

LA FANTASÍA COMO PARTERA DE LA HISTORIA:  
*EL REY DE LOS ESPINOS* DE MARCELO FIGUERAS

*Fantasy as the Midwife in History: Marcelo Figueras's*  
El rey de los espinos

MARÍA JOSÉ PUNTE

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA-UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

(Argentina)

majo.punte@gmail.com

**Resumen:** la novela *El rey de los espinos* (2014) del escritor argentino Marcelo Figueras se ubica en una constelación de umbrales que ofrece una figura semejante a la del caleidoscopio. Definida como “novela de aventuras” por su autor, pero tributaria tanto del género fantástico como de la ciencia ficción, arrastra a los lectores a una serie de peripecias en las que se intersectan historias y estéticas provenientes del cómic con una radiografía del mundo contemporáneo. A partir de la configuración de héroes inesperados, el texto contrapone una utopía de índole social a un presente al que ya experimentamos cotidianamente como distópico.

**Palabras clave :** literatura argentina, novela, ciencia ficción, precariedad, infancia

**Abstract:** The novel *El rey de los espinos* (2014) by Argentine writer Marcelo Figueras is set in a constellation of thresholds that offers a figure like that of the kaleidoscope. Defined as an “adventure novel” by its author, though a tributary of both the fantastic genre and science fiction, it draws readers into a series of adventures in which stories and aesthetics from the comic strip intersect with an X-ray of the contemporary world. From the configuration of unexpected heroes, the novel opposes a social utopia to a present that we daily experience as dystopian.

**Keywords:** Argentine Literature, Novel, Science Fiction, Precariousness, Childhood

## Introducción

Una grabación comenzó a sonar. —*Estás a punto de embarcarte en la mayor aventura de tu vida*— dijo una voz cascada, creando ecos en el espacio cerrado—. *Cree en todo lo que veas, por fantástico que parezca.*

Marcelo Figueras, *El rey de los espinos*

La premisa que parece estar movilizando a esta novela de Marcelo Figueras, publicada en España y con un formato que conduce a cierta perplejidad por la extensión y la inclusión de ilustraciones, es la de sacarnos de la molición de lo cotidiano. Es una novela de aventuras en la que no dejan de pasar cosas desde un comienzo oscuro hasta un final con visos apocalípticos. Algo de la estética cinematográfica respira en la escritura, lo que no llama la atención dado que su autor es guionista de cine además de consumidor frecuente de series televisivas y películas. Asumen en sus páginas numerosas lecturas entre las que se mezclan ejemplares de una biblioteca infante, clásicos de la literatura, historietas, libros científicos y filosóficos. Es decir, algo de la cocina del escritor emerge sin excesivo pudor para recordarnos que todos los géneros encuentran cabida en el acto de narrar. Otra idea central es la de que realidad y ficción no existen en dimensiones paralelas, sino que ambas comparten dinámicas constructivas a la hora tanto de sopesar nuestras experiencias como de diagramar estrategias para resolver conflictos, interpretar los hechos que nos confrontan a diario, o posicionarnos en los momentos de tomar decisiones. En este sentido, aborda la cuestión de la heroicidad no como un elemento de lo extraordinario, sino como una forma más de un aprendizaje útil para la vida.

Como se verá en el siguiente trabajo, el eclecticismo es un rasgo dominante para un texto en donde se cruzan saberes científicos con ficciones. La novela puede ser leída de varias maneras. La ciencia ficción ocupa un lugar predominante dentro de las elecciones genéricas que sostienen la trama. Sobre todo, porque una de las preocupaciones centrales es la de cómo pensar el tiempo presente a partir de los lugares en los que nos toca estar como subjetividades condicionadas por una serie de variantes que no necesariamente tenemos la libertad de elegir. Una Buenos Aires que ya hoy es distópica, sin demasiados maquillajes, se ve intervenida por la literatura para poder abrir el espectro de posibilidades y encontrar salidas a una crisis—social, política, económica, ambiental— que constituye nuestro actual paisaje contemporáneo. En contra de ciertas retóricas que exaltan la temporalidad entendida como progresión y la eficiencia tecnológica como panacea de todos los males, la realidad nos muestra cronografías en las que coinciden lo arcaico y lo futurista, la miseria con la exuberancia. Tiempos muy disímiles se yuxtaponen produciendo un tejido de discordancias. De ahí que se apueste a subrayar esa convivencia no siempre pacífica con la idea de ofrecer un nuevo diagrama de inteligibilidad. Hay en ella

una recuperación de lo colectivo que emerge de ese caudal narrativo que nunca deja de fluir, metamorfoseándose sobre todo en los formatos de una cultura de arraigo popular.

Si bien estamos frente a una narración que sostiene su eficacia en la posibilidad de atravesar los tiempos y los espacios, una fantasía de larga data que solo la ficción permite actualizar, lo fundamental son las corporalidades. Cuerpos considerados monstruosos por diversas razones funcionan como los pilares de la historia, no como meros actantes subordinados a los acontecimientos. Los cuerpos están en el centro de una discusión sobre la performatividad, a la que entendemos en el sentido polisémico en el que lo desarrolla la filósofa *queer* Judith Butler. Definidos ya antes de nacer de acuerdo al lugar que ocupan en la escala social, son cuerpos que en el contacto con los otros y con la otredad aprenden a manejar sus potencialidades, crecen en diversas direcciones y desafían los límites de lo dado. Como sostiene Butler, la fantasía es parte de la articulación de lo posible. No es lo opuesto de la realidad, sino lo que define sus límites (su “exterior constitutivo”), aquello que la realidad impide concretar (2006: 51). La fantasía, por lo tanto, sirve desde el momento en que se busca postular un futuro diferente para la norma. Siguiendo esta línea, entonces, lo desarrollado a continuación es un abordaje inicial de *El rey de los espinos* a partir de tres ejes de análisis: el género al que adscribe y su mayor proximidad o lejanía con los postulados de la ciencia ficción; la construcción de los cuerpos como punto nodal para una crítica a las sociedades del capitalismo post-industrial del presente; la configuración cronotópica como respuesta a una concepción más ampliada de entender la vinculación entre las dimensiones del tiempo y el espacio.

### **Elige tu propia aventura**

La primera definición sobre este texto, arrojada sin sombras de duda por su autor, es la de ser una “novela de aventuras”. Figueras lo recalca en cada una de las presentaciones del libro, sea en forma de reportajes o de reseñas literarias. Su deseo, nos explica, fue darse el gusto de escribir finalmente una narración como aquellas que conformaron sus lecturas de infancia, siguiendo el modelo de autores como Julio Verne, Emilio Salgari o Alejandro Dumas.<sup>1</sup> En ese sentido, *El rey de los espinos* descompagina la serie que arman sus otras novelas y sorprende a sus lectores, más allá de ser consistente con la concepción que Figueras tiene de lo ficcional, en particular, y de lo narrativo en general.<sup>2</sup> En ella, efectivamente, pasan muchas cosas, configurada a partir de la noción de peripecia. A lo largo de sus más de ochocientas páginas, se suceden los mundos y los avatares. Son tantos los personajes que lo transitan, que el volumen abre con un glosario en donde se ofrece una breve presentación de cada uno de ellos, como si fueran actores y

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, véase Bogado (2014).

<sup>2</sup> Esta concepción aparece vertida una y otra vez en sus columnas y en los reportajes, pero se puede adquirir una visión bastante completa de ella en su libro *El año que viví en peligro* (2007), la publicación en formato de papel del blog *El Boomeran(g)* que el autor mantuvo a lo largo del año 2006.

actrices de una obra de teatro. La pregunta que queda flotando tras su lectura es por el lugar que ocupa en nuestro mundo actual esa concepción novelesca de la “aventura”; en qué medida no se trata de un posicionamiento con cierto aire de anacronismo o de capricho *vintage*.<sup>3</sup>

El argumento, por otra parte, no se aparta de ciertos lineamientos realistas. Se desarrolla en locaciones reconocibles cercanas a la ciudad de Buenos Aires que la ubican en un contexto de clara adscripción rioplatense. Sobre todo, porque su escenario central está en el Delta del Tigre, situado en la provincia de Buenos Aires en frontera con Uruguay. Se trata de un espacio a la vez muy próximo para los habitantes de esta urbe (los “porteños”), pero teñido de un innegable exotismo: nunca deja de extrañar el contacto espurio entre ese entorno natural y la megalópolis que se atisba desde el río como si fuera una escenografía irreal. A eso se suma que la acción tiene su pivote en una fecha que nos es muy cercana: el año 2019.<sup>4</sup> Si bien desde el punto de vista del presente ya quedó levemente atrás, para el momento de su publicación en el 2014 (pero que su autor comenzó a escribir en el 2009) suponía ubicar los hechos en un tiempo por venir; un futuro inmediato, pero futuro al fin. Y este rasgo supone parte de su carácter distópico. Sabemos hoy que algunos de los elementos que sirvieron para construir la trama política que enmarca las acciones, a pesar de haber sido fabulados desde la imaginación, llegaron a concretarse. Eso le confiere una inquietante índole anticipatoria. Figueras dice al respecto que su intención había sido exorcizar un pasado vinculado con las crisis recurrentes de la Argentina de la post-dictadura. No era ilógico su temor ante la siempre vulnerable situación social y política del país en la que quedó tras la experiencia vivida durante los años setenta. Sobre todo, a partir de la última dictadura civil-eclesiástico-militar, que dejó marcas en todo el conjunto de su obra novelística desde *El muchacho peronista* (1992) hasta *El negro corazón del crimen* (2017).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> La noción de “anacronismo” está pensada a partir de la propuesta que hace Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo* (2011). Implica una cronografía no lineal, en la que se piensa la relación entre presente y pasado de otra manera, a partir del dispositivo del montaje. Esa superposición de tiempos resulta productiva porque permite hacer surgir instancias que quedan replegadas en la narrativa cronológica y que son actualizadas cuando se establecen las relaciones entre ellas. Con respecto a lo de “*vintage*”, se refiere a lo que Andreas Huyssen (2001) constata como la tendencia contemporánea de una vuelta a lo “retro”. Lo ve como exponente de un fenómeno de museificación (que excede por lejos los espacios del museo), al que vincula con un ansia de memoria. Se pregunta si esas culturas de las memorias contemporáneas no son formas reactivas a la globalización económica y a los modos en que el tiempo parece acelerarse, junto con un pánico masivo al olvido. Él prefiere adjudicar ese deseo de pasado a una transformación lenta pero tangible de la temporalidad, que se produce por los cambios tecnológicos, los medios masivos de comunicación, los nuevos patrones de consumo, la movilidad global (28).

<sup>4</sup> La elección de la fecha es, en palabras de su autor, un homenaje a la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), según comenta en su columna del 31 de marzo de 2018 del semanario *El cohete a la luna*, “Qué fantástica esta fiesta”, en la que habla sobre esta novela tomando como punto de partida una reflexión sobre el género fantástico. Véase en: <https://www.elcohetelaluna.com/fantastica-esta-fiesta/>

<sup>5</sup> Elsa Drucaroff ubica a Figueras en un grupo de autores de la post-dictadura, al que llama “los último escritores visibles”, que ocupa un espacio intermedio entre la generación de escritores de

Por otro lado, este texto no se desmarca de la tradición de la literatura fantástica en la Argentina, sobre todo en sus referencias a la figura más representativa de este giro: Jorge Luis Borges. La trama que se va desplegando como un libro troquelado es tributaria de varios de los cuentos publicados tanto en *Ficciones* como en *El Aleph* (1949). La concepción temporal de *El rey de los espinos* retoma la propuesta de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, con su sistema de ramificaciones espaciales y su cronografía de lo simultáneo. También aparece literalmente citada la invención del “Aleph”, solo que en una versión aún más rebajada que la que había imaginado Borges: se ubica en el búnker de El Viejo en una isla del Delta, una especie de museo en donde se apilan objetos traídos de sus incursiones temporales. Entre uno y otro “Aleph” se interpusieron varias décadas de historia argentina, lo que produce una especie de “macondización” de aquel subsuelo urbano contenedor de una posible —deseada— matriz de clarividencia sudamericana. Si Borges sustentaba sus fantasías en la potencia de una “modernidad periférica”, Figueras tiene clara conciencia de que dicha condición marginal no solo no ofrece garantías de una mejor percepción de lo real, sino que implica una vulneración exponencial de las formas de vida. La fantasía se convierte en un reducto utópico por excelencia, aquel espacio en donde es posible imaginar variantes para una vida buena de donde extraer la posibilidad de un cambio tan necesario como urgente.

*El rey de los espinos* se desarrolla a partir de dos facetas: una historia local y temporalmente situada en la Argentina contemporánea, con su fuerte carga de crítica social; una narración que explota al máximo la idea del viaje espacio-temporal y abre mundos paralelos. La física cuántica ofrece los marcos de inteligibilidad para construir el verosímil narrativo a partir de esta idea de que todo el universo está formado de una materia común y que las fronteras entre las diversas dimensiones materiales son porosas. Un leve cambio en la materia debería producir, por ende, modificaciones que afecten a todos los elementos de ese conjunto. El sistema que permite esos contactos es imaginado a partir de lo que se sabe de los agujeros negros. La teoría física a la que se recurre es la especulación en torno de los *wormholes* (agujeros de gusanos), vinculada con la teoría de la relatividad de Einstein, para pensar en una cronotopía acorde con ese deseo utópico de superación de los límites témporo-espaciales. Estos agujeros hipotéticos son atajos que unen distintas posiciones en el universo que existirían como pliegues, saltando las distancias del espacio, así como en el tiempo. El sistema de pasajes funcionaría tanto dentro del universo conocido, como hacia otros posibles universos existentes. Esta forma de viaje es considerada como una posibilidad para producir alteraciones en la realidad presente mediante acciones más o menos calculadas en otras dimensiones. Se basa en la creencia de que la palabra es performativa y de que la ficción puede funcionar como esa dimensión

---

los setenta y la camada de lo que llama “nueva narrativa argentina” (NNA). La ve como una generación que carga con la derrota de lo ocurrido en los setenta, como si hubiera sido responsable de ella. En esta generación, agrega, la conciencia política tiende a producirse ante la Guerra de Malvinas y/o el advenimiento de la democracia.

en la que es factible producir cambios. *El rey de los espinos* conjuga una serie variada de textualidades y produce un entramado cuya referencia es la de las novelas de aventuras: la posibilidad de que sean las ficciones las que transportan a otros tiempos y otros mundos.

El otro referente insoslayable es la historieta *El Eternauta* de H. G. Oesterheld, quien aparece citado de manera tácita como el personaje del “Autor”. No solo el famoso historietista desaparecido por la dictadura en 1977, sino sus cuatro hijas y su viuda, son recreados como elementos centrales de la acción. En un evidente juego de puesta en abismo, el Autor maneja los hilos del acontecer mediante la posibilidad utópica que abre la ficción. Si bien el desencadenante es la muerte del Autor, sus textos lo sobreviven y van abriendo nuevas dimensiones de lo real, como puertas. La fantasía que da comienzo a la acción es la posibilidad que tienen los personajes literarios de irrumpir en la vida de la no-ficción, de la misma manera en que lo había imaginado Luigi Pirandello con su célebre obra de teatro de 1921, *Seis personajes en busca de autor*. Pero como también sucede en *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen, la membrana de la realidad es permeable a la entrada de las creaturas de la imaginación que, por otro lado, tienen su propia forma de vida paralela. Como dice el personaje de la Viuda sobre el modo en que su marido concebía el rol de la ficción: “¿Cuál era esa palabra que le gustaba tanto? ...*Retroalimentación*. Decía que en un mundo ideal, las dos sensibilidades se *retroalimentaban*” (Posición 2511-2513; cursiva en el original).

Más allá del homenaje a Oesterheld y que remite tanto a la vida del historietista y su familia como a su célebre personaje Juan Salvo, la novela de Figueras se encuentra muy compenetrada con el género de las historietas. El cómic es exaltado como forma ficcional y como fuente de los saberes de los que se valen los protagonistas para resolver cada una de las vueltas de tuerca. Como se dijo antes, la acción comienza cuando aparecen los personajes del historietista muerto (en realidad, asesinado por el régimen fascista imperante). Cuatro de sus más recordados personajes se presentan en el entierro del Autor y llaman la atención por lo curioso de su atuendo: un caballero medieval (Tariq el Moro), un pirata “mitad irlandés y mitad vietnamita” (Saigon Blake), un cazador futurista de las praderas (Flint Moran), un vampiro maya pero también bastante punk (Metnal). Su contraparte del mundo real serán dos adolescentes: Milo y el Baba. Este último, un chico proveniente de la clase media depreciada por la crisis, es quien aportará los conocimientos necesarios para enfrentar a los esbirros de la organización para-estatal (la OFAC), haciendo uso de una erudición originada en las ingentes cantidades de cómics que leyó y que se sabe de memoria: “Las revistas no eran un placer frívolo del que podía privarse, como ya había prescindido de tantos otros. En la vida del Baba desempeñaban, más bien, el papel de la universidad y de la religión: ampliaban su horizonte intelectual y lo cargaban de sentido” (Figueras, 2014: pos<sup>6</sup>. 1123-1125). El género de las historietas, entonces, no solo está presente por su carácter anecdótico mediante los materiales que son utilizados en la construcción de personajes, estéticas y

---

<sup>6</sup> La abreviatura pos. refiere a la posición de las citas dentro del texto utilizado en formato Kindle

resoluciones narrativas. Es valorado como formato posible (y deseable) en la constitución de saberes útiles para la vida y en la transmisión de experiencias.

Si nos remitimos a la discusión que plantea Claudio Canaparo con respecto a *El Eternauta* en torno a cierta confusión entre las nociones de ciencia, técnica y tecnología, es posible entender también en qué medida *El rey de los espinos* se comporta con respecto a la ciencia ficción, más allá de su tributo a la historieta de Oesterheld. Canaparo sostiene que la creación del género de ciencia ficción deriva de una superposición entre lo que se entiende por “ciencia” y por “tecnología”. La primera refiere a un saber, mientras que la segunda es un sistema o una manera de producir.<sup>7</sup> Según Canaparo, *El Eternauta* es un texto que describe elementos de tecnología (la nieve radioactiva, las naves, los dispositivos que convierten a los hombres en robots, los medios de comunicación, los trajes, etc.), pero intenta presentarlos como componentes de un saber. Es la ciencia la que hace posible aquello que aún no es y, a la vez, el arma más eficaz contra lo imprevisible. Además, aparecen allí especulaciones acerca de mundos posibles, viajes y viajeros, la interacción entre hombres y máquinas, el tiempo (2007: 875). Para Canaparo *El Eternauta* no responde a lo que él entiende como “ficción tecnológica”, en la medida en que no se proponen allí especulaciones sobre instrumentos que no existen, sino que pertenece al género de la ciencia ficción porque mediante él se busca “entender o saber lo que constituye un problema” (876). Este sería, en definitiva, el de la obsolescencia del tiempo a partir de la desrealización que provoca la tecnología.<sup>8</sup> Por eso concluye que “*El Eternauta* es menos la saga heroica de un individuo o la alegoría de una situación administrativa del Estado, que la *figuración* de una condición de la cultura y del mundo contemporáneos” (2007: 884; cursiva en el original). Lo que estaría planteando el texto de Oesterheld es la idea de que los medios tecnológicos han introducido una lógica y un *timing* en la percepción de los individuos y en su pensamiento, de los cuales no se regresa. Cuando más tecnológicamente evolucionamos, menos movilidad poseemos; cuando más depende nuestra imaginación de instrumentos y aparatos, menos seguros estamos de nuestro sentido de la realidad.

---

<sup>7</sup> Canaparo delimita estos dos conceptos afines pero no idénticos, la tecnología y la técnica: “Volviendo sobre la demarcación inicial, podríamos decir que en sentido moderno la técnica (τεχνη, *ars mechanica*) constituye un conocimiento funcional, específico, determinado y abstracto, mientras que la tecnología (τεχνολογος, “sistema artificial”) constituiría menos un saber que una manera de producir, de fabricar o de emplear aparatos u objetos de índole física; no “sabe” por la tecnología ni por la información que ella puede generar o contener sino por el empleo de la misma. [...]. La técnica es el método de construir artificios físicos mientras que la tecnología es el sistema de aparatos y objetos en sí, hayan sido ellos derivados de una técnica o no” (2007: 874).

<sup>8</sup> La invasión es, efectivamente, una de tipo tecnológico, apunta Canaparo. Pero el poder termina situándose en ambos lados de los bandos antagonistas porque, en la medida en que se dominan los elementos tecnológicos, será posible para los seres humanos obtener el poder que se deriva del saber. El personaje de Favalli sería un ejemplo cabal de esta vinculación entre saber y poder, más allá de otra confusión imperante en el texto que es la de entremezclar información con saber.

Siguiendo estos lineamientos, es posible pensar *El rey de los espinos* como un relato que reflexiona sobre la condición de la especie humana dentro de los parámetros que rigen al presente de la narración. Responde a lo que planteaba Darko Suvin para el género de la ciencia ficción al que define insistentemente como una literatura que produce un “extrañamiento cognitivo” (2016: 15), porque en ella se confronta un determinado sistema normativo con un punto de vista que supone un nuevo conjunto de normas (18).<sup>9</sup> Un elemento central radica en tomar como punto de partida una hipótesis ficcional (“literaria”), para desarrollarla con rigor “científico”. La interacción entre extrañamiento y conocimiento es nodal al género, que siempre debe presentar un marco imaginativo que suponga una alternativa al mundo empírico del autor (20). Pero, lo fundamental es ese conocimiento que producen los textos mismos en función de sus realidades presentes. Aquí, el saber principal puesto en juego a la hora de resolver los conflictos proviene de la capacidad para establecer relaciones entre los hechos y sus representaciones, los modos de organización comunitarios, la posibilidad de “leer” la realidad como si fuera un texto.

A eso se suma que los objetos resultantes de la técnica que aparecen, como la nave Eontamer (capaz de atravesar las dimensiones espaciotemporales), no son determinantes en el desarrollo de la trama total. Se podría decir que sirven para ganar una batalla, pero no la guerra. Más allá de que una nave sea una tecnología para la traslación, *El rey de los espinos* amplía el radio al ofrecer un procedimiento relacionado con la especulación sobre la materia para lograr este fin, lo que implica reflexionar sobre los modos en que pensamos al espacio en su vinculación con el tiempo. Aquí, el viaje adquiere primordialmente la forma de un desplazamiento en el tiempo. Esa travesía que puede ser hacia el pasado tanto como hacia el futuro, concibe la temporalidad —en sintonía con *El Eternauta*— como un *continuum*. Con independencia del tiempo cronológico de la Modernidad, desde siempre hemos sabido convivir con otras cronografías que se abren rizomáticamente y que nos evocan la existencia y el universo bajo la figura del caos. La aventura convierte a esa experiencia del caos en una vivencia del orden del goce, de la repetición infinita, así como del *dejà vu*.

### Cuerpos troquelados

En tanto que monstruos, ¿podemos demostrar otro orden de significación?  
Donna Haraway

La novela aborda la temática planteada por la filósofa Judith Butler a propósito de la economía de los cuerpos bajo el capitalismo actual. Ella lo sintetizó de manera muy acertada en el título de uno de sus libros: “cuerpos que importan” (Butler, 2008). Las sociedades contemporáneas exhiben esos mapeados que

---

<sup>9</sup> Suvin remite su concepto de extrañamiento a la noción de “ostranenie” de los Formalistas Rusos, así como a la aproximación antropológica e histórica que hace Bertold Brecht (Suvin, 2016: 18).



separan y ordenan a las personas en términos de incluidos/excluidos con respecto a los beneficios generados por el sistema productivo. También delimita a los cuerpos y a las subjetividades al construirlos mediante actos performativos a partir de lo que Butler define como aquellos cuerpos que merecen ser llorados, los que importan, y los que no, en los que nadie repara (Butler, 2009). Son los que pasan a engrosar los desechos de una sociedad cada vez más competitiva y restrictiva, con una distribución altamente desigual de los bienes. Esta vendría a ser una de las líneas centrales del presente relato de aventuras, uno de los motores principales de la acción. Por eso es que hay un protagonista, Milo Maciel, un adolescente que corporiza a los sujetos resultantes de la crisis económica, social y política más reciente de la Argentina, la que tuvo lugar en los primeros años del milenio. Milo vive en una casa humilde dentro del Delta del Tigre con un padre alcohólico que le pega y lo maltrata, pero al que el chico sigue cuidando con una devoción a prueba de balas. Va a la escuela pública del distrito de San Fernando, en donde se vincula con otros chicos de su edad y condiciones más o menos similares en términos de precariedad.<sup>10</sup> Milo trabaja junto a su padre en el cementerio de San Fernando, lugar en donde tiene comienzo la acción cuando los cuatro personajes de cómic antes mencionados aparecen en el entierro de su Autor.

Tal vez una excepción en este sentido sea la de su compañero de aventuras, El Baba, un personaje que irá adquiriendo un rol cada vez más necesario en la medida en que es quien posee un conocimiento indispensable para afrontar las contingencias a las que se ven lanzados. El Baba es un fanático consumidor de historietas, lo que le permite reconocer las situaciones que se van planteando tras la muerte del Autor y ofrecer soluciones que son en parte de índole literarias. En cierto modo representa al cerebro del grupo, y su cuerpo responde a este *physique du rol*: es un chico gordito, el prototipo del *nerd*, poco apto para enrolarse como héroe. Y, sin embargo, de la conjunción de El Baba y Milo se produce una idea más compleja de lo que significa ser heroico, que continúa en diálogo con el planteo de H. G. Oesterheld para *El Eternauta*: no se nace héroe, sino que cualquier sujeto puede llegar a serlo si se propone enfrentar a los poderosos de turno. Mientras que Milo tiene un aire de *dandy* proletario, El Baba corporiza a un chico común y corriente, también hijo de la crisis. Es quien mejor se encuentra posicionado en términos de educación, ya que proviene de una familia de clase media que, aunque sufrió los embates de la debacle

---

<sup>10</sup> Judith Butler viene produciendo lo que se llama una “ontología de la precariedad” que aúna en ese concepto no solo una condición de marginación de determinados sujetos o colectivos en ciertos contextos socio-culturales o momentos históricos precisos, sino también una condición que es existencial. En ese sentido, todos los sujetos estamos sometidos a una precariedad que resulta de nuestra mutua dependencia para existir, o la idea de la vulnerabilidad. Si bien Butler lo viene trabajando desde su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), retoma la idea de precariedad para los modos colectivos en que se realizan las alianzas entre minorías o poblaciones consideradas desechables en uno de sus más libros recientes, *Cuerpos aliados y lucha política* (2015). Allí Butler vuelve a marcar la diferencia entre precariedad (*precariousness*) y precaridad (*precarity*), que es la condición impuesta políticamente por la que algunos grupos sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo más que otros, lo que sintetiza como la “distribución diferenciada de la precariedad” (2017: 40).

económica, sigue manteniendo ciertos parámetros burgueses de vida. Los otros dos compañeros de colegio, El Bonzo y Pierre, sitúan la historia en el escenario de los barrios marginados (las así llamadas “villas”), en donde conviven la violencia resultante de la pobreza con formas precarizadas de crear comunidad. Los habitantes sobrevivientes de uno de estos barrios ubicados en el conurbano de la provincia de Buenos Aires serán los que conformen parte de esta hueste de descastados (la “murga de los renegados” en términos del autor)<sup>11</sup> a los que deberá guiar Milo, una vez investido —a regañadientes— como cabecilla del grupo.

Estos cuerpos se topan con otros que, en principio, son de papel: los personajes de historieta. Comparten un mismo espacio y provocan una fusión entre mundos ficcionales y mundos reales, lo que propiciará el costado utópico del texto. La Buenos Aires del año 2019, en representación del rasgo distópico, se entrelaza con otros escenarios introducidos a través del universo de los cómics mediante sus cuatro personajes: la Britania medieval del Rey Arturo, la China de la segunda guerra del opio que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, la Primera Guerra Mundial, otros posibles universos con sus guerras intergalácticas. La llegada de estos supuestos “héroes” no redundará en mayores aclaraciones: simplemente, aparecen. O, más bien, una explicación plausible irá siendo desplegada a medida que avancen las peripecias. Llegan (a)portando algunas tecnologías que servirán al propósito de continuar con los subsiguientes viajes espaciotemporales. Una de ellas es la nave Eontamer, el vehículo de Flint Moran, incluida dentro de la lista de personajes porque, en realidad, funciona como un organismo más: “Su superficie simulaba la prolongación del entorno. Reflejaba el cielo estrellado, los árboles, las tumbas, al tiempo que detenía la luz de los fogonazos y las linternas” (Figueras, 2014: pos. 2018-2020). Mediante esta nave y el personaje de Desmond, asistente de Flint Moran, se introduce la cuestión de la cibernética. Desmond es un androide con capacidades regenerativas (un “regen”). Ambos van a cumplir un papel determinante en algunos momentos cargados de dramatismo, situaciones límites en las que funcionan como una forma de *deus ex machina*. Pero, en tanto que organismos vivientes, padecen al igual que los humanos y están sometidos a la vulnerabilidad y la disolución.

Particularmente significativa en esta concepción de lo orgánico y lo tecnológico es la que se vincula con Milo (no vamos a adelantar aquí el episodio en sí), que supone un modelo presente en la novela. Si bien ni la nave ni el androide responden a tecnologías existentes, estas son pensadas a partir de ideas que están circulando en los actuales imaginarios sobre cuerpos y tecnologías. Paula Sibilía lo define como lo “post-orgánico”, que surge de un determinado concepto de lo que es la vida y que aúna tanto al saber como al poder. Actualmente, dice Sibilía, se ha intensificado la voluntad de aumentar, prolongar y multiplicar la vida, al mismo tiempo que compensar o corregir sus deficiencias (2009: 161). El modelo a partir del cual se conciben los cuerpos ya no responde al principio maquínico de la Modernidad, sino a las modalidades digitales con

---

<sup>11</sup> Así se refiere Figueras a sus “héroes” en el artículo “Que fantástica esta fiesta” ya citada en la nota 4.

su carácter de abiertas, continuas y flexibles. Los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamientos de datos, códigos, perfiles cifrados y bancos de información. Y con el descubrimiento de la estructura de la molécula del ADN en 1953 (en tanto que texto codificado en un soporte bioquímico), la noción de vida es concebida como un programa comandado por un centro de informaciones (70). Hoy en día se pasó de ver al ser humano como máquina para pensarlo como un código cifrado en el ADN. De alguna manera, esto facilita la fantasía de concebir a los cuerpos en fusión con la máquina a partir de la noción de la materia orgánica que da como resultado una nave como Eontamer, que cura las heridas e incide en los estados de ánimo de quienes entran en contacto con ella. Se produce un efecto de *continuum* físico entre la máquina y lo orgánico a través de la materia.

La cuestión de la realidad como fuente de material para los argumentos de ficción se introduce en el relato creando algunos juegos de simetrías, sobre todo mediante los personajes de las cuatro hijas del Autor. Ellas corporizan otra forma de pasaje que obliga a pensar en el funcionamiento de las dinámicas involucradas en todo acto narrativo, por lo tanto, en una reflexión metatextual.<sup>12</sup> El Autor se inspira en sus hijas Helena, Sofía, Bárbara y Miranda para crear a los personajes femeninos que no faltan en las historietas. Ellas son Lady Qi Ling, antagonista y/o amante de Saigon Blake y líder de un grupo insurreccional chino; y Pte San Win, la científica creadora de Eontamer y Desmond y amor eterno de Flint Moran. Tanto en su versión “real” como en la “ficcional” son mujeres aguerridas, protagonistas de sus propias aventuras, que llevan la delantera y no se dejan tutelar por los varones. A través de las cuatro hijas, a su vez, se inserta la historia argentina de los años setenta a partir de las discusiones en torno a la militancia, de los alcances y limitaciones que tuvo su accionar en la escena política. En las varias dimensiones espaciotemporales en que se despliegan las líneas narrativas, la constante será el permanente estado de conflicto como motor de la Historia. Pero también la necesidad de resolver los antagonismos políticos dentro de ciertos parámetros que impliquen el respeto a las reglas de juego. El horizonte utópico que propone el texto es el de la organización por parte de aquellos sujetos que aspiran a crear una sociedad más justa, libre de yugos y dominaciones.

Otro tema que no podía faltar en el género es el de los monstruos y las monstruosidades. Quien tal vez lo corporeice de manera más explícita sea el vampiro Metnal, que representa un umbral biopolítico entre la vida y la muerte, rasgo que se irá acentuando hacia el final. Es un vampiro atípico porque no responde a la figura estilizada que canonizaron tanto la literatura como el cine a partir de la concepción del *dandy* victoriano, sino a la de un *biker* sudamericano. De alguna manera, todos los personajes que recorren las páginas del libro son

---

<sup>12</sup> Refiriéndose al *modus operandi* de El Autor, pero en una referencia que a la luz de la lectura funciona como una puesta en abismo, se dice: “A este hombre le encantaba incluir pistas en los dibujos. Cosas que parecen banales, pero que los fans disfrutamos: referencias a otros títulos de la serie, la irrupción de personas reales en plena ficción, datos sobre las lecturas favoritas de los personajes...” (pos. 3310-3312).

monstruosos, por diversas razones. Como plantea Gabriel Giorgi, lo son porque en estas figuras es que radica una potencia hacia lo indefinido, por aquello que puede ser reconfigurado. Y porque además ellas ponen en vilo nuestras nociones sobre lo normativo; es más: están ahí para desbaratarlas.<sup>13</sup> Lo monstruoso, como aparece en esta novela (pero también en otras del autor), apunta más allá de las cuestiones vinculadas con la configuración de los cuerpos a los modos de posicionarse de los personajes ante bifurcaciones de índole ética. En cuanto al primer aspecto, ejemplos de ello son también el androide Desmond y la nave Eontamer, en tanto que referencias a posibles intersecciones entre lo orgánico y lo inorgánico, una forma de umbral aún por explorar. Son los aspectos que mejor podrían estar ligados a la “ficción tecnológica” de la que habla Canaparo. Por otro lado, no es casualidad que sea Milo, el “niño proletario”, el receptor de esas tecnologías, lo cual lo sitúa en una situación de hibridez física y lo vuelve un monstruo literal.<sup>14</sup> En definitiva, en él se concentran las discusiones en torno a la heroicidad como una decisión de los sujetos más que como un destino o como un atributo innato.

### La hora de los héroes “menores”

La infancia está presente en la obra general de Marcelo Figueras de diversas maneras, y adquiriendo formas muy disímiles de una novela a otra.<sup>15</sup> Pero en *El rey de los espinos* parecen agudizarse algunas tendencias que ya se percibían en, por ejemplo, *La batalla del calentamiento* (2006). Más allá de que el presente texto se propone de modo explícito como una novela de aventuras en el que se respetan elementos claves de este género (lo cual da por supuesto un determinado

---

<sup>13</sup> Giorgi en un conocido artículo abre con la pregunta sobre el “saber del monstruo” al que define como un cuerpo que es cultural, porque en esos límites que demarcan su singularidad, las sociedades leen tanto sus deseos como sus fobias. Junto con ese saber de aquello que define lo prohibido junto con lo impensable, el monstruo viene con un saber positivo, que es el de la capacidad de variación de los cuerpos, y que desafía en ellos su inteligibilidad como miembro de una especie, género o clase (2009: 323). Es un saber vinculado con la exploración y la experimentación de los cuerpos con respecto a la norma de lo considerado humano, lo que se define como un “umbral biopolítico”, que no solo puede ser cruzado, sino que es atravesado constantemente por muchos cuerpos. El monstruo, “materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales” (324).

<sup>14</sup> En esta novela como en una anterior, *La batalla del calentamiento*, se pone en discusión aquello que significa realmente lo monstruoso. En un sentido figurado, Milo ya es un monstruo para la sociedad que lo estigmatiza: “Y Milo se parecía a los delincuentes que la televisión demonizaba. Bastaba con tener un aire a pibe chorro (cara de indio, ropa que lo condenaba cuando era humilde... y también cuando era de marca) para resultar sospechoso. La gente miraba a aquellos pibes con pavor. Los consideraba una mutación de los monstruos clásicos. Lobizones con Adidas. Zombies adictos a la cumbia” (Figueras, 2014: pos. 362-366).

<sup>15</sup> En una entrevista el autor comenta que alguna vez le hicieron notar que en su escritura había personajes importantes que son chicos (niños o adolescentes). Si bien reconoce que para él no era algo consciente, se da cuenta de que hay una característica de los infantes que lo atrae y es su capacidad para sobrellevar sin romperse las peores situaciones. Los niños “son verdaderamente irrompibles. Tienen esa capacidad monstruosa de sobreponerse a casi cualquier drama que uno les tire encima” (Méndez, 2017: s.p.).

pacto de lectura con su consiguiente nicho), por otro lado, plantea algunos interrogantes que socaban los límites impuestos por las políticas editoriales y por el mercado. Porque, ¿a qué tipo de lector o lectora va dirigido este texto? Hay una apelación tanto en el contenido como en la forma a una subjetividad que deberá recuperar experiencias de lectura infantiles, con numerosas evocaciones a esas bibliotecas que nos acompañaron durante la niñez. Fantasías de evasión de los espacios constreñidos a los que el sistema adulto somete a los niños, se unen a la certeza de que las ficciones pueden convivir sin mayores problemas con nuestras vivencias cotidianas. El resultado es un texto que nos arrastra a lo que Deleuze y Guattari definían como el “devenir infante”. A eso se suma otra de las ideas propuestas por estos pensadores, la de tomar como referencia a géneros considerados “menores” dentro del campo literario, como pueden ser el cómic, el *fantasy* o la literatura infantil-juvenil.<sup>16</sup> Ambos gestos apunta a desterritorializar a la literatura considerada “mayor”.

Para subrayar esto, la edición apela al elemento paratextual de incluir ilustraciones que acompañan algunos momentos culminantes de la narración. Tanto para la portada como para las que aparecen en el interior, se recurrió al trabajo del artista barcelonés Riki Blanco. Los dibujos son oscuros, lo que pone en primer plano el elemento dramático para la configuración de lo distópico. Imperan los azules, morados y rojos, además del negro que da relieve a las figuras. A pesar de sus construcciones tendientes a las formas geométricas (por lo tanto, a cierta abstracción), las imágenes están llenas de dinamismo y de violencia. El volumen se encuentra estructurado mediante seis “Libros” que, a su vez, se dividen en capítulos, recurso que Figueras ya había utilizado en *La batalla del calentamiento*. Cada uno de estos capítulos tiene una breve presentación de los temas que aparecerán desarrollados, y cada Libro concluye con su correspondiente cierre en latín: “Explicit Liber Primus”, etc. Es decir, al igual que en su novela del 2006, hay una evocación de los libros de aventuras, sobre todo de aquellos que remiten al universo medieval. Pero, a diferencia de *La batalla...*, el imaginario citado en *El rey de los espinos* ya no es el de los cuentos de hadas sino el de los cómics.<sup>17</sup>

Sumado a estos elementos formales que nos conducen a las lecturas de la infancia y la adolescencia, está el factor de haber elegido como protagonista a un chico. Al recuperar la matriz narrativa del género de aventuras, el relato se

---

<sup>16</sup> La idea de “devenir infante” mediante el texto tiene que ver con lo que estos autores plantean en términos de re- y de-territorialización. No se trata de la aparición de lo infante bajo la forma de la presencia de un recuerdo que nos llevarían a una reterritorialización, algo de por sí imposible pero además que supone el bloqueo del deseo, sino a lo que llaman el “bloque de infancia”, que permite la entrada de las intensidades, del deseo que se escabulle o restablece y se abre a nuevas conexiones. En cuanto a lo “menor”, es sabida la definición que dan sobre esto que es la de una literatura hecha por una minoría en una lengua mayoritaria. Se aplica a las condiciones revolucionarias de toda literatura en el seno de aquello que se denomina grande o establecido. Véase Deleuze y Guattari (1975).

<sup>17</sup> Para un análisis de esta novela desde sus vínculos con los cuentos de hadas, véase el capítulo 3.1.2. “Teatro de títeres” de *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (Punte, 2018).

caracteriza en gran medida por armar su estructura siguiendo el camino evolutivo del héroe.<sup>18</sup> No podía faltar, entonces, la vinculación en términos pedagógicos con un sujeto adulto que lo va guiando a través de las diversas pruebas con las que deberá enfrentarse. En este caso, se trata del personaje de El Viejo, cuya historia también aparece insertada como una especie de puesta en abismo de lo que le sucede a Milo. Este hombre, llamado Melvyn Weyl y nacido en Suiza en 1923, descubre por accidente siendo niño las posibilidades de viajar en el tiempo mediante los *wormholes*. Su figura permite hacer la interpretación científica de los viajes temporo-espaciales: lo que comienza como una inverosímil aventura infantil se va a convertir en una tarea a la que Melvyn dedicará su larga existencia luego de estudiar física en Harvard. Si bien la relación entre Milo y El Viejo va a estar signada por la reticencia y cierta forma de maltrato viril, no hay dudas de que entre ellos se establece un vínculo de maestro-discípulo que se irá tornando cada vez más en una forma de “hacer” familia.

Volviendo a Milo, en él se concentran los aspectos más cercanos a la realidad argentina y sudamericana del presente. Milo es el resultado de nuestras sociedades neoliberales, un muchacho al que se ve saliendo de la infancia y que no parece tener un lugar por la sencilla razón de que ese espacio no está previsto para él. Es un excluido ya antes de nacer porque el sistema lo concibe de esa manera: la precariedad le es funcional. Al mismo tiempo corporiza una apuesta por aquellos cambios que podrían dar cabida a una sociedad más justa. En ese sentido, no hay nada de apocalíptico en su resolución. El género de aventuras, con su entramado que se ramifica siguiendo los diseños del rizoma, produce un estallido de todos los límites. La fantasía supone una propuesta para imaginar mundos posibles que no son concebidos como totalmente ajenos al mundo real, sino que deberían funcionar como proyecto a corto plazo. La tesis, en consonancia con la que proponía Oesterheld en *El Eternauta*, es que la heroicidad surge cuando los sujetos se organizan, más allá de los logros concretos que implica ganar una primera batalla. Ese es solo el comienzo. De ahí, que el final quede abierto.

Se puede decir que Milo sigue el camino inverso que había hecho un personaje anterior de Figueras, el “muchacho peronista”: Roberto Hilaire Calabert, el niño bien que sale de su casa para no volver, que hace un aprendizaje de lo maligno, y que termina ocupando uno de los sitios más poderosos del planeta: el papado.<sup>19</sup> Este personaje nace en los años noventa y refleja las inquietudes del momento: la de una sociedad devastada y sin un proyecto colectivo a la vista. Por eso su aventura es narrada en términos de historia contra-

---

<sup>18</sup> Figueras suele citar la saga filmica de *Star Wars*, lo que hace suponer que no está ausente como fuente de inspiración aquí. La estructura de este conjunto narrativo suele ser vinculada con los elementos típicos del “camino del héroe”, analizado por el mitólogo Joseph Campbell en su muy conocido libro *El héroe de las mil caras* (1949).

<sup>19</sup> Este personaje reaparece ya investido como Papa en su segunda novela, *El espía del tiempo* (2002), un policial político que responde a la matriz narrativa del cuento de Borges “La muerte y la brújula”.

fáctica y en discusión con la Historia nacional.<sup>20</sup> Milo se encuentra en ese punto de orfandad al que deseaba llegar Calabert. Pero en lugar de toparse con un maestro de la inquina absoluta (como era el caso de Tardewski) que entrena al niño en el arte del cinismo, lo hace con El Viejo, un hombre que ya está de vuelta de la destrucción, y al que no parece quedar más salida que remontar la pendiente. Una idea recalcada en el presente texto a través de varios personajes es que en ninguna persona existen ni la maldad ni la bondad absolutas. El autor se encarga de acotar, a propósito de esta novela, que la maldad no se concentra en un punto fácilmente reconocible, sino que circula de manera poco clara y difusa, algo que es lo característico de nuestra época. En consecuencia, no resulta factible enfrentarla con héroes de corte clásico, sino que hay que pensar y representar nuevas formas de heroicidad. Por eso a los personajes de carne y hueso les cuesta tanto trabajo reconocer a los otros como héroes: “Los Disfrazados interpretaban personajes de segunda, con los que el Autor rellenaba las páginas que los héroes principales dejaban libres” (Figueras, 2014: pos. 164). Tanto Milo como la corte de desheredados que termina congregando en torno suyo se ubican dentro de una tradición literaria argentina que responde más bien a los personajes de las obras de Roberto Arlt.

### **Para finalizar, una avistada a las cronotopías del porvenir**

La fantasía que se encuentra en el corazón utópico del texto es la de una simultaneidad de tiempos y espacios conviviendo bajo una forma orgánica, dato que no contradice en términos racionales a la acotada información que tenemos sobre el funcionamiento de los universos existentes. Sabemos que somos una parte ínfima de un cosmos que se encuentra en constante expansión, así como en procesos de permanente destrucción. Las medidas de ese universo nos resultan inconmensurables, pero el lenguaje nos permite imaginarlas o tener una mínima idea de su configuración. Funcionan los parámetros científicos que actúan como sostén de la verosimilitud ficcional. Estas teorías empiezan a ser consideradas recién hacia la mitad del libro, a partir de que se va integrando la alianza entre los personajes visitantes y sus anfitriones de esta orilla del mundo. Son funcionales a la concepción de sociedad que el texto propone como alternativa para el presente, el conocimiento “extrañado” al que apuntaba Suvin.

Hay que subrayar que no son los invasores provenientes de la historieta (es decir, del mundo exterior) quienes enarbolan ánimos de conquista o de saqueo. Todo lo contrario: ellos dejan a un lado momentáneamente sus propias misiones para colaborar con los muchachos, algo que les produce no pocos conflictos íntimos. Una consecuencia de este gesto solidario da como resultado que ellos mismos puedan volver enriquecidos para continuar con las respectivas batallas. La estrategia de colaboración va a demostrarse como una posible

---

<sup>20</sup> Un análisis de la inserción de *El muchacho peronista* en el contexto argentino de los años noventa puede verse en el artículo “Las huellas del pasado: infancia y narrativa sobre el peronismo” (Punte, 2010).

solución para las luchas que cada uno de los cuatro personajes del Autor vienen llevando en sus propios contextos. Parte del descubrimiento que se irá desplegando junto con el avance de la acción es que todo acto produce efectos que, aun siendo imperceptibles, modifican al conjunto, lo que Flint Morant define como “la lógica del efecto mariposa, elevada a la enésima potencia” (pos. 4231). Como él bien deduce, cada mínimo cambio puede modificar el tejido del “multiverso”.

La explicación a la que se echa mano para comprender la filigrana de este “multiverso” es la de los “*wormholes*” antes mencionados. Estos agujeros funcionan como atajos o pasadizos que comunican dos o más puntos en el tiempo, según explica Flint Moran:

El registro y mapeo de los *wormholes* era una práctica nueva, e inevitablemente imprecisa. Todo indicaba que aquellos pasadizos no eran estables. Solían modificar su trazo, y hasta combinarse con otros. Moran definió esta configuración como “anillo romano”: se trataba de un entramado de *wormholes*, verdadera red de túneles entre tiempos y universos. (pos. 5883-5886)

La fuente para estas teorías provenientes de la física cuántica aparece citada en el “Capítulo cuatro: El Viejo”, del LIBRO CUARTO, en el punto 9 (pos. 6941). Se trata de las teorías elaboradas por el profesor de Princeton Hugh Everett en 1957. Según explica El Viejo: “Everett sugería que cada persona tenía historias alternativas de un número (casi) infinito, que se realizaban en igual cantidad de mundos paralelos” (pos. 6951). Luego agrega que el término “agujero de gusano” fue acuñado por John Archibald Wheeler, y hace una referencia al cuento de Borges “El Aleph”, como una versión poética de esta hipótesis.

En primera instancia, el elemento que produce en la novela el “conocimiento extrañado” sería esta concepción cronotópica que estaría funcionando como lo que Darko Suvin postula bajo la noción de “novum”. Este autor ya canónico para el género lo define como una innovación que adquiere su validación en función de su lógica cognitiva. El “novum” es una forma de conocimiento totalizante (hegemónico a la narración) que nos mueve de los lugares establecidos (tanto del autor como del lector), y que determina la lógica narrativa total. Actúa como puente que une lo ficcional con lo empírico, en su “historicidad inalienable” (2016: 80), pero además en tanto que novedad implica un efecto específico en el personaje o agente de la ficción: la transgresión de la norma no es meramente cultural, sino ontológica (87). Un “novum estético”, concluye Suvin, es tanto una traducción de un conocimiento histórico y ético en una forma, como una creación de ese conocimiento en tanto que forma (97).

Más allá de que estas concepciones del tiempo son el producto de fantasías de cierto arraigo, tal vez ese anhelo no sea tan disparatado después de todo. Como plantea la geógrafa feminista Doreen Massey, urge repensar en nuestros imaginarios los modos en que concebimos la dimensión de lo espacial en sus vínculos con la temporalidad, a las que considera como dos dimensiones



no sólo inseparables, sino también equivalentes. Massey propone pensar al espacio a partir de nociones que lo saquen de los modos estáticos en que hemos tendido a fijarlo, y que lo vean como producto de interrelaciones (planteo que se remonta a las teorizaciones de los años setenta de Henri Lefebvre). De ahí que ella subraye tres dinámicas inherentes a lo espacial, a saber, la heterogeneidad, la relacionalidad y la contemporaneidad. Empezamos a ver el espacio de ese modo, nos dice Massey, si comprendemos que es el producto tanto de entrecruzamientos como de desconexiones, de intrincaciones y complejidades, en los niveles que van desde lo cósmico hasta lo más íntimo (2014: 115). Existe por la coexistencia de la multiplicidad, la conjunción de distintas trayectorias vinculadas a partir de la mutua dependencia.<sup>21</sup> Una consecuencia de estas premisas es que el espacio se encuentra en un proceso de permanente realización, de ahí que suponga lo impredecible, aquello no previsto por el sistema: “Es un ‘caos’ que surge de esas yuxtaposiciones circunstanciales, de las separaciones accidentales, del carácter tantas veces paradójico de las configuraciones geográficas en las que, precisamente, una cantidad de trayectorias distintas se entrelazan y a veces interactúan” (115).

La novela de Figueras no necesariamente responde a lo que Massey define como una “nueva imaginación geográfica” (118), ya que retoma figuraciones que estaban presentes en la literatura del siglo XX, como se vio en sus referencias intertextuales. Sin embargo, hay una evidente intención de repensar las cartografías sociales desde una potencia que anida en los cuerpos, más que en las tecnologías. Rescato la idea de “imaginación” como motor y como pivote común en donde se intersectan las ideas de Massey con sus apremios, y las fantasías que configuran el texto ficcional, que bullen en una urdimbre que va y viene de lo cotidiano y/o minorizado a lo fantástico. A su vez, la trama se va abriendo y bifurcando, a la vez que arrastra en su lectura hacia mundos inconexos, imposibles de atravesar de otro modo que no sea a través de esta dinámica de la aventura y, en virtud de una lógica relacional inseparable, hacia otros tiempos. Esta geografía que por sus reminiscencias con los universos de los cómics simula una estética retro, evoca nuestra inserción actual en el mundo de la red, con sus saltos y digresiones. En concordancia con esta concepción del tiempo, tampoco sorprende la elección del escenario en donde tiene lugar la aventura, porque como se dice de él: “El Delta era un laberinto [...] se trataba de un archipiélago *móvil*” (pos. 3493-3494; cursivas del original). Pensar al tiempo desde el espacio, y viceversa, es el desafío que entraña esta aventura: la trama deja de ser lineal para volverse una red semántica compleja, llena de desvíos y de fisuras. Y esa trama nos da una mirada más comprensiva de las sociedades del presente, en las que se superponen como un palimpsesto distintas eras, estadios y realidades, muchas

---

<sup>21</sup> Massey, quien discute con la concepción de Bergson al respecto, parte de la tesis de que tiempo y espacio se suponen mutuamente sin que una dimensión esté subordinada a la otra. Su idea es que, para que haya cambio, tiene que haber tiempo, pero para que haya tiempo, tiene que haber espacio. Es decir, interacción, algo que también depende de la multiplicidad (2014: 109). El espacio, afirma, es “la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad” (102).

veces incompatibles pero que viven las unas al lado de las otras. Como las paralelas que, solo en la teoría, se tocan.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOGADO, Fernando (2014), “A de aventura”, *Página/12. Radar Libros*, 11 de octubre de 2014. Consultado en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5433-2014-10-11.html>> (19/08/2020).
- BUTLER, Judith ([1993] 2008), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Alcira Bixio (trad.) Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Deshacer el género*. Patricia Soley-Beltran (trad.) Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2009), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Fermín Rodríguez (trad.). Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith ([2009] 2010), *Marcos de Guerra. Vidas lloradas*. Madrid, Paidós.
- BUTLER, Judith ([2015] 2017), *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. María José Viejo (trad.). Barcelona, Paidós.
- CANAPARO, Claudio (2007), “*Mobilis in mobili: ciencia y tecnología en El Eternauta*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n. 221, octubre-diciembre, pp. 871-886. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5332>>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Les éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011 [2000]), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Antonio Oviedo (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DRUCAROFF, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- FIGUERAS, Marcelo (1992), *El muchacho peronista*. Buenos Aires, Planeta.
- FIGUERAS, Marcelo (2002), *El espía del tiempo*. Madrid, Alfaguara.
- FIGUERAS, Marcelo (2006), *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires, Alfaguara.
- FIGUERAS, Marcelo (2007), *El año que viví en peligro*. Buenos Aires, Alfaguara.
- FIGUERAS, Marcelo (2014), *El rey de los espinos*. Barcelona, Penguin Random House. Edición digital.
- FIGUERAS, Marcelo (2017), *El negro corazón del crimen*. Buenos Aires, Alfaguara.
- FIGUERAS, Marcelo (2018), “Qué fantástica esta fiesta”, *El cohete a la luna*, 31 de marzo de 2018. Consultado en: <<https://www.elcohetelaluna.com/fantastica-esta-fiesta/>>
- GIORGI, Gabriel (2009), “Política del monstruo”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n. 227, abril-junio, pp. 323-329.
- HARAWAY, Donna J. (1991), *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

- HUYSEN, Andreas (2001), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE.
- MASSEY, Doreen (2014), “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Arfuch, Leonor (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 99-121.
- MÉNDEZ, Mario (2017), Entrevista a Marcelo Figueras: “Vivimos en un país que tiene la compulsión de comerse a sus hijos”. 29 de agosto de 2017. Consultado en: <<http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2017/08/marcelo-figueras-vivimos-en-un-pais-que.html>> (22/07/2020).
- PUNTE, María José (2010), “Las huellas del pasado: infancia y narrativa sobre el peronismo”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, n. 232-233, julio-diciembre, pp. 741-756.
- PUNTE, María José (2018), *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.
- SIBILIA, Paula (2009), *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, FCE.
- SOIFER, Alejandro (2009), “Caja de resonancia. Martes de Eterna Cadencia. Entrevista a Marcelo Figueras”, en Blog de Eterna Cadencia. Librería & Editorial. Consultado en: <<https://web.archive.org/web/20090915174556/http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=3878>> (19/08/2020).
- SUVIN, Darko ([1979] 2016), *Metamorphoses of Science Fiction. On the poetics and history of a literary genre*. Gerry Canavan (ed.). Bern, Peter Lang.