



Otros campos, otros desiertos: *Quema* de Ariadna Castellarnou y *Mara* de Lucas Ryan

Mariana Catalin¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Rosario
marianacatalin@gmail.com

Resumen: En el marco más amplio de una investigación sobre los imaginarios para después del final en la narrativa argentina reciente, el presente trabajo se propone abordar *Mara* (2014) de Lucas Ryan y *Quema* (2015) de Ariadna Castellarnou para analizar cómo se construyen en ellas los territorios distópicos. Dicha construcción convoca la dicotomía central de civilización/barbarie asociada al clásico enfrentamiento ciudad/campo tal como se lo ha construido en la tradición de nuestra literatura nacional a partir de *Facundo* de Domingo F. Sarmiento. Pero, a la vez, parece desplazarla para dar lugar a la aparición de nuevos mapas y, fundamentalmente, de recorridos singulares. Desplazamiento que impacta en la posibilidad de imaginar las causas del final y obliga a reflexionar sobre las lecturas alegóricas que este tipo de ficciones suelen convocar.

Palabras clave: Narrativa argentina actual – Imaginarios para después del final – Territorios – Ariadna Castellarnou – Lucas Ryan

Abstract: In the framework of an investigation of the imaginaries for after the end in the recent Argentine narrative, the present work analyze *Mara* (2014) by Lucas Ryan and *Quema* (2015) by Ariadna Castellarnou to describe how they construct dystopian territories. This construction summons the central dichotomy civilization/barbarism associated with the classic city/country confrontation as it has been built in the tradition of our national literature from Domingo F. Sarmiento's *Facundo*. But, at the same time, it seems to displace it to give rise to new maps and singular routes. Displacement that impacts on the possibility of imagine the causes of the end and forces us to reflect on the allegorical readings that this type of fiction usually generates.

Keywords: Current Argentine Narrative – Imaginaries for after the end – Territories – Ariadna Castellarnou – Lucas Ryan

¹ **Mariana Catalin** es Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como investigadora adjunta de CONICET con el proyecto “Imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual”, y como profesora adjunta en la materia Literatura argentina I de la carrera de Letras de la Universidad de Rosario. Publicó el libro *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel* y ensayos en diversas revista y compilaciones. Dirige el Proyecto de Investigación y Desarrollo “El problema de los límites en la literatura conosureña actual” y co-dirige el Proyecto de Investigación Plurianual “Archivo Lucio V. Mansilla. Para una relectura integral”. Se encuentra a cargo, además, de la Dirección de la Maestría en literatura Argentina (UNR).

Hay un recorrido que ya conocemos. En 1992 Sergio Chejfec publicaba *El aire*, narración en la que el campo avanzaba sobre la ciudad. Luego del 2000 la novela fue leída en clave anticipatoria: escrita en pleno auge del menemismo, aunque desde afuera del país, la novela de Chejfec logró “ver” (en el sentido de videncia) una forma de pobreza y reorganizaciones territoriales que vendrían después (Siskind, Horne, Catalin). Trece años después se publicaría *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal. Ahora es la Interperie la que avanza sobre la ciudad, desde el interior hacia el centro, deteriorando edificios y haciendo proliferar terrenos baldíos, provocando la caída gradual de la tecnología y poniendo en jaque las relaciones sociales básicas. Y obligando a María a exiliarse a Europa huyendo de esa Argentina salvaje. La lectura es en este caso retrospectiva: se ha insistido en abordar la novela conectándola con los sucesos del 2001, estallido del que partiría Mairal para encadenar luego diversos momentos del sangriento pasado argentino (Drucaroff, Hallstead y Davobe). Ambos imaginarios para el final vuelven así sobre la dicotomía civilización-barbarie cifrada en el par ciudad-campo para imaginar ese tiempo otro apelando de manera diferente a los recursos de la distopía. En esta línea también podría leerse *Plop* (2004) de Rafael Pinedo en donde, casi en simultáneo con el último avatar, esos futuros anticipados aparecen completados: ya no hay ciudades, solo un territorio yermo que sabemos pampa, o al menos llanura, por las menciones del narrador.

Ahora bien, *Plop* forma parte de una trilogía compuesta también por *Frío* y *Subte*. Leída en la clave que abre la serie se puede observar claramente cómo Pinedo amplía la perspectiva: si *Plop* y *Subte* se ocupan, siempre de manera singular, de uno de los componentes del par campo-ciudad, eligiendo cada una un escenario, *Frío* parece abrirse a un espacio singular. El encierro en el convento no impide observar un exterior difícilmente clasificable en los términos expuestos previamente. Si bien, tal como lo señala Fernando Reati, *Plop* “plantea una visión novedosa en las letras argentinas porque trasciende la alegoría política nacional y cala en la naturaleza universal de lo humano” (Reati 34), también es cierto que la Llanura, que sabemos puede ser el afuera de Buenos Aires, no deja de pesar. Y es justamente por cómo funcionan los desechos de lo previo en ese territorio que

puede pensarse que la novela desarrolla “una crítica del neoliberalismo en su variante populista local” (Kurlat Ares 146), lectura que se potencia si se piensa en relación al lugar que ocupa la letra escrita y el acceso a ella presentada como resto de la civilización previa. En *Frío*, la elisión total de marcas espacio-temporales que permitan anclar el relato a la par que la extensión de otra forma de lo yermo configuran un territorio diferente. Distinguiéndose de los otros dos avatares de la serie, *Frío* se sostiene sobre otra dicotomía: la tensión interior-exterior. Una dicotomía propia de los imaginarios para después del final, en los que la catástrofe, a pesar de haber ya acaecido, no nos deja a salvo de su inminencia (Berger).

En esta línea, que se cruza con la manera en que Carlos Ríos abre los espacios hacia otras geografías en su trilogía sobre el final, es que me gustaría pensar dos episodios más recientes y sus territorios: *Quema* de Ariadna Castellarnou y *Mara* de Lucas Ryan.²

1. Afuera

Sabemos que *Quema* comienza en el campo. Rita y el hombre se van al campo porque él cree que allí pueden salvarse de “el mal”. El significante insiste en el primer relato: “Con el corazón apretado, confiaban llegar a ese lugar donde las cosas empezaran a mejorar visiblemente. Donde la tierra recuperara su aspecto de tierra y las personas volvieran a ser personas. La zona protegida. El campo, el calor y el zumbido de las abejas bajo el sol” (13). En el comienzo se juega entonces con la vuelta al campo, tal vez asociada con la vuelta a la tierra de fines del s. XIX argentino o alguna de sus variantes que ponen en juego el problema de la nación, pero también con su ya recorrida impugnación. Rita sabe que allí no habrá refugio. Que, en realidad, no lo ha habido nunca. Ahora bien, hay un leve ruido en la imagen. A la vez que los relatos vuelven sobre el imaginario territorial que ha definido

² Con la trilogía de Carlos Ríos me refiero a la serie compuesta por *Manigua*, *Cuaderno de Pripyat* y *Rebelión en la ópera*. Si bien el autor no las presenta explícitamente como una trilogía, las tres novelas se sostienen sobre imaginarios para después del final que ponen en juego tensiones similares. Escribir estos finales, que presentan una particular relación entre lo puntual e histórico y lo radical y fuera del tiempo, lleva a Ríos a otras geografías: África, Ucrania, México. Geografías en que la lectura en clave se desarma, no solo porque no convoca estos ideogramas típicos de nuestra tradición nacional sino también porque ponen en jaque la linealidad que exige ese tipo de lecturas.

nuestra tradición nacional a través de la insistencia del significante, lo que llaman campo, no es exactamente *nuestro* campo. En la tradición nacional, desde el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, la oposición ciudad-campo se traduce inmediatamente en la oposición ciudad-campaña y encadena todas las imágenes asociadas a esta segunda variación: la llanura, la falta de accidentes geográficos, la extensión y, también, su reconfiguración en desierto en tanto ideologema.

El territorio que no se contempla porque se han tapiado las ventanas pero que a la vez, en ese no ver, se convierte en paisaje, es otro. Un valle, montañas, árboles:

Para Rita es una suerte no tener vistas sobre el valle. La soledad y las hogueras todavía activas allá en las montañas, donde están los pueblos por los que pasaron antes de llegar a la casa, y las cenizas de las piras que el viento mueve y arrastra y que vuelven aún más oscura la luz cobriza del atardecer (10).

También es otro el mapa: el campo en que se crió Rita se ubica en un “lugar bastante lejano, una isla relegada al sur de los mapas” (14). Contra la posibilidad de extender la mirada, contra la posibilidad de enfrentarnos a la extensión como a un mar, contra esa extensión como problema (ya sea porque incentivaba la indolencia, porque propiciaba la temeridad o porque impedía la asociación) los territorios boscosos proliferan. Y, tal vez, la preposición no sea ya “contra”.

En el segundo cuento, *Amarillo* va a cazar, se interna en una frondosa hilera de árboles, a las que se llama parque y luego bosque. Cuando recuerda el antes del fin recalca en una imagen: ese “parque”, ese “pueblo” es a donde la gente de la ciudad se acercaba antes para disfrutar de un “día de campo”. Sin duda, lo singular de ciertas modulaciones en el léxico puede atribuirse al origen de la autora: algunas reseñas han puesto en juego su origen catalán y el hecho de que reside en Buenos Aires recién desde el 2009 (Berlanga). Pero, a la vez, podemos pensar que los finales nos están abriendo otras geografías, en las que nada es lo que parece. O lo que queremos que parezca. En las que los problemas a los que estamos tan acostumbrados a volver son solo un espejismo. Donde quizás ante la narración de una catástrofe, no debemos preguntarnos, o al menos no estamos obligados a preguntarnos primero, como en ella se “vacía de sentido el reparto de los espacios y de cuerpos que desde los años de formación de las culturas nacionales marcaron

el territorio” (Rodríguez 239). Parece singularizarse en este sentido de todo otro conjunto de relatos que, como bien plantea Lucía de Leone, “problematizan el gobierno de la vida y la muerte en escenarios rurales postutópicos” (s/p).³ Con esto no quiero afirmar que los textos de Castellarnou exijan una lectura que privilegie las fronteras biopolíticas antes que las espaciales: los desplazamientos proliferan pero las divisiones no se sostienen solo en las formas-de-vida que encarnan los cuerpos errantes. La Tigra es un claro ejemplo de lo atentos que tenemos que estar a la manera en que se delimitan los territorios, porque si cruzamos por donde no debemos cruzar, podemos terminar muertos. Un día de campo/un día en el campo. La tensión que recorre los relatos de Castellarnou podría cifrarse en la elección de las preposiciones, en el modo en que convocan el significante, y los problemas a él asociados, y a la vez lo enrarecen ligándolo a otros espacios, obligándonos a dudar de la pertinencia de aquellas interrogaciones que se sostiene solo en la lógica del “ya no”, lógica que la linealidad del final quiere imponernos, lógica mercantilizante.

Ahora bien, si el libro comienza en el campo, no es ese el inicio de la temporalidad del desastre. El desastre comienza en el último relato y comienza en el frío. Es el modo en que se configura ese surgimiento retardado el que abona mi hipótesis de que es mejor no atribuir ciertos movimientos solamente a las singularidades que marcan la figura autoral. Porque allí aparece el término “barbarie”. Y en un libro publicado en la Argentina esa aparición no es neutra. También es allí donde se insiste sobre la idea de origen. Vayamos por parte:

³ De Leone, a la vez que piensa esta ficción en un corpus más amplio compuesto por textos de Samanta Schweblin, María Inés Krimer, Cristian Molina, Michel Nieva e Inés Acevedo en los que el campo es “el” campo (asediado por formas globales de extractivismo y producción agrocapitalistas) destaca la indeterminación geopolítica de los espacios propuestos por Castellarnou y la dificultad que supone intentar, a diferencia de lo que ocurre con *El año del desierto*, constreñirla a una crisis particular. Sobre las relaciones de estos imaginarios rurales con la tradición previa ya agotada de las novelas rurales y sus posicionamientos en el arte y la literatura argentina reciente puede consultarse también su artículo “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”. Sobre los nuevos modos de conformación de los territorios en relación con un nuevo posicionamiento de la noción de paisaje retomo el recorrido realizado por Jeans Andermann.

yo recogía los libros del suelo (...) y me los leía sin saltarme una página. Aprendí muchas cosas que luego olvidé. Aunque en el fondo siempre queda algo. Una delgada estructura de conocimiento que nos levanta a unos centímetros de la barbarie, que nos protege, que nos enclaustra a una corta distancia del horror (126).

Ese horror no es el desborde, sino antes bien una forma singular de apatía. Es cierta forma de alienación la que queda ligada al salvajismo y con él a la irracionalidad desde el punto de vista de las narradoras. Si por una parte, ese momento del último relato se sostiene sobre la inutilidad de los conceptos imbuidos por los profesores, que, luego del final, ya deben estar todos muertos (ambos, profesores y conceptos) y sobre la anécdota autobiográfica y épica de la lectura, también es cierto que los libros (la civilización) juegan ahora un papel singular en una tríada (ya no una dicotomía) anómala: la que componen el Gales, la madre y nuestra narradora de pelo rojo. Es esa madre la que usa los libros para hacer toboganes; es esa madre a la que hay, justamente, que sobrevivir dominando el influjo de su belleza. Y esa madre no es la madre patria (y no utilizo el “ya no es”, es esa la distancia mínima que intento rozar).

Qué hacemos entonces en este contexto con la idea de origen del mal sobre la que insiste el último relato. ¿La leemos ligada al impulso de fines de siglo S.XIX y, entonces, en asociación con el término barbarie y el problema de la nación?, ¿o en relación con todos los enfoques recientes que entienden las narrativas sobre el fin del mundo como intentos de invención de una mitología que busca orientarnos ante el colapso que supone considerar a nuestra especie como una fuerza geológica capaz de afectar al sistema planetario y su destino (Danowski y Viveiros de Castro 2019)?, ¿o, incluso, como la puesta en juego de cierta lógica de autoayuda procesada en clave ficcional?

Elijo sostener los interrogantes y leer en clave (algo que los textos propician): si el mal parece tener origen en ese espacio insular, tal vez también la puesta en contacto con ese espacio otro, su conversión en territorio entre el frío, la nieve y los bosques, sea lo que nos obligue a sostener nuestras interrogaciones entre la afirmación y el espejismo. Una verdadera desterritorialización que, por una parte, nos recuerda que, en función de la pervivencia de ciertos ideologemas iniciales, hemos leído una y otra vez en esos términos; que hemos insistido en

remarcar que, a diferencia de toda una serie filmográfica norteamericano y europea, “en lo relatos argentinos la destrucción de la ciudad alude más bien a la percepción de un país que ha visto fracasar el proyecto de Sarmiento de una nación donde la civilización triunfa sobre la barbarie” (Reati 29). Pero que también, por otra parte, nos permite dejar de pensar en *nuestro* campo.

En este contexto, uno de los movimientos centrales para la conversión de ese espacio en territorio (Segato) se constituye en torno a una insistencia singular de dos significantes: orden y equilibrio. Si “Quema” narra el origen, “Todo arde” nos cuenta el momento de pasaje, ese momento en que el tiempo deja de contar. Es allí donde se anuncia la existencia de un nuevo orden que pone en juego los fantasmas del totalitarismo: “La que había vivido lejos percibió que había un orden en todo aquello. En cada montón. Un nuevo orden más firme, más claro y orgánico que el orden que hasta entonces había dominado el mundo.” (81). Es ese orden el que en el último relato vuelve como espeluznante.

Ahora bien, al mismo tiempo que se internan en ese orden, los relatos se atreven a experimentar con la idea de equilibrio, sacándola de su campo de sinonimia: el equilibrio previo de ciertos flujos en “Amarillo” pero también el equilibrio “exigente y misterioso” de las especies a partir de la aparición ambivalente de la cucaracha. O el equilibrio que sostiene el discurso de la reina a través del énfasis en la paciencia, la voluntad y la definición de objetivos en “Youkali”. El afuera de ese cuento está sostenido sobre un orden que divide los territorios; el adentro, por el equilibrio de la reina; y ambos modos de pensar la solución no parecen ser enteramente iguales y juegan con la idea de utopía que sostiene la canción que da nombre al cuento.

Hay un impulso para ordenar el caos. Pero un impulso que no sólo no es necesario leer en la lógica del “ya no” (en el sentido de: ya no es la civilización la que busca imponerse sobre la infirmitad de la barbarie regulando sus manifestaciones) sino que además, a la vez que pone en juego la violencia que supone todo orden, se atreve a preguntarse por el equilibrio. Y con él por las formas de supervivencias, individuales, pero no adheridas totalmente a las nuevas jerarquías. ¿De qué lado queda el anhelo del “sistema preciso y el tiempo perfecto” del protagonista de “Amarillo” (32)? Un juego con la utopía, sí, pero en términos

más leves, en términos de felicidad: “lo único que quiere todo el mundo es encontrar un sitio caliente donde morir. Lo esencial. La sustancia de la felicidad” (53).

2. Más afuera

En *Quema*, entonces, la supresión evidente de las referencias espacio-temporales se articula con una apuesta a la construcción de los espacios para que nos interroguemos por esa falta. En *Mara* de Lucas Ryan también se eliden esas referencias. Pero en este caso el territorio casi no se dice. Las voces que ritman el texto sólo nos dejan suponer. Y entre los pocos datos que nos proporcionan hay dos que se destacan: nuevamente la presencia no de ciudades derruidas sino de un territorio rural inclasificable y nuevamente la nieve. Una temática también apenas supuesta: un “ellas” que asecha desde el territorio blanco; criaturas redondas y del color de la noche que hacen que ahora ya sea tarde (28). Una temática, entonces, que podríamos pensar como eminentemente urbana si recalamos en genealogías nacionales: hay una clara referencia a *El eternauta* que incluso, si descartáramos el final que propone Héctor G. Oesterheld, podría pensarse en la lógica de la saga. Pero asociada ahora a este territorio otro.

Ahora bien, a pesar de esa elisión, a pesar de que el tiempo es constantemente lo que vuelve y lo que el texto enfatiza autorreflexivamente, el autor, en las entrevistas, insiste sobre el territorio. El origen se coloca justamente en un movimiento que, si lo pensamos en relación con la resistencia que Ryan figura a propósito de la producción de Pinedo y sus localismo, podría leerse como un desplazamiento territorial: “en un principio pensé ciertos factores visuales que me interesaba trabajar, que creo que son el resultado de ciertos lugares y lecturas que conozco y me gustan, como son el sur argentino o Comala” (“Temblor” en línea). La tradición podría ser, entonces, otra, esa que recorre lateralmente nuestra historia nacional: la de los relatos sobre el Sur argentino a cargo de los viajeros, no sobre el sur que es llanura sino sobre la zona boscosa/montañosa, señales geográficas y referencias a la flora y a la fauna que marcan algunos relatos de *Quema* y ciertos momentos de *Mara*. Sin embargo, la inespecificidad en lo que

refiere a la determinación simbólica del espacio parece prevalecer: no hay marcas que estimulen esa puesta en juego, a diferencia de lo que ocurre con la insistencia del significante “campo”, en el texto de Castellarnou.

Ese intento de dar cuenta del origen parece, antes bien, funcionar como índice de la forma en que *Mara* vuelve problema un lugar común: la ya sabida interdependencia de las coordenadas espacio-tiempo se convierte, en el texto, sin apelar al imaginario de la ciencia, en intriga. Construir el horror del final, poder imaginar ese tiempo, requiere necesariamente un territorio singular, ese desplazamiento hacia los bosques y la nieve que se coloca en el origen. A la vez, es una división espacial la que permite que cada una de las voces adquiriera un espesor temporal singular. La novela nos lo recuerda: “y ahora las cosas son distintas. Afuera es distinto” o “Los días son más parecidos cada vez, se parecen a lo que está afuera” (34). Es difícil ordenar las voces que se van demarcando a través del corte de los fragmentos en función de individualidades claramente discernibles. Y eso, en la temporalidad del final, tiene sentidos específicos: abre la pregunta por los modos singulares de la configuración de las subjetividades, por los límites de lo humano. Pero, al mismo tiempo, es evidente que existe una diferencia de tonos y que la misma se articula en función del lugar en que se encuentran y que esos lugares se soportan sobre una división fundamental: el afuera y el adentro. La intemperie y el refugio. Si bien la división es casi convencional –bastaría volver sobre *La poética del espacio* de Gastón Bachelard para comprobarlo– la potencia que adquiere el contrapunto no lo es: los fragmentos tensionan el tiempo urgente de la supervivencia en la catástrofe con una singular articulación del tiempo de la espera (“Ahora los días pasan y espero” (32)). Y las temporalidades adquieren tal espesor que parecen enmudecer el resto de las posibilidades. En este imaginario lo que se vuelve más amenazante no son las formas de vida singulares o los nuevos órdenes que imponen los sobrevivientes, ni siquiera los puntos negros en la nieve, sino ciertas preguntas: ¿qué es lo que divide el antes del después?, ¿qué esperar (cómo esperar) luego de que comprobamos que las cosas son distintas?, ¿qué pasa con el tiempo cuando ya no podemos esperar nada? Como si *Mara* retomara (o adelantara, si seguimos la cronología convencional) ese tiempo que *Quema* jugaba entre el origen del mal y la pérdida de las estaciones pero también entre los modos

de lectura posibles a partir de los desplazamientos territoriales. Y lo retomara para expandirlo hasta saturar los fragmentos, hasta que no podamos ver otra cosa. Como en la nieve. En uno de los fragmentos, uno de los personajes busca refugio: “Cuando el sol estuvo alto subí lo que pude a un árbol, pero no pude ver, ese aire blanco de nieve no me dejaba” (51). Si antes el episodio había marcado, aunque sea mediante indicios, el recorrido, a partir de esa imposibilidad lo único que vamos a ver en lo que resta del fragmento es el recuento de los días porque lo que se va a narrar es justamente la espera: la espera de la muerte.

Las voces construyen, entonces, territorios. Si el contrapunto se vuelve tan singular es por la manera en que a partir de la división casi convencional, Ryan acumula en cada espacio, o hace surgir de cada espacio convertido en territorio, estratos de temporalidades. Por un lado, el adentro no es un adentro circunstancial típico de los recorridos a los que obliga la catástrofe, sino un adentro fuera del tiempo de la supervivencia que juega entre lo estático, y por lo tanto la anulación en el puro presente, y la sucesión a través de la idea del diario y de la escritura. Ese adentro habilita el tener tiempo. Y es esa manera de tener tiempo la que configura ese espacio como refugio, porque por la presentación de otros lugares sabemos que las barreras materiales no son suficientes. El afuera está marcado por el tiempo urgente del final pero, a diferencia de lo que podría esperarse, es en la amenaza, no en el refugio donde se instala la cronología. Son fundamentalmente esas voces que no tienen tiempo las que recuerdan y las que marcan una posible sucesión: “la primera en desaparecer fue la hija de alguien” (29). Si la espera, al igual que la nieve que en un primer movimiento homogeneiza los territorios, vuelve difícil la división temporal, el afuera obliga a otras formas de medir el tiempo: “No sé cuánto tiempo pasó desde que salimos, pero ya debe ser mucho porque tuve que cambiarme dos veces la ropa” (37) ¿Y el futuro? El futuro es lo que está en disputa entre ambas: o bien el futuro del afuera, cifrado, al igual que en *Quema*, en el desplazamiento hacia un territorio otro (aunque esta vez hacia el sur en vez de hacia el norte); o bien el futuro del adentro que se juega entre el embarazo y la escritura. De nuevo, figuraciones convencionales, sí, pero que en el contrapunto adquieren otra potencia.

3. (Breve) Historia

En *Mara* el campo, la palabra, aparece. En la novela de Ryan el campo es un cuadro: “La pared es blanca, toda. Los cuadros son de campo y tienen dibujos de campo. En uno no hay nada; el otro tiene un horizonte y un animal” (15). Es clara la contraposición con el afuera que se elige para la novela:

Arriba el sol está quieto y es muy blanco. Los árboles, abajo, se aprietan. No siento el hielo que piso, y las horas pasan y oscurece. Me acerco a un árbol y le rompo unas ramas que dejo en el suelo. Caen sin hacer ruido, como pájaros. Arriba de las ramas dejo una manta que llevo, que es la mejor manera de que no se meta lo blanco (42).

En el último volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Fermín Rodríguez, justamente para pensar entre otras novelas a *El aire* y, con ella, cómo se vacían de sentido las divisiones espaciales que desde los comienzos de nuestras naciones han marcado el territorio, retoma la pregunta de César Aira en *Las noches de flores*: “¿tendría historiadores la crisis?” (241). Sabemos que cuando hablamos de territorios rurales en la argentina, cuando hablamos de campo, hay otra que no deja de resonar: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. Entre la necesidad de la mención que acabo de hacer y el evitar el sintagma “el campo ya no es más que un cuadro” [el subrayado es mío], y con él los “ya no”, ligados a los modos de hacerse ver de la historia y particularmente de la historia nacional, creo que se encuentra la temporalidad de lectura que los imaginarios para después del final de Catellarnou y Ryan habilitan.

Bibliografía

Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2018.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Berger, James. *After the end. Representations of port-apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Berlanga, Ángel. “Hay cenizas en el viento”. *Página 12*, 22/11/2015. En línea. Fecha de acceso: 14/09/2020.

Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Danowski, Déborah, Viveiros de Castro, Eduardo. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines*. Buenos Aires: Caja negra, 2019.

Drucaroff, Elsa. “Narraciones de la interperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal”. *El interpretador* 27 (2006): s/p. En línea.

Castellarnou, Ariadna. *Quema*. CABA: Como Gog y Magog, 2015.

De Leone, Lucía. “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”. *Cuadernos de literatura*, XX.40 (2016): 181-203. En línea.

---. “El gobierno de “lo que venga después”. Ficciones rurales de la literatura argentina actual”. V Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, Santa Fe, 17, 18 y 19 de octubre de 2018, mimeo.

Oesterheld, Héctor y Solano López, Francisco. *El eternauta*. Buenos Aires: Doedyditores, 2012.

Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Buenos Aires: Stockcero, 2012. Edición e Introducción a cargo de Susan Hallstead - Juan Pablo Dabove

Pinedo, Rafael. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2012.

---. *Frío. Subte*. Buenos Aires: Interzona, 2013.

Reati, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Rodríguez, Fermín (2018). “La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 12. *Una literatura en aflicción*. Dir. Jorge Monteleone. CABA: Emecé, 2018. 239-264

Ryan, Lucas. *Mara*. Córdoba: Alción, 2014.

---. “Temblor en el cielo. Entrevista a Lucas Ryan”. Roxana Artal. *Evaristo cultural*, 1/07/2015. En línea. Fecha de acceso: 14/09/2020.

Segato, Rita. “En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea”. *Politika. Revista de Ciencias Sociales* 2 (2006): s/p. En línea.