



Figura 16. García, Y. (2022). Herto Bouri [Pintura óleo sobre lienzo 50x70 cm]. Archivo de la artista

Formas sin tiempo. Espacios para el fin

Forma sem tempo. Espaços para o fim

Yamile García Bustamante¹²

Resumen

A partir de la situación común sobre el fin del mundo, abordamos las novelas *Liquidación* (Ling Ma, 2020), *Mugre rosa* (Fernanda Trías, 2020) y *La carretera* (Corman McCarthy, 2007), para escudriñar las relaciones humanas con lo material, las separaciones impresas en las arquitecturas descritas y el efecto del tiempo como factor de transformación espacial. La revisión partirá del concepto clásico de deseo, aquel motor interno que condiciona las acciones para la consecución de los propósitos epocales, que en el momento contemporáneo es el falso productor de las subjetividades y el facilitador de la implantación de los modelos políticos, económicos y culturales. Nos propondremos una mirada al tiempo presente y sus analogías con el género de ciencia ficción, como espejo y lugar de ensayo crítico para desembocar el análisis en la figuración de la desaparición de las formas.

Palabras clave: espacio; transformación; deseo; tiempo; devastación.

Resumo

12 Candidata a doctora en letras en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Magíster en escrituras creativas por la Universidad Nacional de Colombia. Maestra en artes plásticas y visuales por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ASAB. Docente de artes e investigadora independiente, interesada en los procesos de encuentro de las artes plásticas con la escritura y la literatura. Ha realizado trabajos en los que analiza estas fronteras desde una mirada crítica, conceptual y narrativa en proyectos de creación e investigación en espacios académicos y artísticos. Su obra se ha exhibido en diversos espacios tanto nacionales como internacionales.

Partindo da situação comum sobre o fim do mundo, abordamos os romances *Liquidación* (2020) Gosma rosa (Fernanda Trías, 2020) e *A estrada* (Corman McCarthy, 2007), para examinar as relações humanas com o material, as separações impressas nas arquiteturas descritas e o efeito do tempo como um fator de transformação espacial. A análise começará com o conceito clássico de desejo, o motor interno que condiciona as ações para a realização de objetivos históricos que, atualmente, é o falso produtor de subjetividades e o facilitador da implantação dos modelos políticos econômicos e culturais. Vamos dar uma olhada na atualidade e em suas analogias com o gênero de ficção científica, como um espelho e um lugar de ensaio crítico para finalizar a análise na figuração do desaparecimento das formas.

Palavras-chave: espaço; transformação; desejo; tempo; devastação.

Introducción

[Se ordena] el aislamiento preventivo obligatorio de todas las personas habitantes de la República de Colombia, a partir de las cero horas (00:00 a.m.) del día 25 de marzo de 2020, hasta las cero horas (00:00 a.m.) del día 13 de abril de 2020, en el marco de la emergencia sanitaria por causa del Coronavirus COVID-19.

Decreto 457 de 2020

El espacio moldea cuerpos, impone hábitos. Saturado de ideologías que configuran las sinergias, instaura los ritmos del tiempo a las secretas y expresas necesidades humanas. Las casas, edificios, barrios, ciudades, y demás expresiones espaciales del intelecto, operan en el presente como repositorios del deseo, como sucedáneos del furor económico y como utopías de bienestar y prestigio, que en ocasiones viran hacia distopías oscuras y grotescas, hacia espacios inhabitables o invivibles. La literatura se sirve de los signos reales para explorar sus valores en el universo ficcional, los mundos descritos funcionan como reflejo de la sociedad actual; las características neoliberales, las clases, las separaciones y los roles que cada humano desempeña son metaforizados, interpretados, plasmados allí, también como lugar de reflexión y laboratorio de análisis y especulación de los comportamientos futuros de la especie. En las novelas que idean un final del mundo esta característica, la de copiar y ensayar

realidades, se utiliza de igual modo; son los espacios y elementos compositivos que encapsulan los logros y desaciertos de la sociedad.

Las medidas de aislamiento preventivo implantadas por el gobierno para contrarrestar el SARS-COV-2 volcaron nuestros intereses hacia el espacio de forma inusitada. Aprendimos nuevos límites de los cuerpos, impusimos horarios a la locomoción y el contacto físico se transformó en la más siniestra amenaza a la salud. El confinamiento señaló dos lugares rápidamente: el adentro, es decir, lo seguro, el resguardo, el rincón del mundo donde nos agazaparíamos para evitar la muerte; así como el afuera: el peligro, un enemigo invisible esperaba insaciable para cernirse sobre los cuerpos desprovistos de defensas. El contagio en el exterior era inminente. De la noche a la mañana, las ciudades irrumpieron sus ritmos, los comercios cerraron sus rejas y la atención se volcó al teléfono. Las avenidas, desolaciones de un evento incomprensible, mostraron sus líneas desnudas. A través de las ventanas espiamos los indóciles y reclamamos cordura hasta su regreso a casa. Estos escenarios, su evidencia y certitud, remitieron los cuerpos a formas de habitar y relacionarse con el espacio no experimentadas en la época posmoderna, pero sí imaginadas por la literatura.

En consecuencia, en este escrito nos proponemos el estudio de las maneras en que el espacio imaginado, en el proceso de vaciamiento, y aún desprovisto de la vida que lo anima, conserva los símbolos de la sociedad como decorado del pasado, como vestigio y huella que encarna las señales de poder y el tiempo contenido. El corpus de estudio comprende las novelas *Liquidación* (Ma, 2020), *Mugre rosa* (Trías, 2020) y *La carretera* (McCarthy, 2007)¹³. A través de

13 *Liquidación* (Ma, 2020) relata la historia de Candance durante la pandemia de la fiebre Shen. Esta diseñadora audiovisual trabaja para la editorial Spectra, en la que se desempeña como productora de la sección de biblias, y a través de su experiencia participamos del vaciamiento de New York, proporcional al avance de la enfermedad fúngica. Junto a un reducido grupo de sobrevivientes abandona la desolada ciudad para dirigirse a Chicago, a un supuesto lugar de salvación; en realidad, un viaje que le permite a la protagonista reflexionar sobre su vida, la de sus padres, la humanidad y la relación con el modelo capitalista, puesto en jaque mate por la desconocida y repentina enfermedad. Por su parte, *Mugre rosa* (Trías, 2020) escenifica el avance de que la plaga de mugre rosa desde el puerto hacia el interior. Se trata de una profunda metáfora de la relación emocional, los objetos y espacios a los cuales les adjudicamos importancia en nuestras vidas, en donde el desprecio por *lo otro* (naturaleza, comunidad) construye campos de ensimismamiento e

estas obras pretendemos escudriñar las relaciones humanas con lo material, las separaciones impresas en las arquitecturas descritas y el efecto del tiempo como factor de transformación espacial. Si bien las novelas señaladas tienen a Estados Unidos y Uruguay como escenarios y lugares de enunciación, dichos países funcionan como representaciones de cualquier otro. En específico, la circunstancia común refiere a la extinción de la humanidad, sea esta ocasionada por una enfermedad de acelerada propagación, un cataclismo ecológico o un desastre nuclear.

Espacios para el deseo

Las medidas incluyen la higiene respiratoria, el distanciamiento social, autoaislamiento voluntario y la cuarentena, medidas que en concepto Ministerio de Salud y Protección Social se deben mantener hasta tanto la evaluación del riesgo indique que la situación permite retornar de manera paulatina y con seguimiento de las autoridades, a la cotidianeidad.

Decreto 539 de 2020

Para iniciar este análisis nos enfocaremos en el comportamiento de algunos de los personajes en lo concerniente a los espacios-símbolo y sus equivalencias en cuanto al deseo. Como bien anuncia Lordon (2015) “Ser es ser un ser de deseo. Existir es desear, y por consecuencia, activarse —activarse en busca de sus objetos de deseo” (p. 23); aquí el autor escribe para explicar las relaciones del capital, los humanos y el trabajo en la actualidad. El deseo como certificación del ser sirve en su análisis, —también en este— como punto de partida; lo posiciona como la fuerza que se ejerce sobre los cuerpos, el motor de obtención

individualismo. Mientras la misteriosa enfermedad se posiciona en la comunidad, la narradora nos invita a sus misterios de amor, desamor, protección, y existencia. Desde la sutileza de su mirada es posible entender cómo se desarman las ideas sobre las que hemos edificado el mundo moderno. En *La carretera* (2007), Cormac McCarthy plantea con pesimismo el fracaso de la humanidad a manos de una hecatombe nuclear. Asistimos al recorrido de un padre y su hijo en busca de un lugar seguro. La supervivencia en los parajes yermos y desolados golpean con nostalgia frente a un futuro imposible. El proseguir de la existencia se cuestiona y la respuesta se confunde entre la basura, la aridez y el hambre. No, no parece haber vuelta atrás. Ha quedado en el escenario, devastado, la certificación del absurdo de actuar contra la propia especie.

de los objetivos determinados por el espacio y el tiempo que cada ser experimenta. Dicha fuerza no es otra que las imposiciones ideadas por la sociedad y a las cuales perseguimos en todo momento con decisión desde el interior hacia el exterior en una relación con múltiples variables que determinan la intensidad de la fuerza del deseo.

La conquista del deseo está por fuera del ser en sí, implican el entorno y los símbolos producidos como sucedáneos del bienestar y de la realización. Nuestro actuar epocal, la vida social y el orden económico se rigen por un sistema frenético que despersonaliza al ser, lo vacía para enfocar sus necesidades en quimeras de felicidad y éxito. Según Lordon (2015):

La obtención del dinero que permite la satisfacción del deseo basal [reproducción material a través del acceso al dinero en una economía monetaria con división del trabajo] es causa de alegría —pero tal como lo es permanecer con vida en una relación de esclavitud—. (p. 49)

La consecución de un empleo que garantice, además de la satisfacción de las necesidades básicas, excedentes suficientes para demostrar que la vida va bien, que eres exitoso y lograrás tus metas; sirve a Candance en *Liquidación* (Ling Ma, 2020) como artilugio de sus deseos —los propios como los de sus padres—, y en tanto que burbujas, un deseo gaseoso a punto, siempre, de desintegrarse.

Mudarse a Nueva York, el paradigma de la ciudad cosmopolita¹⁴, ubicarse en una empresa, trabajar duro para el empleador, complacer las obsequiosas e insaciables exigencias de tiempo y creatividad, equivalen a un sueño cumplido. Entre los espacios disponibles Ling Ma selecciona una oficina ubi-

14 Candance, procede de China. Esta característica se resalta continuamente para dar pie a análisis de tipo racial, al amasijo de culturas que conviven en la ciudad escenario, Nueva York, y al modo en que las ideologías, costumbres y cosmogonías se acoplan en el tiempo a un fin común, el capital. Durante la novela se contraponen Estados Unidos y China como dos puntos que se atraen y repelen, analogía de las condiciones políticas actuales. Si bien *Spectra*, la empresa para la que trabaja Candance, se ubica en Nueva York, allí opera solo la parte financiera y organizativa; el trabajo que equivale al producto final se elabora en Shenzhen, China. Esta correlación de los lugares sirve además como soporte de las condiciones pandémicas que relata la novela, la fiebre Shen surge en China, y los efectos de la expansión y diseminación de la enfermedad y sus subsecuentes efectos económicos se examinan en Estados Unidos.

cada en Manhattan para dar forma a la contemporaneidad. La arquitectura desbordante del centro de la ciudad es la imagen que probablemente mejor encarna los valores del capital: grandilocuencia y exceso. Candance se permite una mirada minuciosa y constante a la vida en la ciudad, los desplazamientos lentos y atiborrados, los altos cánones de arrendamiento, la insaciabilidad de las aspiraciones adquisitivas ilustrada en las múltiples alusiones a tiendas de diseño, prestigiosos restaurantes y espectáculos, configuran la imagen de un deseo que se desvanece y rearma por momentos. Candance duda, mira con escepticismo y, aun así, participa del modelo al que se ha unido:

Vivir en una ciudad es vivir la vida para la que fue diseñada, adaptarse a su calendario y a sus ritmos, moverse, durante las horas puntas por el trazado urbanístico que ha sido creado para ti, esquivar a la multitud de los que, como tú, van al trabajo. Vivir en una ciudad es consumir sus ofertas. Comer en sus restaurantes. Beber en sus bares. Comprar en sus tiendas. Pagar sus impuestos. Dar un dólar a sus mendigos. Vivir en una ciudad es formar parte de y propagar sus sistemas imposibles. Levantarte. Ir al trabajo por la mañana. También es disfrutar de esos sistemas porque, en caso contrario, ¿quién sería capaz de repetir las mismas rutinas año tras año? (Ma, 2015, p. 160)

El personaje se mueve entre un deseo y otro, como los tantos compañeros de trabajo, amigos y transeúntes que recorren las páginas, sin saciar nunca las necesidades del sistema del que participan. A propósito, Lordon (2015) menciona: “Todo el sistema del deseo mercantil (*marketing*, medios de comunicación, publicidad, aparatos de difusión de las normas de consumo) trabaja entonces en la consolidación de la sumisión de los individuos a las relaciones centrales del capitalismo” (p. 51), la relación que motiva el actuar y las dependencias de tiempo y dinero. Entonces, una vez planteada la conexión espacio-sujeto:

La ciudad es una dimensión existencial para un conglomerado social que, como tal, tiene en ella no solamente un albergue para su proceder funcional, sino la posibilidad para el desarrollo de su capacidad creativa, así como para la expresión de lo social, lo político y, sobre todo, lo cultural. (Botero, 1997, p. 6)

Por lo tanto, la participación de Candance en el entramado de la producción de datos, *estados e influencias* al crear el blog *NY Ghost*, (un sitio web que confronta los ideales de ciudad perfecta al contener fotografías estereotipadas

—y otras no tanto—, en un intento por deconstruir los mitos y formular inquietudes alrededor de cómo ve la ciudad quien se ha acostumbrado a sus formas y cómo la percibe quien la ve por primera vez. En el caso puntual, esa primera vez equivale también a la imaginada primera pandemia del siglo XXI, supone permearse de los elementos de manipulación como agente y consumidor.

Enfatizar en las posibilidades de la mirada es proponer un matiz diferente sobre las maneras en que nos relacionamos con los espacios, y también reitera la sumisión a la red intercomunicativa, el consumo y la interlocución con usuarios desconocidos. Queda en el aire la sensación de que Candance ha comprendido algo que los demás usuarios no han logrado apenas asumir: la sobrevivencia requiere paciencia y un poco de indiferencia. En el NY *Ghost* ella es su única jefe, su única crítica, la artífice del último mensaje web (la fotografía de un caballo avanzando por las solitarias calles de Broadway) antes de que la humanidad sucumba ante la fiebre Shen. Un escenario surrealista que conjuga sus deseos y temores. En palabras de Sennett (1997), Nueva York:

(...) es la ciudad cuadrículada por antonomasia, una geometría infinita de bloques iguales, (...). La cuadrícula neoyorkina no tiene ni límites ni centro establecidos. (...) Los planificadores de la moderna Nueva York concibieron la cuadrícula urbana como un tablero de ajedrez en expansión. (p. 382)

De esta manera, y en tanto que escenario de un juego, reitera las reglas iniciales de su proceso expansivo en el que Candance hace las veces de jurado leal y obstinado por el destino de las encomiendas de su cargo, de modo que persiste en su tarea de reportera visual y productora de biblias. Evan, otro de los sobrevivientes a la fiebre Shen comenta, a propósito de Candance y el blog:

—En las fotos de NY Ghost (...), la ciudad no parecía habitable. Se veía casi vacía, salvo por algunos guardias de seguridad y unos pocos infectados. Después, incluso los guardias se fueron. No sé por qué alguien se quedaría tanto tiempo como se quedó Candace. (Ma, 2015, p. 81)

En ese sentido, podríamos responder desde la óptica lúdica que plantea Sennett. La relación espectral entre el espacio real: la ciudad (expresiones de sus deseos como ciudadana de la contemporaneidad), conecta con el espacio virtual: el blog (interjecciones del deseo expresivo y comunicativo desde donde vigila el declive y constata la muerte del capital), como un escenario binario

que más allá de plantear las correspondencias a modo de espejo. Ejemplifica un campo de juego entre el ensayo y la comprobación de estrategias de acuerdo con las condiciones cambiantes de los jugadores: humanos y enfermedad. Al respecto, Candance ratifica “Yo había vivido siempre en el mito de Nueva York más que en su realidad. Eso fue lo que me permitió quedarme tanto tiempo, el hecho de amar más la idea que la cosa en sí” (Ma, 2015, p. 184), quien como la confidente del mundo que caduca, contempla la victoria del espacio; los jugadores han sido eliminados, la retícula sobrevive al declive, el deseo ha muerto pero su presencia, no obstante, es perceptible.

Una vez posicionada la fiebre Shen como un fenómeno pandémico se evidencian el derrumbamiento de las economías más sólidas, cómo los objetos de deseo se estremecen. Han quedado suspendidos los anhelos, contenemos la respiración y esperamos condescendencia de parte de nuestros jefes, pues conservar el empleo nos mantendrá con un halo de dignidad. “Nueva York se convirtió en un lugar inhabitable. Al otro lado de las ventanas de la oficina, la ciudad languidecía” (Ma, 2015, p. 152). Sin embargo, Candance permaneció allí, aun cuando casi la totalidad de los habitantes había desaparecido. La ampliación de su contrato y el incremento salarial motivaron su deseo de continuidad. Lo anterior se relaciona con lo expuesto por Lordon (2015):

Las amenazas permanentes de deslocalización, del plan social e *in fine* de la pérdida de empleo, no hacen más que aprovecharse del efecto principal de la relación salarial, el de la dependencia monetaria y la pérdida de las condiciones de reproducción de la vida material, pero llevándolo a intensidades desconocidas desde hace un largo tiempo y que permiten obtener de los asalariados, pero a través del temor, un suplemento de sujeción y de movilización productiva bajo la forma (...) “cooperación forzosa”. (p. 60)

El desafío y la extrañeza contrarían a Candance; en su vida se enfrenta su pensamiento, vida y deseo. Como empleada abnegada persevera en ejecutar con diligencia las actividades asignadas. Reiteradas veces comprueba su cada vez más corta lista de encargos, y al confirmar que no hay a quién escribir con órdenes o respuestas se limita a completar sus horas de trabajo con la vigilancia de la oficina y la errancia por los cubículos desiertos. Por su parte sus compañeros “quería[n] quedarse en casa, donde en teoría estarían a salvo, o volver a sus lugares de origen y trabajar a distancia” (Ma, 2015, p. 155).

Más adelante sus silencios también se sumaron a los de la ciudad, su mirada entonces discurrió por lentes y tiempos que la alejaron del espacio del afuera, confinándola en la oficina. Sobre el silencio, Ingold (2018) argumenta: “no es ausencia de sonido; más bien es sonido en su mayor concentración: la mudez de un mundo tan denso, tan estrechamente empaçado, tan encerrado, que nada puede moverse” (p. 161); un ser confinado en sí mismo y la metáfora latente que cuestiona por se los límites de las ataduras. Tras documentar el vaciamiento paulatino de la ciudad y la quietud de los medios de transporte, Candance se muda a la oficina con el propósito de cumplir con los compromisos laborales.

La soledad y el silencio certifican discretamente el avance de la enfermedad y ella persiste en el cumplimiento de las cláusulas del contrato. Los intercambios pactados funcionan entonces desde las promesas. La sujeción al lugar expresa su deseo por hacer parte del sistema y su entramado. Resiste a la huida y, en cambio, se entrega a una interlocución muda, un soliloquio interno alimentado por el sueño del monstruo enfermo en que se ha convertido la ciudad. Husmear en los cambios de ritmo, testificar la agonía y aceptar que es casi la última humana viva es llevar dichas promesas al límite, interrumpidas solo por el azar. Candance es expulsada por el espacio mismo, la puerta automática se bloquea el día en que termina su contrato, su tarjeta de ingreso ha quedado del otro lado, no hay manera de volver adentro. La relación laboral ha terminado.

Después de que la oficina expulsara a Candance, ella vagó por la ciudad hasta ser rescatada por un grupo de sobrevivientes. La huida incluyó una promesa de salvación, una especie de bunker ubicado en un centro comercial, *Las instalaciones*, como suelen referirse a este espacio durante la travesía desde Nueva York a Chicago. El gesto de Ling Ma de proponer el centro comercial como refugio inquieta, si tomamos en cuenta que es el espacio de la condensación del capital, su presencia genérica y carente de identidad es una invención moderna que consolida las ideas de lo igual, la concentración de lo evanescente y la sumisión a las marcas que como portadores dignificarán nuestra participación en la sociedad. Al término del recorrido, por orden de Bob, el autodenominado jefe del grupo, cada integrante (para ese momento siete), elige una tienda en la cual vivir, de acuerdo con sus deseos y necesidades psicológicas:

La idea general (...) es que las tiendas del primer piso sirvan como espacios comunitarios. Y las del segundo piso, que son más pequeñas, podrían hacer las veces de habitaciones personales. (...) Genevieve (...) [s]eñaló al J. Crew, una tienda que estaba en una esquina, a nuestra derecha. El interior tenía suelos de madera clara y estantes empotrados que estaban llenos de zapatos y bolsos. (...) Todo el mundo corrió por el segundo piso para elegir su habitación. Rachel se quedó el Gap. Las paredes blancas y los suelos de madera de haya le recordaban a una casa de la playa. Todd prefirió un Abercrombie and Fitch que parecía un club oscuro. Adam la Apple Store, con su interior limpio y moderno y sus puertas de cristal. Evan escogió el Journeys. Bob, el Hot Topic, un lugar negro, cavernoso, con puertas de falso hierro. Yo elegí L'Occitane, uno de los espacios más pequeños. Parecía más cómodo que los otros. Las paredes eran de falsa madera y los suelos de baldosas rojas. En el escaparate colgaban anuncios en los que se veían los campos de lavanda de Provenza. Era pintoresco y desfasado. (Ling Ma, 2015, p. 121)

La construcción de un mundo a escala menor sugiere la identificación con la copia, la reproducción de los modelos y las prácticas. ¿Es acaso imposible pensar un nuevo orden espacial que difiera en su totalidad al ya establecido? Tal vez es precipitado solicitar a los personajes reflexiones de este tipo, al contrario, la reiteración de las formas desde lo real, el mundo afuera que acaba de terminar, a lo imaginario, una porción del mundo real que hace las veces de ensayo, de escenario, de añoranza por lo perdido, nos permite entender el espacio y sus propiedades políticas. Los cubículos, pequeñas representaciones de los universos a los que aspiramos como compradores, son la fachada del desarrollo económico; el destino de las masas tiene en el centro comercial el señuelo para las aspiraciones impuestas por el sistema. Desfilan por los infinitos pasillos con deslumbrantes vitrinas a lado y lado es participar del sueño del capital, concurrir a sus citas siempre disponibles, dejarnos seducir por lo brillante y reluciente. Así pues, la paradoja que plantea Ling Ma como destino final del grupo de supervivientes ejemplifica las contradicciones del sistema. Insinúa entonces que al final nuestro destino es el encuentro con lo que hemos creado, ir de la sociedad a la sociedad misma, una especie de país de las maravillas en donde el deseo es inextinguible.

La producción de símbolos es consustancial a la idea de la incompletitud en la contemporaneidad. Dadas las características vertiginosas de hechura y reemplazo, cualquier símbolo es casi imposible de asirse, su existencia es

corta, su forma es inestable. Las enfermedades de tipo planetario y de rápida propagación como la Covid-19, aunque tengan origen en procesos de zoonosis¹⁵, en el campo social se agencian en tanto que símbolo, que como cualquier otro, crea su campo de acción y sumisión. De cara a esta constante “la amenaza de la catástrofe mundial —pandemias, calentamiento global, tensiones nucleares— cierra en torno a nuestras muñecas unos grilletos nada imaginarios” (Arias, 2020, p. 62).

Frente al coronavirus, el deseo entonces vira también hacia el deseo de supervivencia, hacia la idea común de que la especie siga adelante. De ahí que las medidas estatales sean interpretadas como acciones colectivas con un propósito unificado. Nos sumimos en restricciones que magnifican el poder de la pandemia (cuarentenas, aislamientos preventivos, atención médica remota, cifras escandalosas, *fake news*, teorías conspirativas y constantes estados de alarma); asimismo, aceptamos sus condiciones como una consecuencia más de la lógica político-estatal. En este contexto, y en paralelo con la *fiebre Shen*, los efectos de la enfermedad hacen que los cuerpos queden en *stand by*, repitiendo las rutinas aprendidas durante la vida. La dependencia del mundo contemporáneo, de sus ritmos y rutinas, funcionan como resultado del deseo, de modo inverso.

Ling Ma ubica a la enfermedad en el culmen del fracaso, la afirmación de la fiebre es la repetición: gesto del cansancio contemporáneo; pero, en tanto que una actividad que no produce algo cuantificable demostraría el fallo del sistema. Realizar la misma tarea durante días, incluso años, es una condena autoimpuesta por la participación en los mecanismos de instrumentalización del poder. Según Link Ma (2015): “Es fácil perderse en uno mismo así, mirando cómo las acciones más banales se repiten en un bucle infinito. La *fiebre Shen* es una fiebre de la repetición, de la rutina” (p. 50); en consecuencia, es una metáfora perfecta de la infructuosidad de nuestros deseos como sociedad. En adición:

15 Las zoonosis, enfermedades que se transmiten de los animales a los seres humanos, son cada vez más prevalentes. El 60% de las enfermedades infecciosas conocidas y el 75 % de las enfermedades infecciosas emergentes son zoonosis (Naciones Unidas, 2020). Así que esta pandemia es lo viejo combinado con lo nuevo, el producto de una zoonosis que remite a un pasado remoto en que la debilidad del homo sapiens ante su medio natural era más preocupante (Arias, 2020, p. 64).

[L]a mayoría de los infectados eran criaturas apegadas a sus hábitos, que repetían maquinalmente viejas rutinas y actos que habían realizado durante años o décadas. El “cerebro reptil” es algo poderoso. Podían manejar el ratón de un PC ya muerto, manejar los cambios manuales de un coche robado, poner un lavavajillas vacío, regar plantas de interior que ya se habían marchitado. (pp. 25-26)

En *Mugre rosa* (2020) Fernanda Trías construye un artefacto-ilusión que, en tanto que metáfora del mundo actual, recoge otro elemento relacionado al deseo: la insaciabilidad. La fábrica (procesadora nacional de alimentos) era “una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y las centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal. No había por qué desperdiciar nada” (p. 49).

Alrededor de esta se entreteje la idea del poder que suministra y administra con capacidades excesivas, una doble función de la industria y el consumo desmedido¹⁶, ya que las actividades relacionadas al mercado de la alimentación son absorbidas por la potencia de la procesadora. Sobre esta “[d]ecían: triunfo, historia, esperanza. Un lugar transformador, donde los animales entraban vivos y salían multiplicados” (Trías, 2020, p. 48). La autora incita a la observación crítica al proponer la asociación de los elementos reales con las interpretaciones. En la fábrica ubica el carácter contemporáneo de la rapidez en la producción, al tiempo que transfigura los resultados y desechos en color rosa, analogía entre carne procesada, lo inocuo y dulce, a lo que suma las algas rosas y el viento pestilente que invaden el puerto, simultaneidades del cerco que confina a la ciudad. En consecuencia, *mugre rosa* equivale al círculo enfermizo al que hemos llegado a causa del mal uso de los recursos y la desconexión entre las partes, conducta propia del Antropoceno¹⁷; y en tanto

16 Si bien, el objeto de análisis en este texto son los espacios, en *Mugre rosa* hay otro elemento que se inscribe en esta metáfora del consumo en lo tocante a la comida, Mauro, quien padecía del síndrome de Prader-Willi. Bajo esta enfermedad el hambre es permanente, la comida no representa en sí la satisfacción de una necesidad corporal o un placer, sino un deseo insaciable que lo lleva incluso a mordisquear su cuerpo.

17 Según la Real Academia Española (RAE, s.f.): “Dicho de una época: que es la más reciente del período cuaternario, abarca desde mediados del siglo XX hasta nuestros días y está caracterizada por la modificación global y sincrónica de los sistemas naturales por la acción humana”.

que producto nuestro, asimilación de las carencias en forma de sustitutos: lo demasiado a cambio del vaciamiento.

El personaje narrador, describe la visita a dicha fábrica del siguiente modo: “recuerdo el olor rancio a gelatina de carne y a tierra enmohecida. Le llamaban mugre rosa y olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño” (Trías, 2020, p. 49). Esta descripción imaginaria, en su cualidad simbólica remite a lo estéril, a lo limpio. Entonces, la fábrica es una interpretación de las interacciones entre las necesidades creadas, el tiempo en el que surgen y los agentes que posibilitan tal trama; por tanto, pone en evidencia nuestra prelación por las cosas uniformes y la búsqueda inútil de la perfección. Además, como sugiere Trías, es el origen de la hecatombe ecológica. Este llamado, más allá de ser a la conciencia, es a evaluar los procesos de producción del sentido en el mundo actual, ya que:

(...) una sociedad como la del capitalismo moderno que crea con un flujo continuo nuevas “necesidades” y se agota al satisfacerlas, no pueden ser ni descritas, ni comprendidas en su funcionalidad misma sino en relación con puntos de vista, orientaciones, cadenas de significaciones que no solamente escapan a la funcionalidad, sino a las que la funcionalidad se encuentra en buena parte sometida. (Castoriadis, 2007, p. 218)

En la lógica de las tensiones expuestas aquí, confluyen lo percibido, lo racional y lo imaginario. Como hemos resaltado esta triada presenta en todo momento una aproximación al mundo desde la interpretación, así como la comprensión de los elementos-hechos-acciones, en tanto que signos de algo. En consecuencia, la sociedad que busca anular los deseos de los seres lo hace desde la lógica de la supresión como la vía rápida hacia la sumisión al poder.

En el caso que propone Trías, el color que exhala la fábrica elimina las diferencias en las necesidades alimenticias bajo la égida de lo innovador y seguro. Como actos que contrarrestan los deseos de la sociedad y las promesas de las que participamos, suprime las tonalidades intermedias y los matices; el poder se representa en la planta de procesamiento y entroniza el sentido del capital, un gran hermano que suministra y controla. De acuerdo con nuestra capacidad crítica, las amenazas sobre las que Trías advierte corresponden (o no) a un peligro imaginario. En la novela la enfermedad avanza en forma de epidemia a la par que un bloque de niebla elimina el horizonte, luego engulle

la ciudad en su densidad, hasta hacer casi indistinguible el día de la noche. Así, se eliminan las diferenciaciones de tiempo y espacio, sumiéndonos en una idea de lo homogéneo, de lo uniforme. Después de la invasión de la niebla producida por los altos niveles de condensación de vapor en la atmósfera, la fábrica se incendia, sumando ceniza al ya enrarecido aire.

Hacia el puerto, el cielo titilaba con un resplandor extraño, como un brillo de una ciudad lejana. Si algo se estaba incendiando, debía de ser algo grande. Lo suficiente como para que pudiera verse desde ahí. Tan grande como un barrio entero. ¿Pero qué? La gente señalaba el resplandor sobre el que se amontonaba una nube oscura de ceniza. (Trías, 2020, p. 159)

La nueva capa de uniformidad, esta vez sucia y matérica, determina la circunstancial relación entre las superficies y las personas, en tanto que acción-efecto. De las cuarentenas y aislamientos en pro de evitar el contagio ha resultado para el espacio un cuidadoso examen, por lo que son notorias las capas de ceniza que se superponen y delatan los desfiles de cuerpos en el exterior. “El confinamiento es lo que resulta cuando el espacio social se atomiza, se convierte en un fractal de mínimas barreras que impiden los vínculos sociales. Es un producto de la disolución de los lazos emocionales” (Broncano, 2020, p. 112).

En dicho caso es un paso más hacia la escisión de la comunidad. La suciedad, el pantano, y el peligro que la niebla y la ceniza generan, se entienden como un aviso, los campos de visión quedan reducidos y obligatoriamente se enfocan en lo cercano, el espacio de interacción se limita a medida que la enfermedad avanza. Algo ha dejado de funcionar, el mundo no es el acostumbrado, no corresponde tampoco a las proyecciones hechas, el “equilibrio se ha roto y nos vemos obligados a afrontar las consecuencias de una relación cada vez más disfuncional entre las comunidades humanas, los animales y el conjunto de la biosfera” (Arias, 2020, p. 45). En *Mugre rosa*, en las estrategias implementadas para minimizar el impacto de la epidemia en las relaciones espaciales se evidencian desde las ópticas capital-consumo, capital-seguridad, y capital-destrucción la asistencia de la sociedad a un escenario misterioso pero familiar, los deseos hechos ficciones.

Durante los pocos y arriesgados recorridos, el personaje-narrador señala los espacios de acuerdo con las condiciones adquisitivas. Los Pozos es un barrio de gente adinerada al que se ha mudado su madre, aprovechando la

caída de los alquileres por el éxodo que provocó la dispersión de la enfermedad. En contrapartida, se describen los barrios pobres que circundan el puerto, los barrios de edificios interminables y constante vigilancia policial. Esta separación —similar a la de cualquier ciudad del planeta— es tratada por Trías desde la dinámica de flujos del capital y de las acciones estatales. En el proceso de vaciamiento de la ciudad se puede entender cómo se dieron los desplazamientos y abandonos de lugares habitacionales a partir de la lógica de las posibilidades económicas.

Si bien la ciudad escenario refiere a una ciudad portuaria empobrecida por los procesos de modernización que desplazaron los intereses del capital a centros más sofisticados, al interior de esta se identifican las estratificaciones. La primera respuesta frente a la epidemia de mugre rosa vino de las familias adineradas, quienes se mudaron a lugares en el centro del país para alejarse de la enfermedad (en el desarrollo de la novela se intuye que la epidemia también alcanzó estos lugares). Posteriormente, los abandonos se extienden a otros estratos sociales, esta vez en forma de evacuaciones efectuadas por la policía. La soledad se acentúa, la ciudad es un cerco:

[Q]uién podría haber imaginado el hueco auditivo de una ciudad sin insectos, sin zumbidos, pero también sin bocinas, sin el bufido lento de un ascensor o el murmullo de voces lejanas, sin todo lo artificial que (...) era lo que llamábamos vida. (Trías, 2020, p. 213)

En la desolación las formas de los espacios quedan inscritas como decorados, escenarios en los que perviven las huellas del pasado político, económico y cultural. Según Botero (1997) “Los diferentes agentes (y sectores) sociales (y culturales) de la ciudad actúan sobre ella de manera persistente e incisiva aportando a esa transformación su cultura, su concepción y ejercicio del poder, su resistencia, sumisión o indiferencia” (pp. 18-19), y como productos develan las operaciones entre los sujetos y el espacio. Las interacciones que los espacios proporcionan son diálogos que prueban la disrupción entre las partes: “espacios sin enchufes ni zócales ni grifería, hollín en las paredes, grafitis, vidrios rotos, las bisagras corroídas por la humedad” (Trías, 2020, p. 213) y un pájaro mutante que agoniza son la evidencia del después de la epidemia: la muerte de los deseos.

Los cuerpos, frágiles y temerosos, fueron remitidos a claustros propios, blindajes inútiles que nos volcaron a vivenciar el espacio cual distopía. Las

rutinas impuestas a la fuerza, novedosas e inesperadas, hicieron volver la mirada a las paredes, a las estructuras, a las silenciosas presencias objetuales. Los rituales de limpieza, el tiempo del ocio y descanso sobresaltaron el sentido del “reposo” al punto de desestructurar las relaciones con los complejos habitacionales, en pequeñas porciones como en escalas más grandes. En ese sentido, decimos que en las novelas sobre el fin del mundo los espacios se transformaron en personajes.

Tiempo para las formas

La recuperación de la COVID-19 debe ir de la mano de la acción climática. No podemos posponer la acción climática porque el cambio climático no se detiene. El año 2020 sigue siendo crítico para avanzar con la respuesta a la emergencia climática: debemos descarbonizar los sectores del transporte, los edificios y la energía; abandonar el uso de combustibles fósiles y limpiar el aire que respiramos dejando de usar carbón; velar porque las poblaciones vulnerables estén protegidas de los efectos de los fenómenos climáticos extremos.

Respuesta integral de las Naciones Unidas a la Covid-19

¿Ocultarse? ¿Huir? ¿Luchar por sobrevivir o sucumbir ante la amenaza? ¿Puede tal o cual lugar ofrecer protección y seguridad? Quietud y movilidad son antípodas entre sí. En tanto que fuerzas activan la escritura y la rescritura de los cuerpos sobre un espacio, incluso, o tanto más, cuando sus formas casi han desaparecido. En *La carretera* (McCarthy, 2007) el deambular de los personajes crea la imagen de los recorridos y los cuerpos avanzan por las formas que ha dejado la devastación nuclear.

Atravesaron las ruinas de una población turística y tomaron la carretera hacia el sur. Kilómetros de bosques quemados en las laderas y nevando antes de lo que había previsto. Ni una sola huella en el asfalto, nada vivo en ninguna parte. (p. 28)

Una fuerza interna, el deseo de supervivencia, motiva los desplazamientos. Son ellos, padre e hijo, cuerpos en la superficie echados a andar en un continuum del tiempo, un trasegar constante en el escenario ruinoso. En términos de Ingold (2018):

Para el caminante (...), seguir el sendero es una tarea a la que, como la vida misma, está forzado a someterse; su hacer —esos momentos de percepción y acción— a través de los cuales su movimiento se lleva hacia adelante están enmarcados en su someterse. (p. 188)

Líneas y entrelazamientos que, de acuerdo con Ingold, remiten al proceso natural, destino ineludible como dibujantes-caminantes de la trama del espacio y el tiempo.

Ahora bien, La ciencia ficción post apocalíptica se centra en la crítica de las variables que condujeron a la debacle. Sistemático desglose de los errores que ocasionaron el cambio de sentido en donde el realismo y la utopía no lograron anclarse como modelos. “En la utopía (...) [el tiempo histórico y el futuro] se reúnen sin fisuras y (...) el tiempo existencial es introducido en un tiempo histórico que paradójicamente también constituye el fin del tiempo, el fin de la historia”¹⁸ (Jameson, 2015, p. 18).

En la ciencia ficción post apocalíptica, esa ruptura histórica produce un espacio-tiempo otro y distinto. Allí han desaparecido las pretensiones de perfección de los sistemas para dar paso a modelos obsoletos (no-modelos, la mayoría de las veces); un futuro hastiado de la monotonía del esplendor, en la que la historia es signo inscrito en el decorado y no un agente transformador. La urgencia por sobrevivir ocupa la acción del relato. La conjunción entre sub-géneros de la literatura de ciencia ficción en donde el desprecio por la historia “coincide con nuestra existencia fragmentada bajo el capitalismo; [y] dramatiza nuestra presencia simultánea en los compartimentos separados del mundo personal y del público” (p. 353). Por consiguiente, dan paso a la pregunta de la

18 Jameson (2015) inaugura el capítulo XII. El viaje hacia el miedo de *Las arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones a la ciencia ficción* con un análisis sobre el tratamiento de la historia en los textos de ciencia ficción utópica en la que resalta el “fin de la historia” como una de las premisas del mundo perfecto. En el marco de las realizaciones económicas y políticas consuetudinarias, la conciencia histórica es útil en los momentos conflictivos, como ancla de las necesidades humanas en las luchas precedentes, mientras que, al anularse dicha relación en las utopías, pues no existen las clases, las desigualdades y la injusticia es un concepto ajeno, la historia no tiene cabida como principio educador o conciencia del pasado. A propósito, dice: “Es como si el fin utópico de la historia hubiera cancelado la categoría de acontecimientos a los que (...) [las] experiencias colectivas pertenecen” (p. 186).

temporalidad de nuestra asistencia al mundo arruinado y sus límites: ¿espacios imaginados por la literatura o espacios reales, actuales?

Tal como lo propone Jameson (2015), la ciencia ficción post apocalíptica correspondería al tiempo “después de”. Aquí el fin delata el fallo de los modelos político-económicos; asimismo, la melancolía y el trauma por la derrota nos ponen irremediabilmente en un futuro que vibra en el presente. Imaginar el futuro es un contrasentido axiomático cuando persiste la sensación del ahora.

La literatura de ciencia ficción post apocalíptica es un lugar para el ensayo de las posibilidades. No humanidad, no sistemas y no formas, es parte de la respuesta crítica a los ciclos de destrucción encadenados a lo largo del tiempo. Las sinuosidades de la geografía, aculturadas en sí mismas, testimonian el poder de destrucción y construcción del ser humano (depredador y arquitecto). En tanto que proceso, reiteran la interdependencia entre las partes, en la que lo material (objetos, espacios, cosas) e inmaterial (los deseos) afianzan la necesidad constante de conquista y dominio. Al respecto, Arias (2020) argumenta “Aunque las categorías humanas no crean el mundo, el ser humano crea mundo: relacionándose materialmente con una realidad que transforma, produciendo estructuras físicas e intelectuales, destruyendo hábitats y seres” (p. 50).

¿Es entonces el devenir humano un caminar hacia la destrucción? Podríamos en este punto exponer distintas perspectivas. Sin embargo, queremos resaltar la idea (quizá obvia) de la constante transformación del espacio a la par de la actividad humana, que sobrepasa incluso la fantasía o cualquier imagen surrealista. En términos de Ingold (2018):

Los seres humanos reales, (...) habitan una realidad fluida en donde nada es lo mismo de un momento a otro y donde nunca nada se repite. En ese mundo oceánico, cada ser tiene que encontrar un espacio para sí mismo, lanzando manecillas que puedan unirse a otros. (p. 32)

No obstante, en *La carretera* vemos cómo los personajes se afianzan en su soledad, en su independencia. Sin un proyecto común la sociedad descrita no concede la camaradería. Eliminadas las líneas de afecto la humanidad se remite al espacio y deshace las funciones fenomenológicas aprendidas para experimentar relaciones inéditas.

De la incerteza viva que se afirma en el temor por el futuro se deduce que “la humanidad influye en la naturaleza: la historia natural posee elementos de autonomía respecto de la especie humana y, asimismo, elementos de dependencia” (Arias, 2020, p. 41). De acuerdo con Manuel Arias, la naturaleza iría siempre hacia adelante en su cualidad autopoietica, independiente del destino de la humanidad, conservando las incidencias, sí, más no frente al escenario post apocalíptico, en el que hasta ella misma (la naturaleza) habrá sucumbido. Con la extinción de la vida en la tierra, el espacio se modifica al punto del desaparecimiento (cabría aquí la imagen de una transformación radical tendiente a la eliminación de las formas desarrolladas por la humanidad). Islas, ciudad, edificio, casa, barco, nave, entre otros, son elementos del espacio real, con cabida en cualquier tipo de género literario.

En la ciencia ficción, dichos elementos se transforman en espacios fantásticos o surreales y aparecen de repente como alternativas resolutivas de los conflictos planteados o como puntos de quiebre del relato. Si sumamos al inventario objetos como puertas, portales, habitaciones secretas, máquinas del tiempo, tendremos un conjunto que, en su valor de espacio liminal, conectan a otros tiempos, yuxtaponen los espacios. En la ciencia ficción post apocalíptica esas posibilidades no se contemplan como resolutivas o puntos de giro, aluden a la disimetría y a la imposibilidad de la compleción del mundo. Son las rupturas entre los espacios anteriores, sus manifestaciones ya aparejadas por lo extraño y distinto de la situación. Lo fantástico desaparece, la crueldad de lo real requiere acciones, del mismo modo, reales e inaplazables. Por consiguiente, la evidencia del espacio como intervalo y posibilitador de las secuencias narrativas nos avoca de manera inquietante a una relación temporal pura.

Sobre el tiempo hemos dicho que ocurre sobre el espacio, pero también es relativo a este y, en cuanto tal, inherentes uno del otro. Recientemente afirmamos que el espacio siempre estuvo ahí¹⁹ y que, por lo tanto, es infinito

19 En un reciente ensayo publicado en la base de datos de arXiv, Bruno Valeixo Bento et al. (2022) proponen otra posibilidad de existencia del tiempo, un infinito sin principio ni fin. Desde la teoría de los conjuntos causales, esto es el espacio tiempo que fragmentado se interpreta como un *continuum*, siendo siempre una sucesiva de tiempos y no una singularidad: “While the process of becoming is explicit in sequential growth, it is implicit or ‘vague’ [...] in covariant growth (e. g. at any nite stage of the growth process, one cannot say which portion of the causal set has already come into being). But if there is a process of becoming which can be associated with covariant

hacia adelante y en retrospectiva. Del mismo modo, declaramos que el tiempo es subjetividad y, en consecuencia, sujeto a la interpretación, así que podemos verlo en el espacio como palimpsestos: tiempo sobre tiempo en cualquier lugar que se analice. En tal caso, estaremos frente a posibilidades de enunciación fragmentarias, partes de tiempo. Pedazos de ruina como evidencia frágil del tiempo.

En esta lógica, McCarthy construye imágenes escenográficas en las que el futuro no tendría ocasión. Eliminadas las formas, el espacio ruinoso es tiempo presente: “Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. (...) En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa vertiente con el de los vestigios” (Augé, 2003, pp. 45-46). De este modo, la asistencia al espacio certificaría el carácter efímero de los destinos individuales y colectivos. Devastación, destrucción, desolación, vacío, serían las secuencias de repetición que nos encontraríamos en este futuro-presente que late y atormenta por su cercanía. En ese sentido, Augé adiciona:

Sólo una catástrofe, hoy, es susceptible de producir unos efectos comparables a la lenta acción del tiempo. Comparables, pero no parecidos. La ruina, en efecto, es el tiempo que escapa a la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa y que, al mismo tiempo, dura. Las destrucciones realizadas por las catástrofes naturales, tecnológicas o político-criminales, por su parte, pertenecen a la actualidad. (pp. 109-110)

growth, then it may be that it is this quality of vagueness which embodies asynchronous becoming and thus allows us to reconcile the passage of time with a beginningless time in Causal Set Theory” [Si bien el proceso de devenir (convertir) es explícito en el crecimiento secuencial, es implícito o “vago” en el crecimiento covariante (por ejemplo, en cualquier etapa del proceso de crecimiento, no se puede decir qué parte del conjunto causal ya ha llegado a existir. Pero si hay un proceso de convertirse que puede asociarse con el crecimiento covariante, entonces puede ser que sea esta cualidad de vaguedad la que encarna el devenir asincrónico y, por lo tanto, nos permite reconciliar el paso del tiempo con un tiempo sin comienzo en la teoría de conjuntos causales] (p. 5).

De cara a esta certificación, y en conjunción con *La carretera*, los cuerpos que asistirían a las reverberaciones del fin se enfrentarían a una comprensión distinta del tiempo sobre el espacio. En perspectiva, el espacio en las situaciones post apocalípticas ya no es, lo que queda es insuficiente para entender su causalidad. Lo que será corresponde a un futuro que, al parecer, no tiene oportunidad de ser. McCarthy (2007) cierra *La carretera* con un breve pasaje lleno de nostalgia por el tiempo.

Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente ambarina allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, bruñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio. (p. 210)

Desde ahí, en ese pasado que ya no sería posible escudriñar, es fácil comprender la preocupación por la eliminación de las formas. Una situación en la que irremediablemente caminaríamos en el presente debido a los procesos de la modernidad, en clara disociación con espacio natural. Según la perspectiva de los autores analizados, la correspondencia causa-efecto se concibe como las consecuencias catastróficas en las que el vaciamiento del mundo trazaría el ocaso del espacio en donde el tiempo simplemente transcurre, puro y sin marcas, fragmentario e infinito.

Referencias

- Arias, M. (2020). *Desde las ruinas del futuro. Teoría política de la pandemia*. Taurus Ediciones.
- Augé, M. (2009). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
- Botero, L. (1997). Ciudades imaginadas, identidad y poder. *Espiral*, 7(8), 113-145. <https://www.redalyc.org/pdf/138/13870806.pdf>
- Broncano, F. (2020). *Espacios de intimidad y cultura material*. Cátedra.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Jameson, F. (2015). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Lordon, F. (2015). *Capitalismo, deseo y servidumbre. Marx y Spinoza*. Tinta Limón. https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-08-2.pdf
- Ma, L. (2020). *Liquidación*. Temas de hoy.
- McCarthy, C. (2007). *La carretera*. Penguin Random House.
- Naciones Unidas. (2020). *Comprehensive Response to COVID-19. Saving Lives, Protecting Societies, Recovering Better*. UN.
- Real Academia de la Lengua. (s.f.). Antropoceno. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/antropoceno>
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (C. Vidal, Trad.). Alianza Editorial.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Penguin Random House.

Valeixo Bento, B., Dowker, F. & Zalel, S. (2022). If Time Had no Beginning: Growth Dynamics for Past-Infinite Causal Sets. *Classical and Quantum Gravity*, 39(4). <https://doi.org/10.1088/1361-6382/ac445f>