Gabriel Alejandro. *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis para optar al grado de Doctor en teoría de la literatura y literatura comparada, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/295707/gasr1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Visitado 24 de sept. de 2018.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires, Emecé, 1999 [1845].
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
- Schroeder Pineda, Catalina. "El año del desierto, de Pedro Mairal: Notas para una recepción crítica". *Revista Garrafa*, n.º 32, 2013, pp. 28-39. [http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa32/Catalina\\_Schroeder\\_El\\_ano\\_del\\_desierto\\_Garrafa\\_32.pdf](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa32/Catalina_Schroeder_El_ano_del_desierto_Garrafa_32.pdf). Visitado 24 de sept. de 2018.
- Shaffer, Elinor. "VI. El apocalipsis secular: profetas y apocalipsisistas a finales del siglo XVIII". *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Comp. Malcolm Bull. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 233-260.
- Smith W., Daniel. "The Inverse Side of the Structure. Žižek on Deleuze on Lacan". *Criticism*, vol. 46, n.º 4, 2004, pp. 635-650. [https://www.jstor.org/stable/23127249?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23127249?seq=1#page_scan_tab_contents). Visitado 07 de oct. de 2018.
- Vattimo, Gianni. "Utopía, contrautopía, ironía". *Ética de la interpretación*. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 95-112.
- Zimmer, Zac. "A Year in Rewind, and Five Centuries of Continuity: *El año del desierto's* Dialectical Image". *MLN*, vol. 128, n.º 2, 2013, pp. 373-383. <https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/25464/128.2.zimmer.pdf?sequence=1>. Visitado 24 de sept. de 2018.

Enviado: 27 febrero 2018

Aceptado: 24 septiembre 2018