

Panfleto planetario: los imaginarios para (después d)el final de Michel Nieva

Planetary pamphlet: the imaginaries for (after) the end of Michel Nieva

Mariana Catalin

IECH (UNR/CONICET)

marianacatalin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1446-1580>

Resumen

En el marco de un proyecto más amplio que estudia los imaginarios para (después d)el final en la narrativa argentina reciente, el presente trabajo se propone abordar la novela de Michel Nieva *La infancia del mundo*. Comenzaremos dando cuenta de los modos en que esta proyección futura enfatiza la linealidad cronológica al estructurarse sobre una clara y explicitada exacerbación de ciertos factores que marcan el presente planteando y repensando la relación entre crisis climática y expansión pandémica de enfermedades. Luego, a partir de los diferentes recursos de apertura de lo literario que propone el autor, nos detendremos en los ritmos con los que se sostiene pero, a la vez, se pone en jaque la linealidad implicada en la lógica del final: la aceleración ligada a la velocidad frenética del capital y la ralentización en contacto con la perduración singular de lo que permanece latente, la detención requerida para la contemplación y la larga duración cifrada en la división del tiempo en eones geológicos. Por último, nos centraremos en los modos en que, a partir de la ralentización, se tensionan en la novela homogeinización/singularización en torno a la imaginación del final del capitalismo y el final de la novela.

Palabras claves: literatura argentina; michel nieva; imaginarios para (después d)el final; aceleracionismo; larga duración

Abstract

Within the framework of a broader project that studies the imaginaries for (after) the end in recent Argentine narrative, the present work propose a reading of Michel Nieva's novel *La infancia del mundo*. First, we will analyze the ways in which this future projection

emphasizes chronological linearity by being structured on a clear and explicit exacerbation of certain factors that mark the present, rethinking the relationship between climate crisis and pandemic expansion of diseases. Then, based on the different opening devices of the literary that the author proposes, we will examine the rhythms of the novel: the acceleration linked to the frenetic speed of capital and the in contact with the singular duration of what remains latent, the deceleration required for contemplation and the long duration imposed by geological eons. Finally, we will focus on the ways in which homogenization/singularization is tensioned in the novel around the imagination of the end of capitalism and the end of the novel.

Key words: argentine literature; michel nieva; imaginaries for (after) the end; accelerationism; long duration

En abril de 2020, en un clima que describía como propio de una “distópica novela de ciencia ficción”, Luciano Sálliche abrió su entrevista a Agustina Bazterrica, Martín Felipe Castagnet, Claudia Aboaf y Gonzalo Gossweiler, “cuatro escritores que navegan el género de las distopías y las especulaciones” (s/p), con la pregunta “¿Se puede seguir haciendo ciencia ficción después del coronavirus?” (s/p). Las respuestas, que interrogaban las dificultades de definir el género, las relaciones con el realismo y las formas de interacción con el presente desde el que se escribe, fueron afirmativas: se confiaba aún en la potencia de la literatura, en poder escapar del asecho del “monotema y la unidimensionalidad” (s/p) que podría imponer el virus.

Y, en efecto, como sabemos, se siguieron publicando ficciones que imaginan el después del fin de un/ del mundo escapando a la mera “catarsis literaria” (Saliche, 2020, s/p). Entre otras, en 2021, escrita en contexto de pandemia, *Acá empieza a deshacerse el cielo* de Lucila Grossman. En 2022, *Furor fulgor* de Ana Ojeda y, en un borde que plantea un final singular que podría proyectarse, *¿Podrán los robots dominar el fútbol mundial?* de Nicolás Guglielmetti. 2023 fue un año prolífico: a la par de *Los quilmers* de Leandro Ávalos Blacha y *El Húngaro* de Mirko Barreiro (inscriptas en un juego con el final más similar al de Guglielmetti), *Entonces eso es todo* de Lucía Vazquez, *Vladimir* de Leticia Martín, *Mundo orco* de Gimena Néspolo, *Las indignas* de Agustina Bazterrica y *La infancia del mundo* de Michel Nieva. Esta última se destaca por el modo en que vuelve sobre el asecho de la enfermedad al imaginar un mundo futuro azotado por un cambio climático irremediable intensamente relacionado con la expansión de lo que puede pensarse en el registro de un virus, ubicándose en uno de los extremos del espectro que

habilitan este tipo de proyecciones (Kunkel, 2008): el siniestro perfeccionamiento del orden vigente. Obligando a volver a poner en juego alguno de los interrogantes que lxs escritorxs se planteaban en la entrevista de Sálliche (2020), esta proyección futura enfatiza la linealidad cronológica al estructurarse sobre una clara y explicitada exacerbación de ciertos factores que marcan el presente, movimiento propio de los imaginarios para (después d)el final, pero que, en este caso, aparece particularmente acentuado por la constante reflexión de lxs personajxs/narradorxs (y del autor) sobre las continuidades y las diferencias. Exacerbación que se prolonga a la forma en que se plantea la relación con y entre la crisis climática y la enfermedad. Pero, en simultáneo, ese suceder cronológico impuesto es interceptado por un juego en torno a las velocidades que tensiona la multiplicación heterocrónica con la homogenización de dimensiones. Una polirritmia que nos llevará hasta el borde de la literatura.

Deslindes

Nieva insiste, explicita. Traza relaciones de causa-consecuencia entre contexto y texto. En retrospectiva, los objetivos que movieron la escritura de *La infancia del mundo* se muestran claros: “El contexto de emergencia socio-ambiental –sostiene Nieva– marcó la escritura, así como el capitalismo especulativo alrededor de las enfermedades y la monetización que se hace de ellas (...) Me interesaba plasmar cómo las catástrofes generan ganancias en el sistema capitalista” (Castillo Cerezuela, 2023, s/p). El autor también da cuenta de lo que motivó la elección del tiempo futuro: “hay una sobreproducción de futuros desde la perspectiva del Norte Global que nos hacen creer que es el único posible, y que condenan al resto de las poblaciones del mundo a ser ‘el pasado’. Mi proyecto literario en cierto punto es hackear ese futuro y traspolarlo a la experiencia latinoamericana de la tecnología” (Retamal, 2023, s/p). Podemos sumar a esta serie sus reflexiones en torno a cómo su narrativa busca plasmar la continuidad de la violencia: “tomo hechos de violencia del pasado de Latinoamérica para mostrar las violencias del presente. Desde la conquista de América hay un proceso en el que tecnologías y discursos producen una indistinción entre cuerpos y territorios: ambos son mercancía de extracción equivalente. Exploro la literatura del siglo XIX (...) para intervenirla en sus orígenes de exclusión y violencia” (Melo, 2023, s/p).

Todas estas líneas se encontraban ya esbozadas en la contratapa del libro que establecía, además, direcciones privilegiadas para la lectura de la proyección: “El resultado: una novela extraordinaria sobre un futuro enloquecido que se transparenta, quizá con demasiada claridad, en nuestro presente”. La narración no nos va a hacer esperar. En el capítulo 3 se explicitan ya las relaciones entre pandemias, desastre

socioambiental y estado actual del capitalismo: los virus con los que se especula en la bolsa han irrumpido debido a “la deforestación total del Amazonas y de las florestas de China y África” (p.45) y, antes que entes indeterminados entre lo vivo y lo no vivo (Díaz, 2020), adquieren el rango claro de “activos” y quedan objetualizados como juguetes del mercado virofinanciero –incluso a pesar de que uno de ellos es personificado en la figura de le protagonista que, en vez de llevar el nombre del vector de transmisión, es estigmatizado con el de la infección que contagia.

Ahora bien, sabemos que en la cumplimentación de estos objetivos el exceso opera no solo en función de mostrar la exacerbación de ciertas lógicas del presente, sino que, también, da lugar a un desborde que parece no poder contenerse enteramente en esos modos de relación. Delirio, parodia, absurdo son lexemas que se iteran en las diferentes reseñas que abordan *La infancia del mundo* abriéndonos al mundo de lo cómico y del humor.¹ Poner en juego estos conceptos permite dar cuenta de ciertos movimientos de la escritura de Nieva que lo dejan más cerca de Bob Chow, Ojeda o incluso de Grossman que de Claudia Aboaf, Bazterrica o Vazquez. Y esta distinción es, creo, fundamental para complejizar los abordajes de las ficciones que tienen en su centro una mutación radical que se configura como final, más allá de la categoría clasificatoria del género. No hay solemnidad en estos finales, sino algo más cercano al disparate, a la risa que evade la lectura de la proyección. Pero, a la vez que permiten atender a esta singularidad, es cierto también que el modo de utilización de estas nociones refuerza en muchos casos la lógica lineal que sostiene la claridad que nos adelantaba la contratapa, en la medida que no deja de marcarse su articulación como respuesta a la atrocidad del presente.

Siguiendo en esta dirección, conviene destacar que hay algo que Nieva no hace: caer en la simplificación que supone sostener rápidamente y sin distinciones que, justamente debido al ángulo particular de visión que habilitan estos excesos, la ciencia ficción es el nuevo realismo. Pensar el lugar que ocupan ciertos géneros en el estado actual del capitalismo no implica en la perspectiva del autor homogeneizar las formas históricas en que cada uno de los mismos ha planteado sus relaciones con la realidad. Nieva sostiene que el realismo no le “alcanza para explicar lo que sucede” (Castillo Cerezuola, 2023, s/p), pero, a la vez, especifica esta fórmula frecuentemente repetida al

1 Esto puede observarse en las reseñas de Gonzalo Santos (2023), Julia Kornberg (2023), Emilio Jurado Naon (2023), Fernando Bogado (2023) y Rafael Arce (2023), entre otrxs. Para analizar el uso de estos recursos en la narrativa previa de Nieva cf. De Leone (2017) y Pérez Grass (2023). Para una breve pero completa delimitación de los conceptos ligados al humor que habilita su utilización en este contexto cf. Flores (2014).

cifrar esa insuficiencia en las dimensiones (y en las temporalidades) que permite abarcar la novela realista:

(...) está esa cuestión que vuelve a la ciencia ficción como un género que en lo literario siempre fue marginal, como secundario, pero le da una imprevista centralidad en la discusión contemporánea porque es el mismo lenguaje que usa el capitalismo para narrarse. Y también creo que por ahí lo ambiental en el realismo siempre quedó relegado a un papel decorativo, o escenográfico, que era el teatro del yo o de la familia, y con el cambio climático es como que se sacude esa escenografía y se confunde el fondo con la figura. Digamos, la manera que tiene el realismo de contar estas historias no puede dar cuenta de eso ambiental. Entonces creo que la ciencia ficción entra en un momento en que colapsa la literatura realista para dar cuenta del presente (Álvarez, 2023, s/p)

Hay algo de anacrónico en este modo de Nieva de volver sobre los géneros, un anacronismo que le permite evadir la homogeinización –tanto histórica en lo que respecta al desarrollo y prerrogativas de los mismos, como con el lenguaje del capitalismo. A la vez, le otorga un tono singular a su apuesta a lo actual en relación con ciertos modos de abrir las fronteras de lo que, en su propia autofiguración, se configura como literatura. Porque, para Nieva, no solo es el realismo el que no alcanza para dar cuenta de ciertas temporalidades, sino que, por momentos, es la misma literatura la que parece volverse insuficiente:

Al ser una novela sobre el impacto climático, o sea al narrar el tiempo de un planeta, implicaba temporalidades que no son humanas, sino geológicas. La literatura está llamada a narrar tiempos humanos. Por eso, la novela moderna narra los tiempos del yo, de la familia. Es un dispositivo que no está acostumbrado a grandes temporalidades. Para eso precisaba de otros lenguajes que distorsionen lo literario: el Museo de Ciencias Naturales, los videojuegos, los mapas con los cambios cartográficos que forman parte de la novela (Melo, 2023, s/p)

En la medida en que este movimiento es acompañado, como vimos, por una fuerte defensa genérica, podemos sostener que la ciencia ficción le proporciona, entonces, al autor dos cosas. En primer lugar, es un vehículo privilegiado para buscar modos de narrar la temporalidad extensa de las eras geológicas: es el género a partir del cuál Nieva puede abrir la literatura, ya que, como podemos observar en esta referencia, la misma es convocada para ser ceñida, luego, a la novela moderna, intensamente relacionada con los modos en que se había pensado la novela realista. En segundo lugar, un factor que no había surgido en contraste con formas literarias previas, la “atemporalidad”: “la ciencia ficción –sostiene Nieva– me sirve para pensar la historia argentina y la violencia ejercida de manera indiferenciada sobre cuerpos y territorios de manera atemporal. Me permite pensar la violencia que aparece como un virus que no

nace ni muere, sino que está en una latencia que adquiere formas de violencia raciales, patriarcales, clasistas” (Melo, 2023, s/p).

De los recursos para distorsionar lo literario, los mapas son la manera mas clara de exponer las consecuencias de la crisis socioambiental: a la vez que son presentados como dispositivos temporales, también es cierto que entablan una relación lineal con el presente marcada por la exacerbación. Muestran, hacen ver, la catástrofe posible y, a la par, exponen la particular dinámica entre desterritorialización y territorialización propia del estado actual del capitalismo (Avanessian y Reis, 2018): en ese futuro el planeta tierra ya no es un límite, pero, si no se tiene el capital suficiente para poder traspasar fronteras, es necesario o bien haber sido objeto de una mutación biológica que deja al borde de lo que la novela plantea como humano o bien perder el propio cuerpo en un cruce con la virtualidad que provee la tecnología.

En cambio, lo que podemos pensar bajo la órbita de la distorsión propiciada por los videojuegos y por el Museo de Ciencias Naturales habilita y se relaciona con otras temporalidades que desenvuelve el relato y que plantean otras relaciones de causa-consecuencia. En la larga duración, las temporalidades y los ritmos se multiplican (y, hacia el final, se abren otras vinculaciones entre dimensiones que no son las que se congelan en los mapas).² No sobra aquí introducir un dato: en una entrevista Nieva plantea que este podría ser el primer episodio de una trilogía (Cruces Pérez, 2024, s/p). Este indicio abre la pregunta por la necesidad de concretar a nivel de proyecto lo que se ha planteado ya a nivel temático (algo que la iteración de las drogas creadas en *¿Sueñan los gauchoides con ñandues eléctricos?* (2013), el binodinal y el benereo tt, parece incentivar).

Rápido: contagio, especulación financiera, geoingeniería planetaria.

Más allá de cómo se evalúen la factibilidad, pertinencia y conveniencia de las acciones que proponía, el “Manifiesto por una política aceleracionista” se constituyó como un momento clave de exposición de las temporalidades del capitalismo actual y de condensación de reflexiones previas (Avanessian y Reis, 2018). El punto 1 de su segundo apartado fue, en este sentido, paradigmático:

² Sandra Contreras y Alejandra Laera se han ocupado en diferentes investigaciones de especificar cómo opera la “larga duración” en la literatura y el arte de América Latina. Para comenzar a desandar esta perspectiva y especificar el concepto a través de un recorrido desde Fernand Braudel hasta los más recientes Jo Guldi y David Armitage puede consultarse “A largo plazo: proyectos narrativos trans-temporales en la Argentina contemporánea” (2022).

Si hay algún sistema que se haya asociado con ideas de aceleración, es el capitalismo. El metabolismo esencial del capitalismo demanda crecimiento económico, competencia entre entidades capitalistas individuales que estimulan el desarrollo tecnológico con el fin de obtener ventajas competitivas, todo ello acompañado de una creciente fractura social. En su forma neoliberal, su autopresentación ideológica es la liberación de fuerzas de destrucción creativa que desencadena innovaciones tecnológicas y sociales en aceleración constante (Avanessian y Reis, 2018, p.36)

Resulta casi obvio sostener que el futuro de *La infancia del mundo* tiene como pilares estructurantes el desarrollo tecnológico, la competencia entre entidades capitalistas individuales y la fractura social. Pero la puesta en contacto con esas fuerzas no es solo temática, sino que marca los ritmos de la acción: la novela de Nieva acelera. Mima esa fuerza impulsora.³ En el cuarto capítulo, luego de la presentación de los personajes, la niña dengue irrumpe en la bolsa de Santa Rosa. La escena se presenta como clave para leer la aceleración conectada al capital. A través de su mirada, del asombro de esa que es una otra, la novela describe:

Estos bien presentables hombres, trajeados y frenéticos, sin dejar nunca de mirar las pantallas que empapelaban la sala, corrían de acá para allá disparados en todas las direcciones, sin ningún propósito ni fin, como partículas de un gas brotando de manera enloquecida o vacas atropellándose entre sí antes de ingresar al matadero (p.57).

El ritmo es “frenético”. El fluir de los guarismo está desquiciado. Los corredores están hundidos en “un pantanoso fango macabro de supremo horror y frenesi” (p.57). Y esa aceleración no solo se supone violenta en el plano abstracto de las consecuencias de la especulación que el lector avezado podría inferir, sino que se explicita como tal en el entorno concreto de lo que puede experimentar la niña dengue. En primer lugar, porque contemplar ese espectáculo hace que ella evoque y reviva las truculentas burlas de sus compañeros de escuela asociando ambos modos de accionar. En segundo lugar, de forma menos directa, mediante la metáfora. Al observar las cifras que se acumulan en las pantallas “los rostros de los corredores, como si un sistema de nodos transmitiera electricidad en sus músculos al ritmo furioso de las cambiantes cotizaciones, se contraían y dilataban en muecas indescifrables, tan grotescas que no le permitían a la niña dengue entender si eran de espanto o de goce” (p.57). La elección de la electricidad para registrar el efecto no es neutra: nos remite rápidamente al ensayo del autor “Tecnología y

3 En “Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines” (2019), Laera se ocupa de trazar líneas de abordaje para leer las novelas que “trabajan con la aceleración” en relación con las teorías político económicas aceleracionistas, marcando cómo se confrontan tensiones similares en lo que respecta a los efectos liberadores que puede contener en potencia esta temporalidad llevada más allá de las limitaciones impuesta por el capitalismo.

barbarie. Una lectura cyberpunk de la literatura argentina” (Nieva, 2024 [2020]) y, en relación, a los modos de tortura que superponía y con los que se regodeaba *¿Sueñan los gauchoides con ñandues eléctricos?* acercándose al gore, tanto como género como caracterización del funcionamiento capitalista (De Leone, 2017; Pérez Grass, 2023). La aceleración de la trama por la concatenación de episodios breves y catastróficos que, apenas comienzan a desarrollarse, concluyen queda asociada, así, al ritmo de las virofinanzas y, en la cadena de vinculaciones, se vuelve violenta.

Lo mismo ocurre con el contagio, el arma mediante la cual se podrían poner en jaque las jerarquías. En el primer capítulo, el asesinato de Dulce había sido descrito con morosidad, incluso, hacia el final, el niño dengue se había dado el tiempo para hacer un chiste. El asesinato posterior del profesor de gimnasia y la inoculación del virus en sus compañeritos de colonia habían sido, incluso, razonados. Esto cambia cuando la ahora niña dengue se sumerge en el distrito financiero. Luego del breve desvío hacia su pasado, el narrador vuelve a insistir en el alza desmesurada de las cotizaciones de las acciones, en la excitación de los corredores ante los indicadores, en cómo, en cuestión de segundos, se reporta un aumento del 326% en los rendimientos. La niña dengue parece quedar presa de esa frenética suba y busca calcular la cantidad de personas que abarrotan la sala. Y la narración no solo nos dice que cuenta a sus futuras víctimas, sino que acelera aún más para registrar la acumulación veloz de su calculo. Es entonces cuando el “pánico atroz” da paso al “furor vengativo” y la niña dengue comienza a picar. La novela fusiona el sucederse acelerado de las picadura con el vaivén vertiginoso de las cotizaciones, “que subían y bajaban o bajaban y subían, o bajaban y bajaban y bajaban en espiral en cascada en precipicio vértice recto un rayo” (pp.62-63), de la misma manera en que había operado con la contabilización de las víctimas. Sin comas, sin siquiera una pausa: la narración contagia / la narración se contagia. Entre las disculpas del narrador (“no fue dueña de sí” (p.61), nos dice antes de que la niña dengue comience a picar), la imposición de la especie (los “corredores de Bolsa se volvieron no otra cosa sino succulentos pingajos sanguinolentos, deliciosos bocaditos de carne” (p.62)) y la aceleración omnívora del capital financiero la venganza de la niña dengue es deglutida por el frenesí.

Es en este marco, que el relato da lugar a dos finales que encarnan esa dilación en la inminencia que tan bien describía Slavoj Žižek (2020) al pensar la pandemia como final, cuando intentaba dar cuenta, en el desbocado avance del virus y de las reflexiones, del tiempo que es necesario percibir entre la “misteriosa ruptura” y el “auténtico derrumbe”, “entre el momento del golpe y el de la muerte” (s/p). Por un lado, el crack de la Bolsa de Valores de La Pampa que, como vimos en la cita previa, la novela describe

impactando con la rapidez de un rayo condensando lo instantáneo del golpe en una onomatopeya. Por otro lado, e inmediatamente después de que se presenta la ruptura, el final que se cifra en la intuición de la niña dengue de que se está produciendo una mutación que podría extenderse mucho más allá del crack de uno de los nodos del mercado financiero: el descubrimiento de la insuficiencia de los vehículos de la expresión humana para comunicar la experiencia de otras formas de vida. Es decir, el final de la novela. El relato, de ser consecuente con la forma en que fusiona aceleración del capital y mutación de lo humano, debería, de ahora en más, componerse solo mediante onomatopeyas para dejar de imponer a su personaje el lenguaje humano, para dejar que se desencadene la liberación de las fuerzas de destrucción creativa.⁴

Pero sabemos que la novela no termina ahí. Que elige continuar. Podríamos sostener que a puro ímpetu de ambición totalizadora no quiere dejar de describirnos el otro mecanismo de aceleración que rige este mundo futuro: el de la geoingeniería planetaria. En el primer apartado de la segunda parte, la novela se abre al ensayo, ese otro recurso que Nieva no menciona en el listado que consigné al comienzo pero sí en otros momentos de sus reflexiones (Alvarez, 2023, s/p) y que deja en una frontera ciertas prerrogativas de la especificidad de lo literario cifradas en la novela moderna⁵. El relato complementa el mapa que lo precede dando cuenta de factores ambientales y de circulación social del nuevo territorio al que se aboca. Esboza, también, la pintura de un paisaje y compone, brevemente, una historia. En este marco, se nos explica cómo funciona la geoingeniería planetaria. La misma, especialidad de la multinacional inglesa AIS, se desarrolla mediante la aplicación de “tecnologías geológicas para transformar cualquier desierto sin vida en un bullente magma de recursos vivientes, y acelerar vertiginosamente a cuestión de días largos procesos geológicos que de otra manera demorarían siglos o milenios” (p.81). Convierte los ecosistemas en mercancías. Sin duda, el factor geológico no está constreñido, como veremos de inmediato, a la aceleración de la terraformación, pero desde la perspectiva de la geoingeniería planetaria los tiempos

4 En la segunda parte, el problema insistirá mostrando las posibilidades que podrían haberse abierto de profundizar en la ruptura que implica la puesta en juego de un lenguaje no humano, pero lo hará solo reflexivamente, no a nivel de la efectivización narrativa: “Entonces, emocionada por el reencuentro con su prole, la nada dengue levantó vuelo del tacho de basura y allí los vio, ¿pero cómo narrar ese encuentro con la sintaxis del castellano: humano, demasiado humano castellano, que declina los nombres en singular o plural pero desconoce otras asociaciones de los números y los cuerpos?” (p.125)

5 Esta apertura marcará otros momentos de la novela. Y, en uno de ellos, se cruzará con uno de los recursos para distorsionar lo literario: el videojuego. En “El Dulce” de “En el Caribe Antártico”, el tutorial ralentifica la narración. Allí se reflexiona sobre la conversión de los nuevos territorios en “recurso ilimitado capaz de reproducirse y extraerse infinitamente” (p.133) y, dejándonos aún más cerca del impulso del ensayo como práctica de pensamiento ya que se opera por conceptos, sobre cómo la aceleración dispara “un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar” (p.134).

lentos del surgimiento y descubrimiento de los accidente geológicos y de las especies quedan puestos en jaque. Y esta temporalidad no solo se describe mediante el análisis vehiculizado a través del impulso del ensayo, sino que parece llevar a la novela hacia formas singulares de exposición: los listados. Por un lado, el de las especies de mariposas que se le ofrecen al cliente para conformar su ecosistema. Por otro, más adelante, el inventario de los fragmentos de glaciares que se encuentran expuestos en el Gran Crucero del Invierno, cuyo lema es “12000 años de historia en un solo lugar” (p.118 [el subrayado es del original]). Estos listados irrumpen en el suceder de la narración, condensando, para que pueda comprenderse rápidamente y a golpe de ojo, lo que de otro modo llevaría más tiempo describir y explicar. En el caso del catálogo de mariposas, a la vez que en la confección que se nos muestra se consignan los años de descubrimiento de las especies, su presentación como menú pone en jaque la sucesión y la importancia del dato, un factor que se muestra como poco relevante para un cliente que elegirá e inmediatamente se deslizará a otra pantalla sin detenerse más de lo necesario. Por su parte, la nómina de los fragmentos de glaciares queda envuelta en la lógica curatorial que rige las exposiciones que se presentan en el barco. Las mismas se articulan, como el slogan nos permitía suponer, en torno a las épocas geológicas, poniendo en juego esa larga duración a la que Nieva pretendía abrirse mediante la apelación al Museo de Ciencias Naturales. Pero, a la par, la subsume a una muestra cronológica ordenada linealmente y a la rapidez de la experiencia de consumo: no hay ningún momento para la reflexión en la “hibernación”, para experimentar la larga duración, es solo el relevo acelerado de una atracción por otra. En el listado de las placas identificatorias de los glaciares no se expone, entonces, la fecha de su descubrimiento, sino su peso, justamente aquello que cotiza en el mercado financiero. En la Gran Galería de Icebergs la materialidad y la particular duración que esta podría abrir quedan deglutida, entre la exhibición y la cotización que la nómina expone velozmente. Así, a pesar de que el narrador insista en que allí se puede experimentar “el peso súbito de la infancia del mundo” (p.123), lo que se nos muestra es un aturdimiento similar al que padece la envenenada dengue: ¿alcanza con la insistencia en la explicitación para que el lector entre en contacto, envuelto en la aceleración, con las “grandes temporalidades” que se busca narrar?

La asociación entre desastre socioambiental (ligado al extractivismo), pandemias y lógicas (colonialistas y monopólicas) del capital, se da, entonces, en *La infancia del mundo* no solo mediante la explicitación, sino también a través del ritmo acelerado que marca la acción y contagia a la narración de diversas maneras. La velocidad queda cifrada en la rapidez del gag que se condensa en el título del primer capítulo de la

segunda parte: "AIS". La sigla, que corresponde al nombre de la "multinacional inglesa de geoingeniería planetaria (dueña también de YPF y de Influenza Financial Services)" (80), es fácilmente legible como "AIDS" y, entonces, las asociaciones se consolidan. Y si antes del chiste, los mapas se constituían como punto de detención que permitían inmovilizar, por un momento, aquello que surgía velozmente de la terraformación, en la aceleración de la propia trama quedarán obsoletos: no nos servirán para poder entrar en contacto con los recorridos espaciales que se desarrollarán en la segunda parte del relato. La novela no avanza en ese sentido, no apela a las posibilidades que abre el Google Earth o, más recientemente, Google Sky Map. Elige detenerse allí.

Lento: pasado nacional, latencia, fósiles.

Pero no todo es aceleración y futuro velozmente presentificado en *La infancia del mundo*. La apertura de la novela hacia los otros dos dispositivos, los videojuegos y el Museo de Ciencias Naturales, despliega otras temporalidades. Detengámonos primero en el juego de realidad virtual: *Cristiano vs. Indios*. Este nos pone en contacto con un pasado que se especifica en la historia nacional. Se prolonga así una de las líneas centrales de la narrativa y la ensayística de Nieva, analizada minuciosamente por, entre otros, Lucía De Leone (2017) y María Laura Pérez Grass (2023): sus vueltas a la historia y a la literatura del S. XIX argentino para desentrañar la genealogía de ciertos funcionamientos del presente; vueltas que convocan la reflexión sobre y la apropiación de textos, tópicos y personajes (ya sean reales o ficticios), que se realiza mediante diversos procedimientos, entre ellos, los que Pérez Grass presenta como paródicos. Lo singular en esta novela es que, a través de la realidad virtual, antes que insertar el pasado en el presente del futuro que se narra, antes que poner a funcionar gauchoideos o sarmientos zombies en estas realidades proyectadas, se abre el pasado como una dimensión paralela: los personajes del futuro penetran en el S. XIX. Y lo hacen, catárticamente, para sobrellevar los abusos de los que son objeto mediante la iteración de esa violencia histórica que se condensa no solo en las matanzas atroces, sino también en la visión estereotipada y dicotómica que exige la lógica del juego.

Pero, a través de la realidad virtual, no solo se introduce el tiempo de la historia nacional, algo que, de hecho, la novela realiza en otros planos, sino que, a la vez, entramos en contacto con el ritmo de la latencia, el de lo aparentemente inactivo que resurge, el de la perturbación de la brecha entre el estímulo y su consecuencia, el que conecta con un tiempo-remolino que entra en una singular relación con el tiempo-corte desarmando la unidad del tiempo, habilitando contratiempos (Didi-Huberman, 2009,

pp.71-72).⁶ Ese ritmo que pone en jaque cronología rectilíneas. El rezo de Dulce para rendir homenaje a La Gran Serpiente se vuelve paradigmático:

Quemaremos sus santos, ofenderemos su cultura y robaremos sus bienes, para que paguen con violencia la violencia [con] que desde hace siglos (*es decir, hacía tres meses, cuando el hermano le había regalado la Pampatone, porque en el tiempo del videojuego cada semana equivalía a cien años*) nos embisten. Y si me das fuerza y fortuna necesarias, te prometo que cumpliré mi promesa (104 [el subrayado es del autor])

La violencia que llevó al exterminio de los pueblos originarios, latente por debajo de la cronología sucesiva impuesta por la historia nacional, resurge en la realidad virtual, exponiéndose como tal y desarmando referencias medibles, haciendo imposible especificar certeramente ese “desde hace siglos”. Mostrando que el territorio conquistado no era desierto y, a la vez, encarnándose en nuevas formas: en el goce de sus jugadores que parecen escalar en la perversión y en la reformulación del impulso colonialista que se vehiculizará en la última versión del juego. La atemporalidad que marca, en la visión de Nieva, el ejercicio de la violencia encuentra así una formulación singular.⁷

Ahora bien, como se puede observar en el paréntesis, que cruza la singular experiencia del tiempo que propone la realidad virtual inmersiva, es cierto que esta vuelta y el ritmo de la latencia que implica, en la medida en que está habilitada por la tecnología, no deja de estar marcada por la aceleración propia del presente que se narra: Dulce se entrega al “furor simétrico del videojuego” (p.41) y la presentación de Rene está signada por el “no hay tiempo”, ni para comprobar las consecuencias de sus acciones ni para desayunar sin perder posiciones en el ranking. Pero el juego en que se embarcan ambos personajes no es solo un juego de acción, sino también un juego de estrategia en el que es necesario construirse una posición en el mundo al que se ingresa y acumular recursos. Y esta elección habilita otra forma de apertura al S XIX, la que se articula

6 En su análisis de la práctica de Aby Warburg, George Didi-Huberman (2009) se detiene en la latencia como un ritmo ligado a la supervivencia: “Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por anacronizar la historia. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración” (p.77). El concepto es retomado del uso del historiador J. Burckhardt (en el que se lee “un análisis no de los hechos que se suceden en el tiempo, sino más bien de algo así como un inconsciente del tiempo: sus latencias, sus catástrofes” (p.100)) pero, también, de la temporalidad del evolucionismo, paradigma del que Warburg abreva para, luego, corromper; de esos momentos en que, incluso dentro de esa teoría, la lógica de vida, muerte y renacimiento, progreso y decadencia, se muestra como insuficiente para dar cuenta de ciertas reapariciones o persistencias.

7 En simultáneo, la particular manera en se construyen las continuidades a través de la realidad virtual es cruzada, por fuera del juego, por una de las formas más tradicionales de articularla: los linajes genealógicos. El apellido de René es Racedo, el mismo que el del Teniente Eduardo Racedo, quien, al igual que Lucio V. Mansilla, desempeñó labor militar tanto en la Guerra del Paraguay como en la defensa de la frontera cordobesa contra los Ranqueles, a las órdenes del General José Miguel Arredondo.

mediante la puesta en juego de la tensión acción/contemplación y el tiempo particular que cada una requiere.

La construcción de la pampa en la literatura del S. XIX supuso no solo su delimitación como territorio (demarcando fronteras en función de las luchas por la soberanía implicadas), sino también, de forma complementaria, su composición como paisaje. Sabemos desde los estudios pioneros de Raymond Williams (2001 [1973]) y desde las reformulaciones más recientes de W. J. T Mitchell (1992) y Fernando Allia y Graciela Silvestri (1994) entre otros, que para componer aquello que se quiere apropiar como paisaje se requiere disposición para la contemplación. Un factor central en la corrección que Lucio V. Mansilla realiza de la visión romántica del poeta en *Un excursión a los Indios Ranqueles* (uno de los referentes casi ineludible de esta novela de Nieva). Y, en la contracara, aquello que no registra *El gaucho Martín Fierro* en donde, justamente, la versificación de lo que se observa, tal como lo destaca Ezequiel Martínez Estrada (1948), está ausente. También lo que regresa en la vuelta criollista de la vanguardia y que marca particularmente la formación de Fabio Cáceres, el protagonista de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.⁸ Es cuando Dulce se conecta al juego que puede, por primera vez dentro de la narración, contemplar:

Naturalmente, el Dulce eligió «Indio», ya que si algo lo entusiasmaba era correr en bolas y golpear gente. Apareció de pronto en una vasta planicie de yuyos y matorrales e inmediatamente lo impactó la abundancia dilatada de tierra vacía que se perdía en el horizonte, en unas dimensiones que jamás había visto ni imaginado” (p.39)

Sin duda, hay cierto tono paródico en las menciones y descripciones de la pampa que se realizan en este contexto (que desbordan, incluso, hacia la inasibilidad del humor). Tono que las exponen como clisé. Pero, a la par, las mismas se constituyen como momentos en los que el vértigo de la matanza es puesto entre paréntesis, haciendo ver al que no puede ver, tanto en el presente como en el pasado. Dándole tiempo.

⁸ La crítica literaria ha abordado extensamente los modos particulares en que los escritores del S. XIX se han confrontado con el proceso de contemplación y transformación de la naturaleza en paisaje, resaltando cómo se constituye en una de las formas modernas de apropiación territorial, en su doble vertiente de configuración estética y dominación capitalista. Los acercamientos de Graciela Montaldo (1999), Jeans Anderman (2000; 2018) y Fermín Rodríguez (2010), son líneas centrales para desandar este camino desde una perspectiva amplia. Sobre la corrección que Mansilla realiza de la visión romántica son precursoras las lecturas de Julio Ramos (1986) y Cristina Iglesia (2003). La inclusión de Ricardo Güiraldes en esta serie obedece no solo a que es una referencia ineludible en este recorrido, sino también a que es una alusión central, al igual que *El gaucho Martín Fierro*, en *¿Sueñan...?* Sobre los modos de construcción del paisaje en *Don Segundo Sombra* y la tensión entre tiempo para el trabajo/tiempo para la contemplación son fundamentales el abordaje general de Beatriz Sarlo (1988) y el más específico de Adriana Astutti y Contreras (1989).

En este contexto, lo singular de esta novela en la producción de Nieva es que la necesidad de plasmar la larga duración que implican los tópicos a los cuales le interesa acercarse le exige superar el límite de la historia nacional. El giro hacia el Museo de Ciencias Naturales como recurso de apertura de lo literario, a la vez que, cuando se liga a la dinámica de la terraformación, acelera y proyecta hacia delante, también introduce otros ritmos cuando se conecta con la invención de las piedras telepáticas. Si bien su descubrimiento y su tráfico obedecen a la aceleración extraccionista y mercantil del capital, ya desde la presentación de las mismas se enfatiza una puesta en jaque de la distinción entre vivo y no-vivo que se sostiene sobre otra temporalidad. Temporalidad que surge ligada a su carácter ancestral y a los miles de millones de años de latencia, tras los cuales, emergen, dotadas de “inmemoriales e inexplicables prodigios” (pp.33-34). Un énfasis no en el tiempo histórico, sino en la lentitud del geológico ya que se nos aclara que la antigüedad de las misteriosas piedritas debe medirse en función de los eones en los que las mismas han permanecido en estado latente: un fósil que desde “la profundidad de los tiempos geológicos”, desde la “tenacidad temporal de las formas” hace atravesar “lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas” (Didi-Huberman, 2009, pp.302-303). A través de ellas, antes que al final nos dirigimos al principio, porque entramos en contacto con un tiempo previo a la historia que, por el modo en que se lo introduce, nos obliga a pensar en la lógica del origen y no en la del comienzo (que supone un corte que se presenta como producido y no como natural) (Safranski, 2017). Y en ese origen lo que se revela es un tiempo de lo informe y lo indiferenciado.

Posibles salidas: homogeneización/singularización

Ahora bien, es recién cuando se cruzan ambos dispositivos de apertura de lo literario, el videojuego y el Museo de Ciencias Naturales, cuando las temporalidades de la novela realmente se complejizan no solo a nivel de lo narrado, sino también de los modos en lo que se confronta la sucesión de la acción. En la segunda parte, Dulce vuelve a robar la piedrita, la inserta en el lugar de las baterías de la Pampatone y se conecta:

Y a partir de ese momento todos los momentos de la Tierra se confundieron en un instante de anarquía primigenia, y ya no se pudo distinguir el siglo XXIII del XIX, ni Victorica de la congelada Antártida, ni el Caribe Pampeano de la infinita y vertiginosa llanura decimonónica. Porque las doce letras de La Gran Serpiente, cuyo nombre secreto era La Gran Anarca, habían confundido la magia rigurosa del videojuego con el rigor mágico de la realidad. Y ya no se pudo separar nunca más el tiempo, ni los siglos de las horas, ni las horas de los días, que sucumbieron al enjambre cósmico de la previda (p.112)

La infancia del mundo parte del final que nos anuncia su contratapa: un final radical que sin embargo ha habilitado un después. Luego juega, en la aceleración, con lo que puede percibirse como un final en torno a la posibilidad de extinción de la especie en manos del virus encarnado. Hasta llegar al verdadero final, al final de los territorios y de los tiempos, de las dimensiones diferenciadas; final que es habilitado en la lentitud de la larga duración y que tensionará de manera singular radicalidad y posibilidad de múltiples efectuaciones. Pensar por edades, épocas, períodos, eras o eones, que era tanto lo que habilitaban el mapa como el crucero sostenido en la tecnología de la terraformación, constriñe la larga duración a la periodización humana. Nieva se arriesga entonces, a partir de ella, a imaginar otra posibilidad: la homogeneización. Esto lo diferencia, por ejemplo, de una trilogía inaugural en este sentido, la de Rafael Pinedo, que en sus novelas confrontó el desastre socioambiental desde una larga duración que superaba cualquier temporalidad histórica pero que, sin embargo, seguía constreñida a la datación articulada a través de las épocas (Reati, 2012; Catalin, 2022).

¿Pero qué sucede a nivel de la diégesis de la narración? Si la novela culminara en ese momento sería coherente con el párrafo negro o la página en blanco: finalmente un final en el que no hay después. Pero, nuevamente, la narración continúa. Dos capítulos más y el “Final”. Es en las últimas páginas que se explicita lo que ya en este punto podíamos prever: los microorganismos fosilizados en las piedritas no actúan solo sobre la mente, sino también sobre la materialidad de las cosas pudiendo fusionar los objetos en una anarquía sin forma, desmembrar las estructuras que separan las células, eliminar la distancia entre las cosas. Poner en jaque al capital: si se liberaran sin control, se nos dice en la novela, “la infinita multiplicidad de cosas” que pueblan el mundo “separadas e individualizadas unas de las otras, contables mediante dígitos e intercambiables entre sí, se indistinguirían, y el más firme de todos los principios, el de la propiedad privada, que una cosa sea de uno y no de otro, se derrumbaría para siempre” (p.153). Nieva imagina, así, no solo el fin del mundo, sino también el final del capitalismo.

Pero vayamos por partes, porque, como dije, la narración continúa. El primero de los capítulos que sigue al salto radical es aquel en el que nos detuvimos previamente, en donde se relata la experiencia de la envenenada dengue en el Gran Crucero del Invierno. En función de lo que ya vimos, podríamos sostener que la primera respuesta de la narración es protegerse mediante una fuerte enfatización de la división del tiempo a través de unidades geocronológicas que, si bien introducen otros parámetros, siguen definidas desde paradigmas de conocimiento humanos. Es en este marco, enfatizando la multiplicación heterocrónica, que se narra un nuevo final. El virus del dengue llega al barco, en “una nube bíblica”, a “destrozarlo todo” (p.124):

(...) los villancicos que salían de parlantes que también flotaban en el agua viraron en un atonal y aterrador bramido geológico, y así, en efecto dominó, todas las atracciones del crucero sucumbieron a la implacable temperatura ambiente del Caribe Antártico, en un viaje instantáneo desde hace doce mil años en el Holoceno al siglo XXIII, por efecto de la anárquica cueva del tiempo que la nube dengue ponía a funcionar o a hacer que nada funcione más (pp.125-26)

Resulta tentador afirmar que la narración se contagia de la “temporalidad” previamente imaginada, dado que este final, a diferencia de las otras venganzas que en sus reflexiones confabulaba la mami dengue, adopta el tono impuesto por la Gran Anarca. Conviene, creo, para ser específicos cambiar de términos: las diferentes líneas que la novela había intentado sostener por separado comienzan a (con)fundirse entre sí. No hay un otro que penetra en un uno, sino disolución de barreras.

El siguiente capítulo, el último antes del final, retoma un procedimiento previo de la narrativa de Nieva, el trabajo con “metarrealidades plegadas” (De Leone, 2017, p.222) que afectan a las previamente configuradas y que juegan tanto con el remedo de lógicas digitales como con la muy borgeana posibilidad de la ficción dentro de la ficción: dentro de la realidad virtual, Dulce es obsequiado con otra máquina de realidad virtual que tiene otro juego que lo lleva a un futuro de la narración, ubicado en lo que previamente se había configurado como realidad presente. El comienzo del capítulo es paradójico, la única manera de entrar en contacto con la mutación radical condensada en ese “no se pudo separar nunca más el tiempo” (p.112) es la acumulación: Dulce presencia una multiplicidad de hechos de distintas épocas, pero no hay indistinción, sino enumeración, desordenada sí, pero también específica de cada etapa. Y, finalmente, se restituye la linealidad de la trama: el personaje emerge en un “presente ligeramente posterior al de su muerte” (p.132) y transformado en Noah Nuclopio. Sin embargo, gracias a los pliegues, algo de la confusión persiste: no podemos saber, en una primera instancia, si la nueva realidad de Dulce es la que el relato nos presentó como original o una variación dentro de la reproducción. Y, además, la misma es presentada como un juego. Entonces surge la pregunta: ¿es mediante un recurso específicamente literario que la narración logra acercarse a esa otra configuración del tiempo sin extinguirse? Porque, a la vez que hay multiplicación, el lector es expuesto a cierta indiferenciación entre los niveles de realidad, a la confusión entre “la magia rigurosa del videojuego” y “el rigor mágico de la realidad” (p.112).

El capitalismo no soporta la confusión, requiere poder calcular. Dulce, en el marco de un final melodramático de folletín que contrapone vida/éxito financiero, sobreponiéndose a la desorientación que propician los “anacronismos simultáneos”

(p.145) a los que se encuentra expuesto debido a la apertura propiciada por La Gran Anarca, lo explicita: “¿No era, después de todo, su tarea y la de su empresa calcular, enumerar, volver dígito y hacer calculable lo incalculable?” (p.146). En efecto, la terraformación y la propagación del virus impusieron a la novela un ritmo frenético pero sostuvieron la diferenciación: la reproducción de los ecosistemas se tensiona entre la copia y el valor agregado que le otorga su particularización, ya sea en función de la satisfacción del deseo del cliente o de las necesidades de explotación; el valor de los virus en el mercado depende de su multiplicación diferenciada, de la novedad que introduce cada cepa requiriendo nuevos productos para su contención. La Gran Anarca pone en juego, entonces, otra relación que parece jaquear la diferenciación exigida en la lógica del capital.

Ahora bien, si desarmar las dimensiones, si eliminar las distancia es explicitado como una posible salida del capitalismo, también hay algo que el lector debería haber comprendido luego de recorrer la primera parte del relato: el capitalismo se expande y captura. Y en la novela continuará accionando a nivel de la trama. Después de que Dulce aparece transformado en Noah Nuclopio hay una temporalidad que se vuelve a imponer subrepticamente: la aceleración de la competencia especificada ahora, mas concretamente, en la temporalidad de las corporaciones y sus dimensiones desmesuradas. En este tiempo, la infancia pura de otros planetas no nos confronta con la apertura lenta al origen, sino que es, simplemente, un recurso explotable. Y aquello que parecía introducir la detención entre el golpe y la muerte, el crack de la bolsa de 2272, no ha sido más que un revés absorbido en la lógica del capital. Por su parte, el nacimiento del niño dengue, un misterio que sostenía la narración generando diversas hipótesis ficcionales, queda reducido a la lógica paranoica del funcionamiento de las corporaciones. En su comienzo, la narración intentó distinguir las historias, dar cuenta de la singularidad de esas vidas. Incluso cada una articulaba una particular temporalidad que hacía imposible estabilizar cuál sería el tiempo preponderante de la narración. Ahora, luego de la nueva experiencia temporal, las hunde en la homogenización de la historia de las corporaciones (y también en la indistinción de la historia de la violencia).⁹

Es en este marco que irrumpe ¿el último? final: la fusión de la niña dengue con la fuente de la gran anarquía primigenia. Para componerlo, primero, se imbrica el tiempo de

9 Se muestra así el revés de la homogenización. Revés que puede proyectarse a otras instancias, particularmente a los modos de efectucción de la violencia. Abierta a través del videojuego, la latencia, a la par que ritma desarmando la continuidad cronológica, si implica solo atemporalidad puede llevarnos a perder la posibilidad de singularizar las formas que la explotación adquiere en cada contexto histórico. A uniformizar, dejando en la indistinción a los agentes específico y sus responsabilidades concretas. Sostener el apellido Racedo en el personaje de Rene muestra que la narración sabe de ese riesgo y lo asume.

la historia literaria en la mención y corrección de “El Aleph” de Jorge Luis Borges, para, así, poder desplazar el énfasis del problema del espacio hacia el del Tiempo. Luego, a pesar de que se insiste a nivel autorreflexivo en la indistinción y en la confusión, la forma que se encuentra para entrar en contacto con este “éxtasis del tiempo” es imaginar, como el capitalismo, una multiplicidad de finales. Por último, lo que se extingue es la novela, no porque en efecto no continúe lo escrito unas líneas más, sino porque lo que se ha narrado previamente es nombrado como “panfleto”, en una sola oración de 26 renglones en la que apenas podemos desacelerar el ritmo de la lectura gracias a las comas que articulan, ahora sí, no la multiplicación sostenida en la distinción, sino aposiciones que se superponen entre sí repitiendo, para explicar, casi lo mismo. Sólo se puede salir de ese “enajambre”, de ese “lodo”, de esa “sustancia fugitiva de las cárceles del Tiempo y del Espacio” mediante la ruptura. Dos puntos que, en un gesto que parece remedar, aunque no haya siquiera mención, el de Martín Fierro rompiendo su guitarra, introducen otro narrador, que nos recibe en el no lugar y el no tiempo que, sin embargo, sigue mencionándose por tiempo y lugar: “usted ha ingresado a la infancia del mundo” (p.159).

Historias

La novela de Nieva opera por acumulación. Se asemeja a lo que producen las piedritas telepáticas, condensa y, por momentos, homogeniza una infinidad de problemas. Hay algo de ambición de totalidad que la impulsa. Un mundo sostenido sobre una fuerte división económica y social de sus territorios; el ímpetu colonizador del capital más allá de los límites terrestres; la crisis ecológica y la pregunta por si puede resolverse por los mismos medios que fue creada; la realización de la sospecha paranoica del plan corporativo maligno; la explotación desmedida de los recursos naturales; la mutación de la especie humana; el desarme de la lógica de clases y, a la vez, la persistencia de la diferencia; los modos de perduración de la violencia y su concreción mediante métodos atroces e intensamente ligados a lo sexual; el cruce entre novela familiar y plan de exterminio de la especie humana; los alcances de la realidad virtual; los modos de expansión de un virus y el aprovechamiento capitalista; el hambre insaciable de los mercados financieros; la falta de perspectivas futuras de las infancias y su presentación entre la perversión y la corrupción; la perduración de lógicas de consumo a pesar del cambio radical; los usos espurios de la ciencia; el contrabando como modo de subsistencia y los vicios de las fuerzas de seguridad; la creación y el poder de los cultos y sus implicancias económicas; las relaciones jerárquicas entre lo humano y otras formas de vida y materialidades que requieren que jaqueemos la distinción entre humano-no humano, vivo-no vivo. Al obligarnos a anumerar la narración nos enfrenta con su propio

conflicto: para poder dar cuenta de su potencia, de las posibilidades de salida que podría cifrar la homogeneización (eso a lo que podríamos habernos resistido porque nos aleja de la singularidad de una vida (Deleuze, 1995)), tenemos que desarmarla. Y, tal vez, no alcance con decir que cada elemento de la serie se abre al otro, que la escritura de Nieva se fija en valores ya acordados e incluso estereotipados, a la vez que fluye en la ambivalencia.

Podemos sí superponer niveles. Hubo un tiempo que parece haber quedado muy muy atrás en el que aquellxs que estudiábamos literatura argentina con cierto ánimo historicista retomábamos y, a la vez, buscábamos impugnar una división: narradorxs aireanxs, narradorxs saoreanxs. Aunque no se explicitara cada vez, la aceleración de las peripecias enfrentada a la morosidad de la descripción era, sin duda, uno de los parámetros centrales para establecer distancias.¹⁰ Podríamos, en este punto, oponer a la novela de Nieva, *Las indignas* de Bazterrica. Ambas trabajan, explícita y exacerbadamente, las proyecciones del presente en un futuro en el que desastre socioambiental y expansión pandémica de enfermedades se exponen indisolublemente unidos. Ambas detiene la mirada en la crueldad y la violencia cifrada a nivel corporal. Pero Bazterrica, en vez de acelerar, se ciñe al ritmo lento de la escritura en papel y lo tematiza. Ambas novelas se interrogan sobre el tiempo de la historia (en las dos acepciones del término: sobre los tiempos del relato y sobre los tiempo de articulación del pasado) por lo que parecen habilitar el juego con los tiempos de la historia literaria: del panfleto/manifiesto (conocemos ya de sobra la vinculación de César Aira con las vanguardias históricas) al Libro (basta en este punto recordar el cierre de la producción de Juan José Saer con *La grande*). La división, obvio, no se sostiene, como no era del todo pertinente en su momento, por la multiplicidad de cruces. Pero sí, creo, permite desarmar los modos de ligazón de estos imaginarios para (después d)el final con lo actual. Superponerles otras temporalidades, mover apenas unos grados el ángulo de interrogación para dar cuenta de la complejidad de movimientos y modos que se abren entre los retornos y la necesidad de crítica a ciertas lógicas del presente habilitada por estas proyecciones.

10 Recorrer esta línea excede los límites de este trabajo. Entre los textos que me permiten pensar las oposiciones pueden mencionarse como pioneras las intervenciones de María Teresa Gramuglio (1991), Martín Kohan (2005) y Marcelo Cohen (2006) en *Punto de vista y Otra Parte*, en diálogo con la de Contreras (2002). Para tender líneas de cruce las de Rafael Arce (2010) y Valeria Sager (2021).

Bibliografía

- Anderman, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Editorial Metales pesados.
- Aliata, F.; Silvestri, G. (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL.
- Álvarez, M. (28 abril, 2023). Michel Nieva: "El capitalismo ya imagina cómo va a funcionar cuando el mundo no exista". *Chelsea Hotel Mag*. Recuperado de chelseahotelmag.com/entrevista-michel-nieva/
- Arce, R. (2010). Saer con Aira. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, 171 – 193.
- . (16 mayo, 2023). La niña dengue. *Präuse*. Recuperado de https://revistaprause.blogspot.com/2023/05/la-nina-dengue-rafael-arce_16.html
- Astutti, A.; Contreras, S. (noviembre, 1989). *Don Segundo Sombra: el oficio de mirar*. Cuadernos de la Comuna, 22, 23-26.
- Ávalos Blacha, L. (2023). *Los Quilmers*. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- Avanessian, A; Reis, M. (comps.) (2018). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Barreriro, M. (2023). *El Húngaro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bajo La Luna
- Bazterrica, A. (2023). *Las indignas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.
- Bogado, F. (7 mayo, 2023). "La infancia del mundo" de Michel Nieva. *Radar Libros*. Página 12. Recuperado de www.pagina12.com.ar
- Catalin, M. (enero-abril, 2022). Los tiempos del final. *Anclajes*, 26 (1), 109-125. Recuperado de: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2618>
- Cerezuela Castillo, Q. (21 abril, 2023). ¡Mosquitos, reinad sobre este mundo! *Climática*. Recuperado de <https://climatica.coop/la-infancia-del-mundo-michel-nieva/>
- Cohen, M (2006). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte*, 8, 1-8.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Contreras, S.; Laera, A. (enero-abril, 2022). A largo plazo: proyectos narrativos transtemporales en la Argentina contemporánea. *Anclajes*, 26 (1), 1-8. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/6158>
- Cruces Pérez, D. (10 marzo, 2024). Más allá del Caribe Pampeano: cuatro preguntas a Michel Nieva. *Rialta Magazine*. Recuperado de <https://rialta.org/michel-nieva-argentino-novela-la-infancia-del-mundo-anagrama-entrevista/>


- De Leone, L. (noviembre, 2017). Modelo para armar. *Revel*, 3 (17), 207-229. Recuperado de <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1952>
- Deleuze, G. (1996). La inmanencia: una vida. *Sociología*, 19. Recuperado de https://antroposmoderno.com/word/dela_210606.doc
- Díaz, J. (8 abril, 2020). “¿Quiénes somos lxs virus?”. *Antígona feminista*. Recuperado de <https://antigonafeminista.wordpress.com/quienes-somos-lxs-virus/>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Kornberg, J. (30 marzo, 2023). La infancia del mundo. *Otra Parte*. Recuperado de www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/la-infancia-del-mundo/
- Kunkel, B. (Fall, 2008). *Dystopia and the End of Politics*. *Dissent*. Recuperado de <http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics>.
- Flores, A. B. (coor.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Grossman, L. (2021). *Acá empieza a deshacerse el cielo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Marciana.
- Guglielmetti, N. (2022). *¿Podrán los robots dominar el fútbol mundial?* Bahía Blanca: UOIEA!
- Gramuglio, M. T. (1990). “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de Vista*, 39, 5-10.
- Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jurado Naón, E. (15 abril, 2023). Un futuro distópico a tono con la época. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar>
- Kohan, M. (diciembre, 2005). Más acá del bien y del mal. *La novela hoy*. *Punto de vista*, 83, 7-12.
- Laera, A. (2019). Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines. En Gesine, M. y Sisikink, M. (Ed.) *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise* (pp. 141-151). Berlin, Boston: De Gruyter. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110641134-011/html>
- Martin, L. (2023). *Vladimir*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Penguin Random House.
- Martínez Estrada, E. (1948). *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Melo, A. (14 abril, 2023). Michael Nieva imagina un futuro violento en *La infancia del mundo*. *Suplemento Soy*. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar>

- Mitchell, W. J. T (1992). *Imperial Landscape. Landscape and Power* Chicago/London: University of Chicago Press.
- Montaldo, G. (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Néspolo, G. (2023). *Mundo Orco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Futurock.
- Nieva, M. (2013) *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- . (2024 [2020]). *Tecnología y barbarie*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . (2023). *La infancia del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ojeda, A. (2022). *Furor fulgor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.
- Pérez Graz, M. L. *Frontera interior, distopía punk y gore en la obra de Michel Nieva. Cuarenta Naipes*. *Revista de Cultura y Literatura*. 9 (5), 224-247. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/7712>
- Ramos, Julio (1986). *Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla*. *Filología* 21 (1), 143-171.
- Reati, F. (enero-junio, 2012). *La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas*”. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII (238-239), 111-126.
- Retamal, P. (17 noviembre, 2023). *Michel Nieva: “El mayor dilema que introduce la IA no es otro que el de la precarización del trabajo humano”*. *La tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com>
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Ságer, V. (2021). *El punto en el tiempo*. La Plata: EME.
- Sáliche, L. (26 abril, 2020). *¿Es posible escribir ciencia ficción después del coronavirus?* *Infobae Cultura*. Recuperado de <https://www.infobae.com>.
- Santos, G. (1 marzo, 2023) .“*Un viaje hacia el caribe pampeano*”. *Revista Mercurio*. Recuperado de: <https://www.revistamercurio.es>
- Sarlo, B (1988). *Respuestas, invenciones y desplazamientos*. En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (pp. 31-67). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vázquez, L. (2023). *Entonces eso es todo*. Belén de Escobar: Juliana Corbelli.
- William, R. (2001 [1973]). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024



Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

