Pensamiento utópico y exotopía en *El fin de la era farmacopornográfica*, de Paula Irupé Salmoiraghi

Leonardo Graná
Universidad del Salvador, Argentina

Orbitando la ciencia ficción

En 2021, la editorial argentina Ayarmanot comenzó a publicar una colección de poesía de género. Sus primeros títulos fueron *El fin de la era farmacopornográfica*, de Paula Irupé Salmoiraghi (nacida en Buenos Aires en 1969), y *Siamesas*, de María Belén Aguirre (nacida en Tucumán en 1977). Este último es un poemario de terror y ganó el Premio Nacional del Concurso de Letras del Fondo Nacional de las Artes en 2020. El poemario de Salmoiraghi, que es el que nos interesa, se presenta como poesía o poemas de ciencia ficción tanto en la contracubierta del libro y en la biografía de la autora que aparece en la solapa como en el prólogo escrito por la editora Laura Ponce: se trata, dice, de un "libro de poemas de ciencia ficción [...] clásica" (7).[1] Esta poesía de ciencia ficción, aunque considerada "la periferia de la periferia"—según afirmó la poeta argentina Dama Lima en el debate "El infinito en un verso. Poesía de ciencia ficción y fantasía" realizado virtualmente por la Asociación Española de Ciencia Ficción y Terror el 19 de noviembre de 2021—tiene, a pesar de dicha consideración, una tradición. Nombremos, por ejemplo, la popular figura del escritor estadounidense Ray Bradbury (1920-2012), conocido por su narrativa, y quien también tiene una obra poética de ciencia ficción, compilada en 2002 en *They Have Not Seen the Stars*. Recordemos también al escritor sueco Harry Martinson (1904-1978), premio Nobel de Literatura en el año 1974 (junto con el compatriota Eyvind Johnson), quien había publicado en 1956 la hermosa y famosa obra *Aniara*, un extenso poema sobre una Tierra radioactiva y en cuarentena, y varios millares de seres humanos perdidos en una nave espacial. En Argentina, tenemos la antología de poesía de ciencia ficción *Los fuegos de Orc* (2015), publicada por Marcelo Díaz y Patricio Foglia, además de la antología *Utopistas* (2021), en la que participó Salmoiraghi, así como también poemarios como *Mark en el espacio* (2007), de Mariana Suozzo, y *El tiempo usurpado* (2022), de María Laura Pérez Gras.

El fin de la era farmacopornográfica cubre en el plano narrativo un año o algo más de cataclismo planetario y, luego, tres meses en el espacio, que se pueden leer a la luz real de la experiencia de la pandemia de COVID que comenzó en 2020. En cierto momento, narra el poemario, el planeta comenzó a producir o sufrir "explosiones / implosiones y escupidas" (25) que llevó, luego de un año de preparación, a que la humanidad se refugiara en una órbita llena de naves espaciales, donde esperaría a que la Tierra dejara de ser inhabitable para los seres

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

humanos. La voz poética y narradora se encarna en una mujer que cursa en dicha órbita su último trimestre de embarazo, mientras cría a sus tres hijos.

Para la escritora Suzette Haden Elgin, la poesía de ciencia ficción debe cumplir tres condiciones: debe ser "acerca de una realidad que es de algún modo diferente de la existente", "debe contener algún elemento científico como parte de su foco" y "debe contener algún elemento narrativo" (9).[2] Esta última condición "puede ser una historia entera con comienzo, medio y fin, o puede ser tan solo el mensaje que se deriva lógicamente de la diferencia de realidad que el poema presenta" (9).

En las siguientes páginas, no nos preocuparemos sobre todo por el carácter de ciencia ficción que el poemario de Salmoiragi detenta: lo daremos por supuesto, sin evitar, empero, recordarlo en nuestras argumentaciones. Nuestro interés principal será, ante todo y como veremos enseguida, reflexionar sobre el horizonte utópico dentro del cual habita la obra de Salmoiraghi. El crítico literario Darko Suvin afirmó en su importante artículo "Un tratado sobre la utopía 2001": "Mucha de la ciencia ficción [...], de Dick al ciberpunk, pasando por Delany, fragmenta o de hecho reprime todo tipo de utopismo, y lo hace de modo tan fuerte que, *aunque inevitablemente se encuentre entre los horizontes de la eutopía y de la distopía*, necesitaría mediaciones analógicas demasiado complicadas para poder discutirlas aquí" (389; cursiva nuestra). Este va a ser justamente nuestro interés a la hora de abordar el poemario de Salmoiraghi, la idea de que el utopismo de *El fin de la era farmacopornográfica*, debido a su carácter complejo, necesita mediaciones de la crítica para dar cuenta de aquella. Para lograrlo, leeremos el poemario tomando rigurosamente en serio el valor narrativo que exigía Elgin, que obliga al lenguaje poético portar, junto con los propios valores líricos, elementos retóricos y narratológicos idiosincrásicos.

Orbitando la utopía

Como ya dijimos, en 2007 la poeta argentina Mariana Suozzo publicó el hermoso poemario *Mark en el espacio*. La primera de sus tres partes, justamente titulada "Mark en el espacio", es una serie de poemas de ciencia ficción, ligeramente basados en el accidente de la nave espacial Columbia, que se desintegró el 1° de febrero de 2003 al ingresar en la atmósfera terrestre. La reedición de 2020 de la rosarina Ediciones Neutrinos está prologada por la poeta Ana Inés López. En este breve texto, López destaca el poemario de Suozzo porque "la poesía no nos tiene acostumbrades a la ciencia ficción" (1). Sin embargo, López no postula esta ciencia ficción como algo lejano o ajeno, sino que, en el caso de *Mark en el espacio,* "las imágenes construyen una distopía que nos resulta cotidiana" (1). Por más que el uso de la categoría "distopía" en dicho prólogo se comprenda en parte debido a la hiperrepresentación del género distópico en las industrias culturales transnacionales de nuestro siglo (Vint 26), una lectura de la primera sección del poemario de Suozzo no nos permite encontrar nada auténticamente distópico, si

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

por tal se entiende algo más riguroso que un evento o un estado diegético propio de la laxa tradición especulativa y que de alguna manera es considerado negativo. La acepción más acordada es, por el contrario, la que propone que una distopía es un texto (y la sociedad ficcionalizada) que presenta un estado no deseable y peor que lo que el imaginario postula para la sociedad del autor y el lector modelo (Stableford 133).

El mismo escrúpulo debería tenerse al leer el poemario de Salmoiraghi, *El fin de la era farmacopornográfica*. Laura Ponce, editora de dicha obra, asevera en el prólogo del volumen que los poemas allí contenidos forman parte de la "vertiente utópica" de la ciencia ficción (7), Además, afirma más adelante que "la utopía es un no-lugar, pero nos habita bajo la forma del deseo", y que el poemario de Salmoiraghi "habla de ese deseo" (7). Esto recuerda, primero, a la definición de utopía de Ruth Levitas, para quien "es la expresión del deseo de un mejor modo de vida" (9; *cfr.* Williams 206). Por lo demás, las formulaciones de Ponce son sutiles y matizadas, puesto que, antes que nada, no se dice de modo inmediato o categórico que estamos ante una utopía positiva (o sea, una eutopía), sino que se reconoce en el poemario o bien una participación en cierta corriente (participación que puede ser, como toda obra de género que se precie, aproximativa y no modélica, o que puede estar más cerca del utopismo que de la utopía propiamente dicha [Trousson 28]), o bien un tema del que se habla (tema utópico que no tiene por qué ser exclusivo de una utopía epigonal, sino periférica o híbrida [Trousson 30]). Además, la caracterización de Ponce produce una valorable ambigüedad argumentativa, en la que premisas y conclusión participan en una trama competitiva: si el poemario pertenece, a grandes rasgos, al utopismo, y este se relaciona con el deseo, entonces el poemario, concluye, se relaciona con el deseo; pero si, trastocadas las proposiciones, uno encuentra como premisas que la utopía se relaciona con el deseo y que el poemario se relaciona con ese deseo, entonces el lector desprevenido podría proponer como conclusión que, de modo inmediato, el poemario es, según un razonamiento malogrado, una utopía.

Salmoiraghi participó en agosto de 2021 del I Encuentro Nacional de Utopías y sus Derivas, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Salmoiraghi y otros poetas (Germán Ares, Juan Desiderio, Marcelo Díaz, Eugenio López Arriazu y Julia Sarachu) leyeron sus creaciones, y estas fueron recopiladas en la ya nombrada antología *Utopistas* (2021). En la contraportada se comenta que "en este mundo tan distópico y fragmentado", una antología como esta "es la prueba [de] que [...] la ciencia y el arte [...] todavía pueden darse la mano". En esa misma contraportada, se presenta a cada poeta junto con su selección de poemas. De todos los participantes, solo se asocia de manera directa a Salmoiraghi con la literatura utópica. Dice: "Paula Salmoiraghi nos ofrece un mundo futurista cuya ciencia ficción es una catapulta feminista para explorar una utopía pospatriarcal que nos haga tomar conciencia de nuestro presente". En esa antología están incluidos los primeros cinco poemas de *El fin de la era farmacopornográfica* ("Cambio de era", "Uno de tres sin lámpara mágica", "Coatlicue", "Sin exterminio" y "En órbita") y tres poemas del interior del

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

poemario ("Utópica", "La pelota", "La más grande trajo a Simone de Beauvoir"). Las versiones de la antología presentan pequeñas diferencias respecto del poemario (cuestiones ortográficas menores y alguna variación de versificación), excepto el poema "La pelota", que tiene un cambio destacable, pero ajeno a nuestra discusión. La selección de *Utopistas* está hecha a consciencia, ya que fueron incorporados los poemas más promisorios u optimistas respecto del universo ficcional, y, en términos generales, aquellos que giran clara y linealmente en torno de los tres ejes del poemario: el feminismo, la ciencia ficción y el horizonte eutópico. No obstante, la lectura general y crítica del poemario exige complicar la idea de que *El fin de la era farmacopornográfica* es en sí y de modo no problemático una utopía pospatriarcal.

La misma poeta reflexionó sobre *El fin de la era farmacopornográfica* en diversos blogs, sitios de internet y entrevistas que se realizaron como presentación del libro. En la red social Facebook, el perfil que presenta el libro tiene como información principal palabras que posiblemente sean de Salmoiraghi: "Qué pasaría si se terminara la humanidad como la conocemos? Y si hubiera un reinicio? Y si la utopía es? Será como la imaginamos?" ("El fin"). En esta cita, "utopía" señala al parecer el plano diégetico del poemario, la sociedad ficcionalizada. En la entrada del 31 de mayo de 2021 en el blog *Paula poeta*, Salmoiraghi comenta la entrevista que le había realizado días atrás el grupo Uróboros, una red de ciencia ficción y fantasía gestionada desde Perú. Salmoiraghi comenta: "Me encanta meterme en el ghetto con mi librito en verso, me encanta que se le note lo utópico y lo femininja desde el título" ("Primera presentación" párr. 2). Aquí la utopía nombra al libro como un todo, es decir, parece ser la marca genérica del texto, más allá del sentido pormenorizado de su contenido. En esa presentación virtual, la editora Laura Ponce, que también participó de la conversación, concluyó: "Cuando estamos reformulando, [cuando] estamos con la mente tan formateada en esta dificultad para imaginar el futuro, hay que romperla con otras herramientas, con otros formatos, con la posibilidad dinamitante que tiene la palabra poética. O sea, me parece que en este momento [la palabra poética] es la herramienta para pensar el futuro y para pensar la utopía" ("El libro del viernes"). Aquí se habla de la fuerza poética en general, y se moviliza la idea de utopía hasta hacerla casi coincidir con la idea misma de futuro. En este sentido, la utopía escapa de lo puramente textual y se vuelve un horizonte imaginario del ser humano; lo interesante es que Ponce reconoce la dificultad de pensar un futuro y, en caso de ser pensado, el futuro o acaso el hecho de poder pensarlo se tornan fenómenos utópicos.

Finalmente, la crítica Lucía Vázquez afirma que *El fin de la era farmacopornográfica*, en cuanto libro, es en sí mismo "un gesto utópico" (párr. 1), ya que se trata de un poemario de ciencia ficción, es decir, un cruce genérico para muchos inconcebible. Vázquez luego asocia el poemario con la utopía "con mayúscula" (párr. 2), puesto que "es ahí, en el espacio, esa especie de no-lugar (no al menos la Tierra) que es posible el relato del yo poético sobre el fin del patriarcado, del sexismo, del clasismo, del trabajo, del dinero" (párr. 2). Aquí se piensa la sociedad descripta y narrada en los poemas, y notamos el cruce entre

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la outopía ("esa especie de no-lugar") con la eutopía ("el fin del patriarcado, del sexismo..."). Parecería que el concepto de utopía se inclina por la paráfrasis de "sociedad mejor" y no por la de "sociedad inexistente", puesto que mediante este segundo acercamiento solo se estaría dando cuenta de una tradición, que, en la ciencia ficción al menos, comprendería más que la consciente utopía que integra el impulso ideológico de la propuesta de una sociedad más perfecta. A continuación de lo citado, Vázquez reconoce que en la voz poética que compone Salmoiraghi compiten entre sí la utopía aún deseada y la utopía verdaderamente alcanzada (párr. 3).

Entonces, un problema básico es la ambigüedad voluntaria del término "utopía", en su doble prefijación tácita "ou-" y "eu-". No es claro comprender qué se está acentuando en cada caso en que se usa este concepto (Levitas 182), y cualquier crítica puede verse a su vez criticada ante la argumentación de que se interpretó incorrectamente el prefijo de "utopía". La dificultad radica, por demás, en que el prefijo "eu-" no manifiesta una característica necesaria en la utopía (Suvin 383) ni el prefijo "ou-" una característica suficiente (Suvin 43). Por lo tanto, entre inflexiones populares y académicas (elogiosas o peyorativas), definiciones vagas que abarcan o excluyen casi todo, precisiones genéricas y literarias, universalizaciones y aproximaciones políticas que defienden o rechazan el concepto, entender la utopía en un sentido unívoco se ha vuelto, bueno, una utopía. Ante tanta complejidad, establezcamos, primero, que el uso de sentido común de "utopía" ficcional se empalma directa y acríticamente con el de "eutopía"; segundo, que así parece ser utilizado principalmente en las intervenciones de los párrafos anteriores; y, tercero, que a lo largo de las siguientes páginas manejaremos tácitamente las presuposiciones hasta acá comentadas, sin evitar expresar matices cuando sean necesarios.

Es claro, por el momento, que utopía y *El fin de la era farmacopornográfica*, al menos en las lecturas críticas que se han hecho y en las intenciones que se han manifestado, se anudan y se reclaman. Lo que intentaremos pensar es, primero, la compleja trama que la utopía presenta allí y, segundo, el hecho de que, en relación con el poemario de Salmoiraghi, quizá no todas las hebras tengan la misma fuerza. Si, por un lado, notamos la veta utópica (pero problemática, acorde a nuestros tiempos) con que se yerguen estos poemas, por el otro, creemos que deberíamos ser cautelosos al pensar la tensión entre la idea de utopía como marco genérico del poemario y la utopía como el espacio y la sociedad narrados en *El fin de la era farmacopornográfica.* Por ello, propondremos que la imaginación utópica del poemario de Salmoiraghi se declina con casos propios de una gramática actual. Creemos pertinente buscar matices en la ambigüedad intrínseca del término "utopía", matices que darán lugar a otro concepto, que usaremos para describir y analizar el mundo poetizado y narrado en *El fin de la era farmacopornográfica.* Así, en vez de considerar una utopía ese no lugar que los poemas describen, diremos que se trata de una exotopía, y daremos cuenta de ello.

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Orbitando la eutopía

El poemario de Salmoiraghi tensa constantemente la relación entre la utopía y su negativo, la distopía (Williams 203), puesto que la narración de *El fin de la era farmacopornográfica* alude al desmoronamiento del mundo conocido (con sus bondades y sus muchas violencias), con lo que se establece la crítica por oposición y extrañamiento a lo que es el mundo fáctico y nuestro, y a la emergencia de otro ficcional, cuyo índice general de habitabilidad y de buena vida no termina de ser del todo claro, no en el sentido de cómo lo constituyen la recepción y la interpretación (Fitting 136, Del Percio 36) ni en el de la ficcionalización de la idea de que "la utopía de uno es la distopía de otro" (Rothstein 4), sino en el sentido de cómo se constituye intrínseca y diegéticamente en el texto mismo. En varios poemas aparece la palabra "utopía", y solo en uno aparece "distopía". Citemos de corrido: "Tenemos pachakuti / anarkofeminismo / heroísmos utópicos" (en "Cambio de era", 11); "La utopía [o sea, partir en las naves] / fue rechazada al principio / por algunes chetes, cabeza de termo / mala gente acostumbrada / a la seguridad privada y al negrito / en la barrera del cuntry" (en "Bienes personales", 58);[3] "¿Seremos un poco / como los lectores utópicos de Bradbury / que repiten y recuerdan, repiten y recuerdan / un único texto cada une / toda su vida?" (en "La más grande trajo a Simone de Beauvoir", 69); "Digo que los 'sujetos problemáticos' / y los 'otros no previstos' / nos cuentan cuentos utópicos y distópicos" (en "Donna en el ecosistema interior", 73); por último, el vigésimo sexto poema, que habla de "tener esperanza" de una "nueva humanidad" (63-4), se llama "Utópica". Este poema, así, en el que la voz poético-narradora se corporaliza en una mujer embarazada ("Yo y mi panza como tantas panzas que se harán ninies del espacio" [64]), propone un presente habitado por el fin, por el "apocalipsis decadente" (63), y no tanto por un mundo mejor, que se establece, en las obvias imágenes de la gestación y el parto, como posibilidad futura. Quizá de ahí que el poema no haya escogido como título el sustantivo "utopía", que daría una sensación de asiento y de ya presencia, sino su adjetivo, con el que se remite a una intención y a un proyecto.

De cualquier manera, vemos que la conciencia de la voz poética parece inclinarse por la utopía, tanto por la cantidad de veces que se nombra ese término, como por la explicitud en, al menos, "Bienes personales". Asimismo, el poemario nombra e incorpora con cierto interés y desarrollo tres o cuatro novelas de ciencia ficción. Son *Frankestein* (1818), de Mary Shelley (55-56); *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (69); *The Memoirs of a Survivor* (1974), de Doris Lessing (120-21), y, de pasada, *Kentukis* (2018), de Samantha Schweblin (81). Al menos dos de ellas son a todas luces distopías (pero de *Fahrenheit 451* justamente se recuerda la veta rebelde y de resistencia contra la sociedad opresora).

Como describimos en el primer apartado, el arco narrativo del poemario de Salmoiraghi propone que los seres humanos, de modo y en cantidades indeterminados, tuvieron que huir del planeta Tierra en naves espaciales porque las montañas y los picos del mundo comenzaron a expeler un humo que, sin ser tóxico, tornaba de alguna manera difícil la vida. "Los gases que La Tierra expele,

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

/ los pedos que se tira pa espantarnos, no nos matan", expresa la voz poética en "Los gases" (104). La permanencia en órbita es temporal, aunque la duración de la huida es indefinida. En este sentido, la expulsión de humo que lleva a la humanidad a encerrarse en naves espaciales remite imaginariamente a la idea de invierno nuclear, y traslaticiamente, a la pandemia de COVID-19 que asoló y aún no deja de afectar nuestra realidad, junto con la decisión sanitaria de los diferentes gobiernos de establecer diferentes tipos de cuarentenas. El poema "Fumo andino" presenta indirectamente la idea de que la humareda es una venganza planetaria a las acciones humanas. En la cuarta estrofa, la voz de la cordillera de los Andes dice: "Contá, humano, las eras / que hace que me estás jodiendo" (91). En "Piojos", más explícitamente, la voz poético-narradora afirma que "Somos parásitos que infectaban / el cuero cabelludo de La Tierra / Pacha, la tierna, se inventó estos sahúmos de volcanes / para expulsarnos apenas" (70). En ambos casos, la antropomorfización del hábitat y del planeta agudiza la idea seudoteológica de castigo y, en última instancia, desinfla una verdadera mirada ecológica, en la que no se trata de la inhabitabilidad como castigo, sino de directamente la formación de un mundo inhabitable. Según Raymond Williams, el argumento prototípico de "un mundo alterado externamente, en el que un nuevo modo de vida es posible gracias a un evento natural inesperado" (203) bien puede proponerse como "un nuevo nombre para el viejo diluvio" (204).Williams considera este tipo de narración como poco afinada respecto de la utopía o de la distopía, ya que "el evento nos salva o nos destruye" (205), pero la agencia y la "transformación voluntaria" (205), corazón de dichos géneros, según el crítico, se ven estorbadas.

Más allá de que tomemos en cuenta o no la apreciación de Williams, la órbita en espera de*l poemario de Salmoiraghi* se vuelve inestable en la reflexión sobre el mundo perdido y el nuevo mundo ganado. Este nuevo mundo, en términos de hábitat, se reduce a las naves espaciales, y estas son caracterizadas en mayor o menor medida de modo poco positivo: "Esas naves como rascacielos, como conejeras, como palomares, / iguales a las viviendas apretadas y feas / que veníamos habitando mundialmente hacía ya casi un siglo..." (24); "Estas cafeteras con lavadero incluido / solo pueden / sostenernos por un tiempo acá colgades" (24); "Hoy en este cuchitril / familiar que nos tocó / dentro de esta nave rascacielos..." (36); "Cada habitante / de estos moluscos deformes, / conventillos o favelas..." (43); "Esta mierda de nave en la que estamos / confinades no sabemos hasta cuándo..." (62); "Mudanza conurbana planetaria, / pedorrada de estar acá" (63); "Algunos monoblocs..." (84). La vida en las naves no es, por tanto, la deseada: "Me entretendría calmando / miedos de hijes / quizá hasta disfrutando / de verlos crecer aún en estas / condiciones" (62). Hay, por un lado, un uso por parte de la voz lírica de un lenguaje "grosero", tal como es caracterizado en "Línea Nigra",[4] y una exploración poética de la desfachatez y de la crudeza impresionista. Por el otro, se advierte una afirmación, no del todo ajena a la decisión enunciativa anterior, de las culturas populares, de las clases bajas y de las comunidades marginadas: por ejemplo, se nombran positivamente a los "gitanes nómades, / migrantes tercermundistas, conurbaners / africanizades" (16), y negativamente—como

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ya citamos—a "algunes chetes, cabeza de termo, / mala gente" (58). Por sobre ambos polos, se percibe en líneas generales una estilización negativa del espacio narrado, lo que atenta contra la forma ideal de la eutopía, en la que no tiene que haber perfección, pero tampoco una sistemática degradación.

La utopía "considera los aspectos [de la sociedad actual] que deberían ser cambiados, e imagina un lugar donde esos problemas se solucionaron" (Vieira 8). Esta solución narrativa puede considerarse como una versión ficticia de la buena vida o de la buena sociedad, más allá de lo problemático que es considerar qué es una vida o una sociedad buena (Vieira 6). ¿Hay una versión de la mejor vida en *El fin de la era farmacopornográfica*? Podemos pensarlo según los tres frentes en los que el ser humano es perfectible dentro del poemario: la ecología, el sistema sexo-género y el sistema económico-político. Ecológicamente, el mundo exoplanetario no es ajeno al que expulsó al ser humano, porque, antes que nada, el nuevo mundo orbita alrededor del planeta (por ejemplo, "Volver a casa"), manteniéndolo aún como centro real y simbólico, pero también porque el viaje es solo temporario, hasta que se pueda retornar a la Tierra (por ejemplo, "La biblioteca del fin del mundo"), y porque los recursos de la nueva vida se obtienen del planeta (por ejemplo, "La Tierra sigue alimentándonos"). En términos generales, la vida continúa regida por la habitación obligatoria del ser humano en las formas de vida extendidas del planeta. La órbita habitada carece de insularidad material ni ecosistémica ni afectiva. Los poemas, así, parecerían plantear una distopía en dos tiempos: la de la experiencia humana antes de la expulsión (de la que se cuenta poco, pero se sobreentiende) y, luego, en buena medida la del mundo creado en la integración entre, por un lado, el planeta Tierra hostil y aún necesario, y, por el otro, la red de naves espaciales en las que la mayoría se refugia.

Lo primero que reconocemos es que el ser humano lo perdió todo respecto de la naturaleza y su hábitat, pero no logra prescindir de ello: "Ahora que empezamos a ver / que no podemos vivir sin animales..." (81), afirma la voz poética. En "Kalanchoé", se recuerda con añoranza una pequeña planta que estaba al cuidado de la ficticia poeta narradora; el poema se cierra así: "Seguro que ninguno de esos seres sin pecado [todos los animales y las plantas del mundo] / te escribe poemas como yo" (86). La Tierra junto con sus habitantes no humanos se benefician de la expulsión, pero el poema plantea la singularidad humana de, a un mismo tiempo, portar la pecaminosidad y, además, la capacidad de poetizar: esto último es una ligazón con el mundo que solo el ser humano puede establecer y que, sin él, queda vacante. Así, la vida en órbita no parece sino un apéndice de lo perdido.

Como ya afirmamos, la crisis ecológica y de habitabilidad del planeta se produce por un hecho que, según el poemario, no es consecuencia directísima de la acción humana, sino que se trata de un producto indirecto: las prácticas irreflexivas y descontroladas del ser humano llevan a que el planeta, antropomorfizado, "se harte" de sus habitantes y los expulse mediante una inmensa fumigación. Enmarcado por la complejidad que instaló la experiencia de la pandemia del coronavirus, en la que la responsabilidad humana muy presente podía, si mal comprendida y

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mal enunciada, llevar a manifestaciones violentas, el poemario parece no querer arriesgar ninguna figuración directa entre humanidad e inhabitabilidad. De ese modo, no hay manera ni razón para la redención secular y ecológica, sino más bien el retiro y la espera pasiva del desenojo del planeta. Aunque el texto plantea, como veremos, que hubo avances en términos económico-sociales, el ser humano no parece haber aprendido nada. Por caso, encontramos que, debido a que—como ya sabemos que afirmó la voz poética—"no podemos vivir sin animales" (81), en las naves comienza la explotación comercial de objetos, muñecos y juguetes de reemplazo: "Aparecen en todos nuestros dispositivos y publicidades / de bichos digitales o de felpa" (81). Estas "boludeces que están inventando" (81) sacian el consumo y la relación propietaria del ser humano con lo animal, por lo que, colectivamente, no parece haber habido una mejoría en la relación interespecie, y, yendo más lejos, en la práctica consumista y consumidora de recursos.

La mejoría está, por el contrario, en el planeta Tierra deshumanizado. Allí, en la distopía de la catástrofe que hubo que abandonar, surgió un paraíso que solo lo puede ser sin los humanos: es una imposible utopía excluyente, por lo que, para el ser humano, no deja de ser otra forma de insatisfacción y bochorno. Por eso, en "Animalidad" los animales en la Tierra son "tan libres que nos avergüenza haberlos condenado a lo otro" y son, también, "tan hermosos que lloramos de autofealdad" (60).

Pasemos a la segunda idea: *el poemario* propone que el patriarcado está derribado en el mundo poetizado y narrado. Así comienza el primer poema, que justamente se llama "Cambio de era". "Todo ha caído", se lee, "todo / lo que quisimos derribar. // Tenemos pachakuti / anarkofeminismo / heroísmos utópicos" (11). En otro poema, la voz poética invita: "Cantá conmigo: / Ya se cayó, ya se cayó / al patriarcado / lo tiré yo" (98). Sin poder extendernos con detalle, aquí tenemos que postular un rasgo constante en la voz enunciadora. Se trata de la forma declarativa versus la forma expositiva. La voz poética declara muchas veces ciertas ideas o ciertos hechos, y esa misma declaración parece ser la indicación diegética y performativa de que hay que tomar lo así enunciado como ya dado. Esto se problematiza porque, luego, la exposición narrativa o reflexiva no parece confirmar o confiar en tales palabras. En el segundo poema de la colección, se afirma que "el Futuro" (13) le cumplió un deseo a la poeta: "la caída del patriarcado" (13). De esta forma, el poemario entiende que intradiegéticamente ya está caído el patriarcado (sin entrar a debatir aquí sobre la definición misma de qué es el patriarcado y cómo se diferencia de conceptos afines, al menos, en el sentido común) y así debe aceptarlo el lector, aunque luego se reconozca en ciertas narraciones poéticas la continuación de estructuras culturales más bien propias de lo que cotidianamente consideramos un mundo normativamente sexista. Esta complejidad retórica juega en el campo casi mágico de la palabra que, pronunciada, pretende terminar convertida en realidad, y esto choca con la realidad narrada en la que las microviolencias generizadas abundan, así como también la estructura jerárquica de los géneros, como se observa, por ejemplo, en "La pelota", "Relajarme", "Abortar", "Soy la que llegó al futuro", "12, 8, 4, bebé"

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

o "Mariposear". La conclusión es que la sociedad ficcionalizada de *El fin de la era farmacopornográfica* difiere en poco a la que conformamos ahora nosotros, aún no expulsados por el planeta que nos acoge. Sea como fuere que expliquemos históricamente los procesos de cambio en los sistemas sexo-género, el poemario no presenta un no lugar, sino una réplica (en lo bueno y en lo malo) de nuestro viejo y empírico mundo con sus imaginarios.

Por último, se presenta la caída del capitalismo. En "La Chacana", se recuerdan "los tres capitalismos / pedorros para el mundo entero" (57), en alusión a la clasificación que propone Paul B. Preciado (capitalismo esclavista, capitalismo industrial y capitalismo farmacopornográfico [25, 31], de allí el título de la obra de Salmoiraghi [ver, especialmente, el poema "La era farmacopornográfica", que es un ejercicio poético de transcripción editada y versificada del capítulo 2 de *Testo yonqui*, de Preciado]). El poemario declara en "Los gases" que se han derribado las instituciones y los sistemas imaginarios y reales del mundo: "capitalismo, imperialismo, racismo, / sexismo, patriarcado, ciudades, / esclavitud, trabajo, escuelas, / cárceles, hospitales, fábricas" (104); y seis poemas antes se enuncia que se eliminaron "los países, el dinero y la propiedad privada" (92). Aquí reencontramos la forma declarativa arriba comentada. La que sí mayor desarrollo presenta en el plano expositivo, en busca de su mostración, es la primera caída, la del capitalismo. En "La Tierra sigue alimentándonos" leemos: "Logramos / organizar sembradíos y cosechas, / mano de obra e industria para alimentar y vestir / a la humanidad completa" (93). A continuación, se afirma que "Distribución de raciones según edad, / contextura física, actividades diarias y hasta gustos / caprichosos. / [... L]os número fríos reflejaron / que alcanzaba para todes" (93). Por eso, la voz poética pregunta: "¿Nadie se había avivado antes / de que era tan sencillo comer todes? / ¿Por qué hubo hambre en el mundo durante 20 siglos?" (92). Aunque sea evidente que el hambre no comenzó con la era común, el poema manifiesta perplejidad y una significativa cuota de ingenuidad, que acrecienta el valor del utopismo que estamos caracterizando. El mismo poema, luego de mencionar que se había erradicado el hambre, vuelve anticlimáticamente a una descripción local y más humorística: "Ahora vemos, día a día, / como familia tana que encargó helado para el postre del domingo, / ir y venir las entregas del delivery planetario. / En simpatiquísimos envases con formita / de platillo volador" (93); esta imagen no parece ser sino la ficcionalización del sistema de reparto a domicilio que cundió en la Argentina durante la cuarentena, sistema basado en *apps* y jóvenes lanzados a un mercado de trabajo precario. La diferencia es que en el *delivery* ficcional, el factor humano no aparece nombrado o manifiesto, con lo que, por un lado, parece ser más justo en términos de regulación laboral, pero, por el otro lado, parece haberse vuelto espontáneo, natural o mágico, con lo que regresamos a la idea de ingenuidad arriba propuesta. Encontramos, así, una tensión entre la imagen de la utopía y la de una nueva versión de la Cucaña o de la tierra de Jauja, del mundo en el que la felicidad no es algo adquirido y sostenido históricamente sino disfrutado pasivamente (Trousson 52). Como se lee en "Los PDF no tienen cuerpa ni alma": "Como ya no hay / dinero entre nosotres, / como

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

todes comemos / sin necesidad de trabajar, / como ya no funciona / la mierda esa del sudor de tu frente / y lo de ganarse el pan y parar la olla...” (113).[5] Según Suvin, la imagen de la Cucaña es cercana a la utopía, pero no coincide con ella.[6] La Cucaña es “la tierra en la que aves rostizadas vuelan hacia nuestra boca, en la que los ríos derraman crema o vino, en la que salchichas clavadas a un tenedor corren al grito de ‘¡cómanme!’” (Suvin 37). La utopía, por el contrario, desarrolla su exposición dentro de los marcos histórico-sociales del ser humano: en mayor o menor medida, el horizonte utópico es uno al que se puede aspirar alcanzar en cuanto agentes y partícipes de una sociedad. En cambio, la Cucaña es “un mundo paralelo e invertido que se relaciona no con una hipotética posibilidad histórica institucionalmente organizada, sino al menos con las necesidades humanas de todos los días” (Suvin 37). La Cucaña se despliega en “un puro mundo de ensueño externo al terrible campo de la historia” (Suvin 38).

Contra este nuevo mundo, la Tierra, dejada a su suerte, parecería sí ser, como ya dijimos, un lugar claramente perfeccionado. Los animales “sin ser mascotizades, / se reproducen, avanzan, conquistan, recuperan” (60). Para la voz narradora, esto “es muy bonito” (60). El mundo inhumano se vuelve un jardín y un paraíso: “Ah, no, para los pájaros, para las mariposas, para las abejas. / Una fiesta / de órganos sexuales de colores / mientras humanes huides y llorando” (86). Parecería, entonces, que allí está la utopía, una utopía no humana, que es, así, la contradicción misma de la idea de lo utópico, si para que ello se logre se tiene que anular la presencia humana y sus organizaciones histórico-sociales.

Orbitando la exotopía

La utopía de *El fin de la era farmacopornográfica* no puede ser simplemente pensada en cuanto eutopía, pero tampoco presenta una sencilla o unívoca declinación distópica. En este sentido, podríamos pensar en las variaciones que de la utopía y de la distopía propusieron los estudios literarios. La utopía crítica, que Tom Moylan describe a partir de ficciones de los años sesenta y setenta del siglo pasado, se preocupa por “la toma de conciencia de las limitaciones de la tradición utópica, por lo que rechaza a la utopía en cuanto proyecto, pero lo mantiene en cuanto sueño” (10). La distopía crítica, por su parte, propone, en la sociedad que se muestra, una brecha contrahegemónica y una posibilidad de revuelta; es decir, la imaginación utópica no se ve allí absolutamente obliterada. A la utopía crítica Suvin la llama eutopía falible, y considera que estos textos muestran, en el corazón de la sociedad eutópica, “contradicciones internas” (394); la distopía crítica o falible, según Suvin, siempre se muestra “resistible y cambiable” (395).[7] A partir de lo dicho, la pulsión utópica de *El fin de la era farmacopornográfica* se ve articulada en el plano narrativo-lírico por fallas, lagunas y contradicciones que pueden hacer pensar en una utopía crítica o, según la terminología de Lyman Tower Sargent, una utopía defectuosa (*Utopianism* 30). Suvin también propone la idea de utopías indeterminadas o dinámicas (387-88), compatible con lo recién expuesto, en las

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

que el horizonte utópico hacia el que los agentes ficcionales tienden es mayor que el marco imaginario y sociohistórico del sitio en el que ya se encuentran.

Creemos que el poemario de Salmoiraghi se plantea ante esta disyuntiva como levemente indiscernible, aunque tendencioso: no se puede reconocer ni como una auténtica distopía (falible o no) ni como una fácil utopía voluntariosa (o bien crítica, o bien dinámica, etc.). En esta polarización, el mundo de *El fin de la era farmacopornográfica* no puede ubicarse sin una tensión que la arrojaría de inmediato hacia otro estante taxonómico. Dicho esto, su poema final "Trabajo de parto" juega con la imagen del nacimiento de un ser humano como la posibilidad de un recomienzo, de una historia que puede ser diferente. Así, el impulso general y la fermentación de los deseos se muestran eutópicos (¿habrá deseos enteramente distópicos?), aunque el horizonte es tan amplio y tan poco asible que no deja de exigir demasiado a la lectura genérica. Por el contrario, si recordamos una vez más la idea mil veces recordada de que es más fácil imaginar el fin del mundo antes que el fin del capitalismo, los poemas de Salmoiraghi desarrollan la idea de que el mismo fin del capitalismo y del patriarcado llegará ya sea demasiado tarde, ya sea en directa correlación con el fin del mundo. En ese sentido, es un poemario que no esconde, por debajo de una capa vehemente y deseosa, una profunda y sustancial cuota de amargura y pesimismo, a pesar de la explícita figuración de la natalidad de un mundo nuevo.

Caeríamos en un mero ejercicio si nos quedáramos en este horizonte de mera crítica clasificatoria, en la que finalmente, dadas ciertas variables y encontradas ciertas condiciones y pautas, decidiéramos que estamos ante una utopía crítica o imperfecta o indeterminada, como conceptos ya existentes y estancos. Nosotros deseamos andar un camino alternativo y decir que las dificultades de definir el espacio lírico-narrativo (y no tanto el género) nos permite postular que, dentro de la pulsión utópica general y problemática del poemario, el no lugar presentado no parece ser comprensible desde las categorías más prístinas. Por lo dicho, preferimos pensar el espacio, el hábitat, la sociedad de este poemario por fuera de la dicotomía eutopía/distopía. Por ello, proponemos plantear, gracias al manido juego de los prefijos, y "porque humanes no podemos / vivir sin nombrar" (Salmoiraghi 43), un tercer concepto, que no es ni la sumatoria ni la articulación ni la negación de la pareja recién nombrada, y que es, en sí, una propuesta exploratoria, ya que "las definiciones [y los conceptos por ellas definidos] son herramientas y no fines en sí mismos" (Levitas 2). Se trata de la idea de exotopía, cuyo valor interpretativo deberá ser puesto a prueba. No establecemos con esto una competencia con otros géneros o con otras ideas, como, por ejemplo, la de alotopía o de metatopía de Umberto Eco (256) o de heterotopía de Michel Foucault (20), sino que proponemos un elemento principalmente compositivo de la diégesis. Creemos que las exotopías (los espacios del afuera) no se contagian del valor preponderantemente lúdico y alquímico de las heterotopías, sino que son lugares por habitar, por conquistar, por transformar en un hogar. La exotopía, argumentamos, es donde se forma la conciencia del estar arrojados por fuera de los marcos del hábito; es donde, con todo, no hay posibilidad clara de recurrir impolutamente a

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

los ejes morales de malo/bueno o peor/mejor, que, no obstante, se sostienen como horizonte. O dicho de otra manera: la exotopía sería la articulación experiencial y plasmable (desde, por y en un territorio) entre la tensión de segundo grado que se da entre, por un lado, la tensión de la imaginación crítica de la utopía (en su versión eutópica) y de la distopía, y, por el otro, la tensión entre la habitabilidad de ese mundo del afuera (incluso cuando este afuera sea un adentro, en el sentido de enclave) respecto del mundo original, relación esta que puede articularse como la de lo propio y lo ajeno (¿idiotopía versus alotopía?).

El fin de la era farmacopornográfica abunda en imágenes de la Biblia hebrea, que, creemos, ayudan a abonar el horizonte imaginario de la exotopía, puesto que se recurre a narraciones míticas, ambiguas y previas a la tradición utópica clásica. Se trata de narraciones de la expulsión, del diluvio, del éxodo, del exilio. En todas, prima un movimiento de alejamiento y de separación, y una imposibilidad de evaluar el espacio nuevo que se habita. Por ejemplo, el mundo al que la primera pareja bíblica accede luego de la expulsión no tiene una verdadera forma moral. Allí habrá dolor, pero también allí estará la vida misma (Fromm 14). Es en esta indiscernibilidad de lo humano donde lo exotópico se consolida. En el poemario de Salmoiraghi encontramos, primero, pasajes donde se recuerda la expulsión del Paraíso. En "Sin exterminio", la voz narradora comenta la partida de los humanos, y recuerda que "manadas, bandadas, cardúmenes, / rebaños, piaras, enjambres / nos despidieron con el gesto / de no podérselo creer. / Con cara de '¡Por fin!' sabiendo / que solo les humanes / éramos expulsades: en penitencia, / duros de sesera, / para entender por las buenas" (17). Además, se recuerda a la pareja primera en "Descubrir el fuego": "Encender la hornalla de la cocina. / Antes era el fósforo, la yesca, la tea embreada. / Míticamente inicial, míticamente adánica, pero por línea de Eva" (48). El cubrimiento del mundo por una capa de humo recuerda al diluvio, como dijimos arriba, y por eso la voz narradora afirma que "menos mal que las moscas no subieron al arca" (75), en referencias a las naves espaciales. El éxodo se recuerda varias veces. "La Tierra sigue alimentándonos" narra la preparación de la partida, mucho más ordenada que la bíblica, y dice que "todes logramos / [...] en un año y medio que duró / la planificación del éxodo / [...] organizar sembradíos y cosechas" (92-3). Luego, en la segunda estrofa de "El primer muerto", leemos que la causa de la primera muerte en órbita "no fue un virus extraterrestre ni un shock postraumático / ni depresión por el éxodo" (87). Seis poemas más tarde, encontramos estos versos: "Junté al atado y los cunumí / cuando se desbordó el Reconquista, / me subí a las naves del éxodo / con tres hijes y una panza / de seis meses" (97). Finalmente, se nombra el exilio en "La biblioteca del fin del mundo": "Todes hemos sido exiliades, / alguna vez, de nuestro multiverso bibliovital" (35). Por supuesto, la experiencia del exilio tiene una marca histórico-política fuerte en el horizonte cultural argentino que compite inevitablemente con cualquier aproximación bíblica.

Todos estos modos de búsqueda de entendimiento de ese lugar que debe constituirse como el nuevo hábitat y la nueva habitación del ser humano remiten a figuras que el imaginario toma de un acervo utopista en sentido laxo. Todas

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

estas figuras presentan algún tipo de traslado, de deshabitación hacia un espacio incierto. En el poema "En órbita", vemos nombrado este recorrido como "la movida de extraterrización humana" (18). Versos antes, la voz poética narra la experiencia de ver el planeta Tierra desde la nave espacial: "Estábamos en órbita y repasábamos / nuestros conocimientos geográficos escolares / señalando con el dedo por la escotilla / océanos, cordilleras y capas de la atmósfera" (18). Esta experiencia de observar la Tierra desde el espacio (para la inmensa mayoría de los mortales, a través de registros visuales) presentó explícitamente—desde los años cuarenta del siglo pasado, pero sobre todo desde la famosa imagen de la canica azul a comienzos de los setenta—la pregunta de qué es habitar aquello que no es meramente habitado, sino que nos habita como el uno y el otro. Todo viaje es un descubrimiento tanto del destino como del origen, y la tradición utópica no queda exenta de esto.

El término "exotopía" lo tomamos ya acuñado de Tzvetan Todorov, pero no lo usamos fielmente, sino de modo traslaticio y advenedizo. En sus reflexiones sobre Mijaíl Bajtín, el crítico búlgaro-francés encuentra en el vocabulario bajtiniano "una denominación que en ruso es neologismo: *vnenakhodimost'*, literalmente 'el hecho de encontrarse afuera', y que [Todorov] traduc[e], de nuevo literalmente, pero con la ayuda de una raíz griega, como *exotopía*" (156). Para Bajtín, según Todorov, la exotopía es la relación de exterioridad que el sujeto perceptor establece con el objeto percibido. Para nosotros, la exotopía porta la ambigüedad de ser ante todo un espacio narrativo y la experiencia que este permite componer. Nos interesa la idea de exotopía, primero, porque postula el movimiento hacia afuera, hacia lo exterior; recordemos el verso de Salmoiraghi recién citado que habla de la "extraterrización humana" (18). Las exotopías exigen algún tipo de descentramiento, de posición incómoda, de traslación real o íntima; con más precisión, comienzan con el viaje, de alguna manera impulsado o impuesto, pero que no es simple o necesariamente hacia el afuera, sino hacia la idea de inhabitabilidad y el deseo de habitar; por eso, la exotopía, por más que se despliegue en el espacio, se construye desde dentro. En esta articulación entre dentro y afuera, el sexto poema de *El fin de la era farmacopornográfica* plantea la doble imagen del feto en el vientre materno y de las naves suspendidas en el espacio. Afirma que "la bebé flotaba como flotan / en útero todes les bebés. / Pero ahora todes éramos flotantes: / naves [...] en espera / en líquido amniótico infectado / de galaxias desconocidas" (19). En "Adentro y afuera", vemos la confusión inserta en la misma enunciación: "Acá afuera, le dicen / 'el espacio exterior', le dicen, / las nociones básicas se trastocan" (105).

Además, la exotopía bajtiniana, tal como Todorov la interpreta, permite agregar otra faceta: desde una posición exterior se puede intentar—quizá infructuosamente—"realizar, acabar, cerrar" (156) aquello que, en sí mismo y desde su propio punto de vista idiosincrásico, no puede estar completo. El espacio exotópico que proponemos discernir presenta una doble distancia: la que se establece (real o imaginariamente) entre el origen y algún destino, y la que se establece entre el sujeto (colectivo)—que debe aprender a habitar la exotopía—y esta misma. El sujeto (colectivo) no siente una inmediata o acrítica apropiación del

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

espacio habitado, y esa distancia, por un lado, le permite observarlo desde un afuera perceptivo y comprensivo, y, por el otro, le impide paradójicamente comprenderlo del todo (Todorov 161). En "Utópica", la voz poética comenta la visión panorámica del éxodo, a través "de la pantallita, de la ventanita, / mirando boquiabierta esto / que parecía tan copado / cuando lo filmaba joligud / y ahora / tan nada, tan sencillito, tan poquita cosa" (63). Aquí vemos cómo la mirada poética presenta el difícil juego de observar desde dentro y desde fuera a un mismo tiempo, y la dificultad de dar cuenta del mundo nuevo a partir de una evaluación distanciada. Si es poquita cosa (hecho desmentido por todo el poemario en sí), ¿por qué ver el éxodo con la boca abierta?

En párrafos anteriores, habíamos acordado la tensión exotópica del horizonte eutópico/distópico. Si volvemos a*l poemario,* este establece, con cierta imperfección propicia, la caída de varias instituciones, como el capitalismo, el patriarcado y el sistema hospitalario, hecho que en la diégesis se muestra declarativamente positivo. El problema es, no obstante, comprender que nunca hay vacío, que algo tiene que reemplazar lo previo, y allí se debería componer el *locus* utópico. El poemario no expresa ni desarrolla verdaderamente este espacio eutópico, sino que parecería que, en ese territorio, lo logrado es ante todo y suficientemente el mero fin de lo anterior. Más que mostrar y narrar lo que hay después de la caída, encontramos una pulsión, un deseo: la felicidad. Si algo se muestra, esto se acerca más, como ya dijimos, al pasivo país de la Cucaña que a un mundo habitable. Por lo tanto, creemos que la voz poética no puede asentar su intención en un espacio que se vuelve irreductible a la vocación utópica, como si fuese demasiado inasible para lograr formar una figura de sociedad mejor. La irreductibilidad es una tensión adecuada al espacio exotópico, quizá en buena medida no solo por la incertidumbre de las escalas con que se valora la experiencia, sino por la falta de vocabulario para dar cuenta de lo que se está experimentando. Así, el mundo que se nombra como poscapitalista y pospatriarcal no deja de ser narrado como un espacio agonizante. La voz poética afirma que "estos gurises [...] me corren alrededor como si el mundo / no estuviera acabándose" (75) en "esta mierda de nave en la que estamos / confinades no sabemos hasta cuándo" (62). Un personaje le pregunta a la embarazada por qué decidió continuar la gestación "en este mundo / [...] sin posibilidades / y sin futuro" (96). De modo interesante, la voz poética, en la última estrofa, retruca que "porque sí / y por amor / con esperanza / en este o en cualquier mundo" (96), con lo que queda planteada la complejidad de ese *locus* exotópico respecto de sus posibilidades materiales reales y los horizontes proyectivos que los imaginarios yerguen.

Si pensamos en el contexto de producción del poemario, enmarcado en el primer año de pandemia y en el año en que se sancionó en Argentina la ley de interrupción voluntaria del embarazo, vemos que en *El fin de la era farmacopornográfica* se enlazan las discusiones y los imaginarios de los feminismos hoy día presentes en el debate público, que presentan en sí tensiones internas entre una reflexión que acentúa, por un lado, los avances posibles y los logrados y, por el otro, una reflexión que acentúa la estructuración persistente de

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la violencia. A esto se agrega, en el marco de producción, la experiencia de una pandemia y de cuarentenas que exacerbaron, primero, un realismo que veía las fisuras de todo lo conocido, así como también cierta idealización que auguraba un nuevo ser humano; además, fue experimentado y expresado públicamente tanto la confianza en la ciencia y el optimismo puesto en ella como la paranoia que confirmaba múltiples enemigos, y esto junto con el mareo de ciertos intelectuales que inmediatamente intentaron capitalizar la novedad, y junto con la prosaica y simple necesidad de todo el mundo de continuar con la vida, el trabajo, la educación. El poemario de Salmoiraghi contiene y expresa todo este estado de confusión; en este sentido, su dificultad de plantear con cierta limpidez una utopía (o una distopía), en medio de una textualidad que propone este marco de interpretación, no es sino el verdadero motor de la escritura. Allí se cuaja el espacio exotópico, cuyo corazón es la dificultad de ordenar la lucidez del distanciamiento con la incertidumbre de un mundo a conocer. Esto se ve en el poemario en la distorsión de los tiempos, ya que se nombran el presente y el futuro como coetáneos (Vázquez párr. 4). Por ejemplo: "El futuro es un lugar / donde toda penuria mezquina se ha vuelto / granito de arena" (127); "Acá, en el futuro, escribiendo en pantalla porque cero papel" (41); "¿Por qué no puedo / escribir estos versos esta noche / en que el futuro se nos hace presente...[?]" (41); además, encontramos como título de un poema la oración "Soy la que llegó al futuro" (97). Ese futuro presentificado no es, como mínimo, confiable, pero porta en sí su propio horizonte utópico, y creemos que esta es la utopía última del poemario: el mero hecho de que este imposible futuro presente y medio muerto tenga a su vez la posibilidad de un futuro. En "12, 8, 4 y bebé", la voz poética dice que "los planes / de natalidad mundial no han fijado todavía / un promedio de hijes permitido / para cada tribu, agrupación, familia, nave" (102). Más allá de la discusión sobre los límites de natalidad, estos versos postulan un momento posterior en el cual habrá que decidir. En la siguiente estrofa leemos: "La humanidad aún no está preparada / para colectivizar les hijes" (102-3), con lo que, otra vez, se anuncia una apertura a un futuro. Incluso se plantea un horizonte soberbiamente lejano: "¿Durante cuántos milenios / narrará la humanidad estos días?" (63), y un planteo en el que la utopía, declarada inexistente en el presente narrado y puesta en duda en el futuro narrado (presente y futuros ficcionales, ambos permeados por el marco extratextual), se lanza hasta lo imponderable del horizonte: "Nuestro heteronormativo futuro / dejará de ser / farmacopornográfico / cuando cualquier cuerpa, / piedra cyborg veteoanimal, / sea útero y teta" (54). En definitiva, lo que se busca es, en palabras de la voz poética, "encender [...] / la chispa que renazca / la esperanza / de vivir" (48). De allí que cruce todo el poemario la imagen del nacimiento de una nueva y futura generación, esta sí, "fuera y lejos / de la era farmacopornográfica" (18).

En este sentido, el poemario presenta un mundo en el que se puede pensar todavía en un futuro: no es una obra sobre un no lugar, sino sobre otro tiempo posible; *El fin de la era farmacopornográfica* es más una ucronía (o historia alternativa [Stableford 18-20]; Manuel & Manuel 17) que una eu- u outopía. Aglomerada toda la dispersión semántica del utopismo en el término "utopía",

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

quizá justamente por ello mismo el poemario es considerado como utópico, con la insistencia en la ambivalencia prefija de este término. Si por tal solo se entendiera "una sociedad inexistente, descripta con bastante detalle y normalmente ubicada en tiempo y en espacio" (Sargent, "The Three Faces" 9), no habría tanto énfasis en la clasificación, que tiene más de axiológica que de taxonómica. Pero, si entendemos algún tipo de eutopía o incluso de ucronía que abre la esperanza, el mundo ficcionalizado de *El fin de la era farmacopornográfica*, exotópico según lo hemos caracterizado, tiene la virtud de presentarse como una manifestación discursiva exacta de los horizontes obliterados a los que nos hemos habituado.

Por más que el poemario deja en una primera lectura una sensación superficial de euforia, recuperada por la crítica, nosotros propusimos ahondar en la espesura de los versos para encontrar su enunciación más compleja. La idea de exotopía podrá mostrarse, a la postre, ingenua o inútil, pero lo que proponemos con este concepto (que probablemente no sea exclusivo ni de un género ni de un único marco sociohistórico) es que tal vez estamos ante un horizonte imaginario cuyas facultades proyectivas insisten en el reconocimiento de sus propias limitaciones. Si pensamos que la propensión utópica que transmite *El fin de la era farmacopornográfica* es la que puede manifestarse en nuestros tiempos, entonces creemos nombrar con la palabra "exotopía" la tensión entre, por una parte, la pulsión por la reconciliación del ser humano con el ser humano y su hábitat, e incluso la plasmación de dicha potencia, y, por la otra, la asunción de los tiempos precarios y de oscuridad que forman la materia de nuestros sueños. La utopía que nos permitimos, así, es producto de un "apocalipsis decadente" (Salmoiraghi 63), y es, de por sí, un "kilombo" (Salmoiraghi 75). Entonces, se trata menos de una utopía indeterminada que de una exotopía en sí misma siempre indeterminable. Si "toda profecía de carácter apocalíptico abre la puerta a la eventualidad de un paraíso o un infierno" (Manuel & Manuel 19), la orbitación narrada y poetizada por Salmoiraghi reconoce en lo profundo de sus versos que la suerte, en nuestro caso, parece estar echada.

Notas

[1] A pesar de reconocer la discusión en la crítica literaria acerca de la conveniencia de llamar al género con el término de "ciencia ficción" o con algún otro más preciso (quizá "ficción anticipatoria" o "ficción especulativa"), seremos fieles a la ciencia ficción así nombrada, no solo porque de ese modo se clasifica paratextual e intratextualmente el poemario que nos concierne, sino también por el afecto que nosotros, el autor del artículo, le tenemos a la ciencia ficción y a su historia (Vint 5-6).

[2] A lo largo del artículo, será traducción nuestra la de toda cita cuya referencia bibliográfica se presente en inglés.

[3] Para todas las citas en las que aparecen neologismos o formas gramaticales inclusivas, se ha decidido no agregar la advertencia del adverbio "sic".

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

[4] En dicho poema, la voz poética afirma: "Científicamente y *en un lenguaje / menos grosero que el que elijo para hacer poemas*, / [la *linea nigra*] es una marca cutánea que todas / las embarazadas desarrollamos en mayor o menor medida" (53; cursiva nuestra).

[5] El poema "Soy la que llegó al futuro" presenta cinco estrofas cuyos primeros versos comienzan con el sintagma parcial "Soy la que...". La tercera estrofa dice: "Soy / la que enseña en instituciones que odia" (98). En términos ficcionales, parecería que el trabajo aún existe. Este poema, leído ampliamente, puede cruzar enunciaciones diegéticas con las que podríamos suponer empíricas, pero nuestro modo de leer crítico propone mantenerse en los marcos de la utopía y de la ficción.

[6] Dice Raymond Trousson que la tierra de Jauja "es una huida ante las frustraciones alimentarias y las condiciones de trabajo, pero no aspira a organización social alguna"; es, así, "fundamentalemnte materialista y anárquica[, y] está muy alejada, en realidad, de la utopía, centrípeta y ascética" (52). Afirma, a su vez, Víctor Comparato: "Se pueden considerar [las historias de la tierra de Jauja] utopías solo como testimonio de la aspiración humana a liberarse de las penurias y del dolor. Desde el punto de vista político, son indiferentes a la forma institucional y a las leyes que deberían hacerlos preferibles ante la dura realidad" (36). Contrariamente, Ruth Levitas afirma que la postura del crítico J. C. Davis, quien también separa Cucaña y utopía, es "arbitraria y mal fundamentada" (189).

[7] Al fin y al cabo, "en el fondo de toda utopía late una antiutopía", y también "en el fondo de toda distopía late una secreta utopía" (Manuel & Manuel 20).

Obras citadas

Arens, Gemán, et al. *Utopistas.* Buenos Aires: Insaciables ediciones digitales, 2021.

Comparato, Vittor. *Utopía.* Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

Del Percio, Daniel. *La metamorfosis de Saturno.* Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos.* Trad. Cárdenas Moyano. Barcelona: DeBolsillo, 2012.

Elgin, Suzette Haden. *The Science Fiction Poetry Handbook.* N. p., n. d.

"El fin de la era farmacopornográfica". *Facebook.* https://n9.cl/ungzm. Accedido 20 jul. 2022.

Fitting, Peter. "Utopia, Dystopia and Science Fiction". *The Cambridge Companion to Utopian Literature.* Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 135-53.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías.* Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Fromm, Erich. *El corazón del hombre.* Trad. Florentino Torner. México: FCE, 1974.

Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia.* Berna: Peter Lang, 2010.

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"El libro del viernes S2 E20: El fin de la era farmacopornográfica". *Facebook*. https://www.facebook.com/UroborosCon/videos/180578433971647/. Accedido 20 jul. 2022.

Manuel, Frank y Fritzie Manuel. *El pensamiento utópico en el mundo occidental. I.* Trad. Bernardo Moreno Carillo. Madrid: Taurus, 1981.

Moylan, Tom. *Demand the Impossible.* Berna: Peter Lang, 2014.

Preciado, Paul B. *Testo yonqui*. Barcelona: Anagrama, 2021.

"Primera presentación de El fin de la era farmacopornográfica". *Paula poeta*. https://paula-poeta.blogspot.com/2021/05/primera-presentacion-de-el-fin-de-la.html. Accedido 20 jul. 2022.

Rothstein, Edward. "Utopia and its Discontents". *Visions of Utopia*. Ed. Edward Rothstein, Herbert Muschamp y Martin Marty. Oxford: Oxford UP, 2004. 1-28.

Salmoiraghi, Paula Irupé. *El fin de la era farmacopornográfica*. Moreno: Ayarmanot, 2021.

Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*. 5.1. (1994): 1-37.

—. *Utopianism*. Oxford: Oxford UP, 2010.

Stableford, Brian. *Science Fact and Science Fiction*. Nueva York: Routledge, 2006.

Suozzo, Mariana. *Mark en el espacio*. Rosario: Ediciones Neutrinos, 2020.

Suvin, Darko. *Defined by a Hollow.* Berna: Peter Lang, 2010.

Todorov, Tzvetan. *Mijaíl Bajtín. El principio dialógico.* Trad. Mateo Vallejo. Bogotá: Caro y Cuervo, 2013.

Trousson, Raymond. *Historia de la literatura utópica*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Península, 1995.

Vázquez, Laura. "Los finales posibles". *Synco.* shorturl.at/gEM08. Accedido 20 jul. 2022.

Vieira, Fátima. "The Concept of Utopia". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 3-27.

Vint, Sherryl. *Science Fiction.* Massachusetts: The MIT Press, 2021.

Williams, Raymond. "Utopia and Science Fiction". *Science Fictions Studies* 5.3 (1978): 203-14.

This content downloaded from
66.180.180.23 on Fri, 01 Sep 2023 22:58:49 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms