

Esperanza y barbarie. Imaginarios escatológicos en *Plop* de Rafael Pinedo

Hope and barbarism. Eschatological imaginaries in Rafael Pinedo's Plop

Samuel Lagunas Cerda 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
samuel.lagunas@uaq.mx

Recibido: 16 enero 2023 / Aceptado: 29 marzo 2023

RESUMEN

En este artículo se analiza el imaginario escatológico de la novela *Plop* de Rafael Pinedo, publicada en 2002. Se hace a partir de tres momentos: la descripción del espacio post-apocalíptico, la descripción del personaje principal, Plop, y la descripción de los personajes secundarios, el Urso y la Tini. La perspectiva de los imaginarios escatológicos contribuye a mirar no solo la oscuridad de la distopía, sino también advertir rastros de otros futuros posibles que anidan entre las ruinas de la barbarie. Estas señales son actos rebeldes que consolidan la esperanza como una agresión en el mundo de ficción de la novela, lo que constituye una perspectiva novedosa que rompe la inercia de las lecturas fatalistas de las distopías literarias.

PALABRAS CLAVE: análisis literario, distopías literarias, literatura latinoamericana, narrativa contemporánea

ABSTRACT

In this article I analyze the eschatological imaginary of the novel Plop by Rafael Pinedo, published in 2002. I do so from three moments: the description of the post-apocalyptic space, the description of the main character, Plop, and the description of the secondary characters, Urso and Tini. The perspective of the eschatological imaginary contributes to look not only at the darkness of dystopian world, but also to notice traces of other possible futures that nestle among the ruins of barbarism. These signs are rebellious acts that consolidate hope as an aggression in the fictional world of the novel, which constitutes a radical and new perspective that breaks the inertia of fatalistic readings of literary dystopias.

KEYWORDS: *contemporary narratives, dystopian literature, Latin-American literature, literary analysis*

INTRODUCCIÓN

La obra completa de Rafael Pinedo (1957-2006) abarca tres novelas que, en su conjunto, no superan más de 300 páginas. Fueron escritas en el lapso de cuatro años, entre 2002 y 2006, año en que Pinedo falleció a causa de un cáncer. Tiempo atrás había publicado un relato llamado “El laberinto”, producto de un pequeño desafío familiar que asumió con su abuela: el de contarse cuentos. Es cierto que Pinedo escribió con fervor y frenesí durante su adolescencia, pero ninguna de esas páginas ha sobrevivido.

La escritura de Rafael Pinedo es parte de un linaje de distopías presentes en la Ciencia Ficción (CF) argentina que bien puede remontarse hasta los primeros relatos de influencia darwiniana donde se especulaba sobre una posible vuelta al origen salvaje de la especie a través de historias protagonizadas por simios que sufrían una inversión evolutiva; como ocurre en “Un fenómeno inexplicable” (1898) e “Izur” (1906) de Leopoldo Lugones, y “El mono que asesinó” (1909) de Horacio Quiroga. Otros antecedentes importantes se encuentran en algunos cuentos apocalípticos de Roberto Arlt, como “La muerte del sol” o “Un viaje terrible”, así como en la novela *La mujer de Lot* (1939) de Arturo Cancela que propone una distopía totalitaria donde las instituciones democráticas han desaparecido por completo (Quereilhac, 2020).

Asimismo, el estilo y las tramas de Rafael Pinedo tienen como antecedente político el golpe militar al gobierno de Perón en 1955, período que introdujo a Argentina en “una espiral de autoritarismo y violencia” que encontró sus puntos más críticos en las dictaduras de Juan Carlos Onganía (1966-1970) y de Jorge Rafael Videla (1976-1981). El ambiente represivo promovido por la élite militar dio como resultado una imposición de la disciplina por el terror que aumentó desmedidamente el número de secuestros y torturas, registrando un asesinato de más de 10 mil personas durante la época de Videla (Novaro, 2014). De forma consecuente con la tiranía política que experimentaba el país, la escritura de CF en Argentina se orientó cada vez más hacia la distopía. Así se observa en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, *Opus Dos* (1967) de Angélica Gorodischer y *A la sombra de los bárbaros* (1977) de Eduardo Goligorsky. En cada una de estas novelas hay un ejercicio imaginativo sobre los caminos que puede tomar la revolución y el peligro del retorno a la barbarie (Kurlat, 2020).

En los años inmediatos a las dictaduras y durante el período menemista (1989-1999) donde las políticas neoliberales se fueron asentando en el país, se intensificó aún más la escritura de distopías, como lo corroboran las novelas *Manual de historia* (1985) de Marco Denevi, *La reina del plata* (1988) de Abel Posse, *Las Repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer, *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, *Los misterios de Rosario* (1994) de César Aira, *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua o *El oído absoluto* (1997) de Marcelo Cohen. En dichas novelas el crecimiento exacerbado de las ciudades posindustriales, así como el aumento de las desigualdades sociales, es utilizado para anticipar mundos ficcionales marcados por espacios hipercontrolados, subjetividades rotas y cuerpos sobrevivientes. En este sentido, como observa Reati (2006), es factible identificar una popularización dentro de la CF argentina de la ciudad panóptica y postapocalíptica.

Es importante hacer este recuento, ya que la primera obra de Rafael Pinedo, *Plop* (2002), galardonada con el Premio Casa de las Américas, propone un mundo de ficción con territorios devastados, cuerpos en ruina y civilizaciones que han retrocedido a estadios salvajes donde la cultura ha quedado destruida y reinan la tiranía y la barbarie. Este acendrado pesimismo, sin embargo, bebe de una rica tradición literaria, así como de la propia situación histórica que acaecía en el país (crisis financiera, represión política, descontento social expresado en huelgas y saqueos) y que provocó una crisis humanitaria que estalló en diciembre de 2001.

La trilogía de *Plop*, *Frío* y *Subte* puede ser ponderada hoy como un pivote para el género distópico en su forma antievolutiva, que en el siglo XXI en Argentina preconizó, influyó y posibilitó novelas como *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, o las más recientes *El asombro* (2013) de Juan Mihovilovich, *Los restos* (2014) de Betina Keizman, *El rey del agua* (2016) de Claudia Aboaf, o *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica.

Si bien se ha considerado que *Plop* es una novela donde se escenifica “el fin de la cultura” y “la destrucción de la civilización”, en este artículo se propone una lectura diferente donde, desde la pregunta por los imaginarios escatológicos, busco alumbrar algunos rasgos que, en medio de la distopía, visibilizan personajes, actitudes y espacios de esperanza. Para ello, en el primer apartado se define la categoría de imaginarios escatológicos como aquellos que proveen de respuestas a las preguntas que una sociedad situada históricamente considera necesarias sobre el éschaton, o sea sobre lo posible y el futuro. Los tres apartados siguientes se dedican al análisis de algunos rasgos del libro, enfatizando la descripción del espacio como un *terrain vague*, la descripción del protagonista como un soberano

bárbaro y la descripción de los personajes antagonistas como quienes, desde su marginalidad, se oponen a Plop y lo agreden con acciones concretas de solidaridad y empatía. Finalmente, en las conclusiones se resalta cómo una lectura de las distopías desde la pregunta por la esperanza permite redescubrir elementos en las obras que, de otra manera, pueden ser pasados por alto. Lo anterior contribuye a aumentar la capacidad de aspirar de los lectores y a mantener abierto e indeterminado, gracias a la imaginación, el futuro.

IMAGINARIOS ESCATOLÓGICOS: UNA CATEGORÍA ABIERTA

Toda catástrofe desata crisis colectivas e individuales, infringe heridas materiales e inmateriales sobre la psique y los cuerpos de los sujetos y de las comunidades. La catástrofe provoca una crisis de sentido, sacude las construcciones epistemológicas y ontológicas de un grupo social, trastoca los sistemas de creencias. Se desordenan las preguntas fundamentales, se revuelven las necesidades básicas. Por ende, toda catástrofe implica una crisis de imaginarios.

Para este artículo, se ha decidido recuperar el concepto de imaginarios escatológicos pues permite alejarse de la pregunta habitual por el fin del mundo a la hora de investigar cómo son imaginados los futuros desde las distopías literarias. Si es cierto, por lo tanto, que la distopía se centra en representar aberraciones específicas de un sistema socio-político presente, señalando sus potenciales monstruosas consecuencias para un futuro (Gottlieb, 2001), nuestra hipótesis es que la pregunta por los imaginarios escatológicos permite ver más allá del futuro obturado y entrever en medio de las ruinas rastros de otros futuros posibles. Esto se consigue porque la categoría de imaginarios escatológicos implica una orientación ética hacia lo posible, más que a lo probable.

Explico con mayor detalle estos dos puntos. En primer lugar, los imaginarios escatológicos pueden ser definidos como una construcción de símbolos, metáforas y tramas que en su conjunto dan respuesta a preguntas que una sociedad históricamente situada considera necesarias sobre el futuro. Estas respuestas implican una reestructuración en la temporalidad completa; es decir, también modifican la manera en la que se recuerda o representa el pasado. Es importante señalar que los imaginarios escatológicos tienen un componente racional, pero no se limitan a él; al contrario, están abiertos a lo complejo y lo indeterminado ya que involucran elementos pulsionales, afectivos, mnémicos y perceptuales.

En segundo lugar, los imaginarios escatológicos, al ser producto de la imaginación radical, están orientados hacia una ética de lo posible. Es

Appadurai (2013) quien señala que el futuro puede ser imaginado desde dos perspectivas, una es la ética de lo probable, donde dominan argumentos lógico-científicos, cálculo de riesgos, técnicas, estrategias y acciones racionales, dando como resultado una avalancha de números que dejan al ser humano con la única responsabilidad de administrar el inevitable y cada vez más cercano fin-del-mundo; subordinando cualquier actividad proveniente del campo de la imaginación, no porque esta no ocupe ningún lugar en el campo social, sino porque su lugar se constriñe a la subjetividad individual y no trasciende a la dimensión colectiva. La ética de lo posible, en cambio, apela a maneras de pensar, sentir y actuar que amplíen los horizontes de esperanza gracias a la actividad de la imaginación, de ahí la vigencia del reclamo de Castoriadis (1998) al denunciar el “olvido” principal del pensamiento occidental, heredado aun después de la posguerra: “Puede asombrarnos que la imaginación radical del ser humano, descubierta y discutida por primera vez hace veinticinco siglos por Aristóteles, nunca haya adquirido el lugar central que le pertenece dentro de la filosofía” (1998, p. 167). Con una declaración así, Castoriadis (1998) —en su postura antiestructuralista y en el reconocimiento de la capacidad que la subjetividad tiene de fundar el sentido (Joas & Knöbl, 2016, p. 392)— da un paso más que la conocida tesis XI de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. Para Castoriadis (1998), interpretar y cambiar este mundo es insuficiente, hace falta imaginar uno nuevo.

Además, el futuro representado en las distopías literarias, al ser un producto de la imaginación radical, activa en los lectores su capacidad de aspirar. Appadurai (2004) ha enfatizado la aspiración como una capacidad cultural en el sentido de que es una fuerza movilizadora por valores, significados y disensos —por imaginarios— y enfocada en la promesa, el deseo y el cumplimiento de un futuro más incluyente y heterogéneo que la prolongación de las condiciones existentes ofrecida por el realismo capitalista (Fisher, 2016). La capacidad de aspirar aparece, entonces, como un revulsivo de la esperanza y la CF como un estímulo de esa capacidad.

Es importante, antes de avanzar al análisis de la novela, hacer algunas afirmaciones en cuanto a la esperanza. No debe confundirse esta con la confianza ingenua del optimista en que las cosas van a salir bien solo porque él cree que será así. Este “astigmatismo moral”, que ve la vida color de rosa, deforma constantemente las condiciones presentes para adecuarlas al apetito bondadoso del sujeto (Eagleton, 2016). La esperanza, en cambio, posee tanto una dimensión

racional como una dimensión escatológica. Es racional, en tanto no se basa en una especie de bondad esencial del presente, sino que lo enfrenta en toda su oscuridad, abominación y desastre.

Esta mirada del abismo es completada por una capacidad de selección de “signos y promesas del futuro en el presente” (Eagleton, 2016, p. 89). Por lo tanto, la esperanza es escatológica ya que desata una expectativa que presentifica el futuro como algo potencial; es decir, el sujeto esperanzado es capaz de reconocer su actualidad como “la grieta a través de la cual se puede atisbar el futuro” (Eagleton, 2016, p. 77), y advertir los fenómenos materiales que fungen como rastros de ese futuro. Hay que entender, entonces, la esperanza como una práctica que puede ser aprendida y como un principio de tenacidad y obstinación —“una revolución permanente”— que es alimentado y cultivado a través de la imaginación (Badiou, 1999). Una lectura crítica de la CF distópica desde la esperanza tiene que ver con el planteamiento de interrogantes y estrategias que desvelen en medio del desasosiego las señales de otro futuro que vaya más allá de la prolongación indefinida del presente. La pregunta por los imaginarios escatológicos es una de esas estrategias.

ESPACIOS DE LA CATÁSTROFE

Plop es una novela que transcurre en una llanura desolada y agreste poblada por tribus nómadas; se trata de una “contra-utopía de la evolución” (Mercier, 2016, p. 134) donde las condiciones de vida poscatástrofe remiten a un estado primitivo del hombre y el espacio se configura como un mundo en descomposición. Explica Mercier en torno a la trilogía de Pinedo:

las novelas presentan una involución [...] En efecto, la evolución tiene como objetivo la supervivencia de la especie, lo que Darwin llama la selección natural. Así, la involución, a diferencia de una extinción —que acontece si la especie no logra adaptarse—, denota un retroceso, el cual, lógicamente, no ocurre en el reino natural. Sin embargo, en las obras, la selección natural consecuente del cataclismo actúa en contra de lo humano que, en vez de evolucionar, retrocede a un estado casi animal (2016, p. 134).

Este antidarwinismo pone en juego la dicotomía civilización-barbarie, donde la civilización es representada como un velo de la barbarie que es rasgado por la catástrofe, la cual produce un escenario distópico marcado por la ruina y el deterioro:

Se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas. De tanto en tanto las nubes se abren un poco y brillan pedazos de vidrios rotos. [...] Alguna paja brava corta el basural. Arbustos, nunca más altos que un hombre, con espinas, con una hojas minúsculas y negras. Y hongos, que salen por todos lados [...] El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano (Pinedo, 2007, pp. 19).

Estos espacios en la novela se presentan bajo un sistema descriptivo bastante escueto —con muy pocos adjetivos— estructurado por una serie de oposiciones complementarias derivadas de la relación dialéctica entre civilización y barbarie: desechos industriales/restos vegetales, fauna/flora y cielo/tierra, que contribuyen a crear un espacio físico al que se puede conceptualizar como *terrain vague* (Solá-Morales, 2002), una porción de tierra vacía y carente de significado. Especifica Solá-Morales: “la relación entre la ausencia de uso y el sentido de libertad [...] es fundamental para entender toda la potencia de los *terrain vague* [...], vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como espacio de lo posible” (2002, p. 126).

Gracias a la mención de los desechos industriales, por ejemplo, es posible entrever cómo eran los modos de vida y los medios de producción antes del fin-del-mundo, durante los años de la “civilización”. Se mencionan fierros, plásticos, tela podrida, madera roída, vidrios pulverizados, todo convertido en astillas y óxido. Cada objeto es un símbolo del tiempo previo a la catástrofe y en su degeneración se constata, a manera de crítica, el carácter efímero y la falsedad de la promesa que habían ofrecido los procesos de urbanización y la industrialización de la producción. Aceros, plástico, latas (otrora epítomes del desarrollo económico de una ciudad), no son —en el ahora del mundo de ficción— más que desechos inútiles e improductivos, y junto a las “grandes pilas”, los “cascotes” y las “montañas” de basura ayudan a construir y delimitar el hábitat de los personajes, su ecosistema. La catástrofe, entonces, revela a la idea de progreso, sustentada en el valor del trabajo y el espíritu de asociación, como una mera máquina de producción de riesgos, en tanto que es la abundancia de los residuos de esa civilización industrial pre-apocalíptica la que amenaza constantemente a las tribus, cuyos miembros deben luchar contra la herrumbre, el óxido y las astillas, por lo que sus cuerpos son constantemente dañados: “Se ve mucha gente a la que le faltan dedos” (Pinedo, 2007, p. 20).

Es llamativo, por lo tanto, que la polarización civilización-barbarie no detone en *Plop* la idea bucólica del retorno a la naturaleza que podría presuponer la dicotomía urbano-rural y ciudad-campo. El pesimismo es generalizado de un modo

casi dogmático, por lo que no hay sitio para que lo natural adquiriera algún simbolismo post-romántico de alusión a lo sublime o lo inconmensurable, solamente es un reflejo del estado inerte y amenazante en el que ha anegado la totalidad del espacio. En el imaginario escatológico de *Plop* la devastación del espacio parece tan absoluta que ni siquiera la naturaleza tiene la fuerza de renacer.

La dicotomía arriba/abajo se expresa bajo los elementos de la lluvia y el polvo-barro. Debido a que “llueve. Siempre”, todo el suelo es barro, lodo, de allí la proliferación de hongos en el suelo y la profusión de óxido y herrumbre en los objetos. El agua de la lluvia puede ser ingerida por las personas, siempre y cuando no toque el suelo. Si lo hace, “queda impura. Contaminada” (Pinedo, 2007, p. 19). Esta imposible convivencia entre agua y tierra remata simbólicamente la distopía que habitan los personajes de *Plop*. Cielo y suelo son antagónicos, irreconciliables. El único puente es la persona. Pero es un puente roto, atrofiado, como encarna el protagonista. Plop, al nacer, cae y se ensucia en el fango. Ese primer contacto con el lodo le da su nombre. Los hombres, como el agua, también quedan contaminados al embarrarse.

En *Plop*, por lo tanto, el espacio distópico imposibilita cualquier tipo de apropiación por parte de sus habitantes; de ahí que la característica principal de los miembros del Grupo que evidencia el desapego territorial sea su nomadismo, ocasionado por batallas, hambre y sequías. Se trata, además, de un desplazamiento ilusorio ya que los personajes marchan por una llanura comprimida donde avanzan y no avanzan debido a la repetición continua de los desperdicios que pueblan los espacios.

Si bien la voz narrativa en *Plop* poco se ocupa de comunicar qué tipo de catástrofe convirtió los espacios presumiblemente urbanos en un *terrain vague*, es posible afirmar a través de las consecuencias y los efectos del desastre que se trató de una catástrofe civilizatoria, ya que no solo los lugares, los cuerpos y las subjetividades fueron aniquilados, sino todo el entramado cultural. Aunque no accedemos, entonces, al antes-del-fin, sí somos testigos de cómo la suma de crisis y desastres (morales, ecológicos, sociopolíticos y económicos) ha producido espacios ruinosos y hostiles, así como subjetividades bárbaras que serán analizadas más adelante.

Se conservan en la novela, sin embargo, un par de vestigios que atisban ese otro significado de *terrain vague* como espacio abierto a lo imposible, a otras formas de relación no distópica del Grupo con sus lugares: un árbol y un burro. El burro, ícono y reminiscencia cultural del modo de vida pampero donde estos desempeñan una importante labor de carga y transporte, en *Plop* parece avalar

la irrupción de una nostalgia de una sociedad premoderna o antimoderna con valores, modos de producción y prácticas culturales diferentes a las de la modernización burguesa; pues, dada su escasez, cuando se le encuentra es motivo de danza y celebración (Pinedo, 2007, p. 59). En el *terrain vague* de la novela, el burro, igual que las máquinas o las herramientas, ha perdido su función productiva y se ha acercado más a una función ritual, casi totémica, que parece ser indicio de algo sagrado, ya que la fiesta asoma el frenesí provocado por el encuentro con una otredad que no pertenece al mundo distópico de la tribu, sino que es señal de otro mundo.

Esta tensión entre el “(im)posible” surgimiento de otros espacio-tiempos en el posapocalipsis de la llanura y su extinción completa también se manifiesta en la presencia del árbol, último representante de la flora viva, el cual es relacionado con una leyenda contada por los “viejos” y los “exploradores”, quienes lo refieren como un lugar donde “nadie se pelea, nadie se ataca”. Es un árbol “raqúitico, tiene cuatro o cinco ramas, la altura de dos hombres. Nunca tiene hojas” y, no obstante, tiene la fuerza suficiente para abrir una grieta en el presente obturado de los miembros del Grupo. La fugaz mención del árbol en la novela ofrece dos rasgos importantes que hay que destacar. En primer lugar, se menciona que está fuertemente protegido por un grupo de Guardianes, figuras análogas a los ángeles que custodian el jardín del Edén en el Génesis bíblico, y que remiten simbólicamente a un jardín paradisiaco que también se perdió después de la caída: “Dicen que siempre hay gente alrededor. Que hay un grupo que vive ahí. Que no migran, que siempre están ahí. Se llaman a sí mismos los Guardianes del Árbol” (Pinedo, 2007, p. 74). El uso impersonal del verbo “decir” provoca un distanciamiento del referente al interior del mundo de ficción. Este procedimiento retórico de extrañamiento de la naturaleza puede denominarse como mitificación, en tanto que despoja de su materialidad al árbol y lo sitúa en una esfera aislada de lo humano. El árbol, como señal de otro mundo posible, remite, como rumor y como recuerdo, a un espacio de esperanza donde los poderes de la barbarie son mantenidos a raya y el nomadismo cede ante el descanso.

En la distopía civilizatoria que es *Plop*, así como la catástrofe convierte al espacio en un *terrain vague* poblado de residuos industriales, también degrada las relaciones simbólicas y culturales entre los lugares y sus habitantes, y produce una desvinculación de todo grupo social existente antes de la catástrofe (la familia, la nación, el trabajo). Es decir, no existen comunidades en el mundo post-apocalíptico de *Plop*, ya que los miembros del Grupo son incapaces de producir consensos, símbolos o normas que trasciendan el tabú y la depredación violenta: “A veces

algún grupo mata a la mayor parte de los miembros de otro. E integra al resto” (Pinedo, 2007, p. 21), por lo que les es imposible alcanzar un “compañerismo profundo y horizontal” (Anderson, 1993, p. 25). Esto repercute de igual forma en una representación perversa de la cultura, ya que esta pasa de proveer “un conjunto de normas construidas socialmente” (Durham, 1984, p. 142), “maneras institucionalizadas de llegar a un arreglo” y “fuentes simbólicas de iluminación para orientarse en el mundo” (Geertz, 2003, pp. 49-52) a expresar y reproducir sistemáticamente valores como el egoísmo, el odio y la soberbia.

SOBERANÍA Y BARBARIE: EL FUTURO COMO REGRESO

Se señaló en el apartado anterior que *Plop* es una distopía antievolutiva donde la catástrofe civilizatoria devuelve a los sobrevivientes a una organización tribal y un estado de vida caracterizado por la barbarie. Lo que predomina después de la catástrofe no es una repetición de lo ya existente, mucho menos la irrupción de una novedad radical; en cambio, es la maximización del deterioro y de la precariedad (Steimberg, 2012).

Así como los lugares de la escueta cartografía de la llanura son despojados de toda afectividad al punto de que su nombre es meramente déictico (el árbol, el almacén, el pozo, la plaza), la profundidad de los personajes también es reducida al mínimo, quedando simplemente como *tipos* literarios; es decir, el *ethos* de la mayoría de los personajes permanece estable y sin contradicciones. Incluso son nombrados por una función cuasiarquetípica, donde el nombre precede y condiciona —llena— la identidad del personaje, como es el caso de la Guerrera, la Esclava o el Mesías. Otros personajes como el Urso o el mismo Plop, reciben su nombre por alguna condición fisiológica o un evento que marcó el día de su nacimiento. El Urso se llama así porque es corpulento y Plop porque ese fue el ruido que hizo al caer en el lodo cuando nació.

Analizaremos el personaje de Plop en su dimensión sintáctico-semántica de heredero y de soberano. La primera función define su lugar en relación con los personajes de la esfera privada; y la segunda, con los personajes de la esfera pública. De igual manera, ambas funciones se suceden en la trayectoria heroica del personaje, la cual se enmarca dentro del *ethos* de barbarie que rige las relaciones al interior del Grupo. En este sentido, el viaje de Plop subvierte totalmente las virtudes del héroe convirtiéndolo en un héroe bárbaro. Este recorrido tiene dos etapas; primero, el personaje se configura como heredero dentro de la relación filial, lo que lo constituye, además, como destinatario de un objeto valioso; y, en

un segundo momento, el personaje emprende un camino de ascenso social, basado tanto en el ejercicio de la barbarie como en la acumulación de otros objetos valiosos.

La infancia de Plop aparece condicionada por dos accidentes: la muerte de su madre y la adopción de la vieja Goro, y la posición social —el estamento— al que pertenece por nacimiento. La muerte de la madre ocurre en condiciones que revelan la geografía hostil, tanto física como humana, en la que vive el Grupo. La Cantora, miembro de la Brigada de Recreación donde se dedicaba a entretener a los Secretarios de Brigadas y al Comisario, da a luz en medio de una migración: “lo parió caminando, atada al borde de un carro, medio colgada, medio arrastrada” (Pinedo, 2007, p. 13). Detrás de ella, en la Brigada de Servicios, va una mujer anciana, la vieja Goro, quien solo escuchó un ruido “sordo, amargo, en el charco de barro que tenía delante” (p. 15) y decide levantar al bebé que había caído en el lodo.

El primer distanciamiento de la figura materna ocurre cuando la vieja intenta darle el bebé a la Cantora, quien “lo miró, balbuceó algo y no habló más ni cantó, ni le dirigió otra mirada. Nunca más” (Pinedo, 2007, p. 16). Esta representación de una maternidad distópica expresada en el abandono y la indiferencia concuerda con el territorio ruinoso y post-apocalíptico que habitan los personajes y con el *ethos* bárbaro que los caracteriza. No existen las familias, en tanto espacios seguros para la reproducción social y la socialización del individuo en valores como la bondad y la compasión. Los únicos vínculos que se establecen entre los personajes son de propiedad y pertenencia. En eso radica la barbarie humana de la novela, en que la esfera económica ha subordinado al punto de la aniquilación a las otras esferas (política, religiosa, erótico-afectiva). Las vidas son codificadas desde una racionalidad estrictamente económica (Sánchez Idiart, 2016): los desplazamientos son motivados por la escasez, los cuerpos de los muertos son devorados a causa del hambre, los cuerpos de los vivos son evaluados e intercambiados en función de su utilidad.

Los cuerpos de los personajes, por lo tanto, poseen una doble condición residual; por un lado, son cuerpos sobrevivientes, en tanto su único deseo es mantenerse con vida sin importar lo que haya que hacer; por el otro, su vida es precaria —es prescindible—, ya que es una vida que se “usa” y que es desechada cuando deja de servir a los fines del Grupo. Este “uso” del otro tiene en el mundo de ficción connotaciones sexuales y de muerte. El cuerpo del otro, cuando está vivo, puede poseerse por instinto y por necesidad, pero sin ningún lazo afectivo que medie el encuentro; muerto, el cuerpo se convierte en objeto de saqueo: la carne

es comida, los huesos se guardan como trofeos y lo que sobra se da a los animales. La distinción establecida por Agamben (1998) entre “nuda vida”, *zoé* y *bíos* ayuda a comprender mejor la cualidad de vida de los personajes. Quienes pertenecen a las Brigadas de Recreación y de Servicios poseen una *zoé*, en tanto mera vida natural y reproducible, pero carecen de *bíos* como existencia política, en tanto son incapaces de bien vivir y están excluidos de todo beneficio y privilegio en el Grupo. A medida que logran escalar a otras Brigadas, sin embargo, y convertirse en Secretarios, los personajes obtienen algunos cuidados que disminuyen su vulnerabilidad, pero solo el Comisario, quien está en el punto más alto de la jerarquía, es el que logra un bien vivir (*bíos*) que le permite habitar en la excepción de la ley del tabú. Se trata de vidas sin poder y vidas con poder.

La estabilidad del Grupo depende de que el soberano mantenga esa distinción y ese orden, de allí que el tabú funcione como ley y como dispositivo de control. En esta distopía antievolutiva, el tabú que despliega su condición de “horror sagrado” a través del cual impone las prohibiciones que organizan la vida y rigen las relaciones en el Grupo, es la boca: los personajes no pueden comer con la boca abierta, no pueden hablar, no pueden llorar, no pueden besarse. Tampoco uno puede mirar la boca del otro. Son prohibiciones que carecen de toda fundamentación lógica y, de la misma manera que sucede con la catástrofe civilizatoria, no tienen un origen identificable; sin embargo, los miembros del Grupo aceptan con naturalidad esas restricciones.

La reducción de la boca a órgano digestivo aniquila el rostro en un sentido levinasiano. Para el filósofo judío, el rostro describe no solo la cara sino también la espalda o el cuello, ya que a través de ellos puede percibirse el grito de placer, de dolor o de sufrimiento; y es únicamente a través de la mirada del rostro del otro que surge la empatía por su condición humana y que se instaura la primera exigencia ética: “no matarás”. El rostro, escribe Levinas (1991), “es lo que no puede matarse” (citado por Butler, 2020). En este sentido, la prohibición de no mirar la boca funciona de forma semejante a la mirada del rostro en Levinas ya que, en *Plop*, el sometimiento al tabú dificulta la formación de lazos afectivos y empáticos. Ninguna vida en la distopía perpetua de *Plop* merece ser llorada ya que no hay ninguna estructura de sentimientos que dignifique los cuerpos de los que son violentados o mueren (Butler, 2020). No hay, tampoco, duelos ni ritos funerarios, solo un ánimo antropófago que demuele cualquier posibilidad de sentir algo por y con el otro.

Sin embargo, el lazo filial que *Plop* establece con la vieja Goro abre un espacio mínimo de libertad para la transgresión del tabú, por donde los afectos se abren

paso de forma recíproca, lo que otorga una nueva función a los personajes y los eleva de rango. La vieja se convierte en donante de su único y más valioso saber, la lectura, y Plop asume el lugar del destinatario. El motivo de la herencia, por lo tanto, provee de una incipiente estructura de sentimientos a la relación entre Plop y Goro que favorece la transgresión del tabú. Así como la vieja lo rescata de ser comido por los chanchos el día del parto en el que su cuerpecillo cae al lodo y se resiste todo el tiempo a “usarlo”, Plop no consigue comérsela cuando ella muere y, además, la llora. En la relación que ambos construyen la racionalidad económica es marginada, el utilitarismo de los cuerpos es remplazado por un incipiente deber de cuidado, el cual hace posible que se efectúe la relación destinatario-destinador. Solo fuera del tabú, es posible la donación.

El personaje del Comisario desempeña dentro del Grupo la función del soberano, entendido este como aquel que ostenta el poder para la administración de los cuerpos y la gestión racionalista de la vida (Derrida, 2010). En *Plop* el Comisario, al estar por encima del resto de los miembros del Grupo, tiene el derecho de dejar vivir y hacer morir a quien él desea. Esa superioridad lo coloca en una situación ambivalente respecto al tabú. Mientras que en la esfera pública es el encargado de vigilar que las prohibiciones sean acatadas por cada miembro, así como de castigar a quienes intentan escapar de su control, en la esfera privada posee un margen de libertad que le permite transgredirlo siempre y cuando no sea descubierto por los Secretarios de cada Brigada. La capacidad para manejar este doble juego es la que garantiza su supervivencia en el cargo, pero también dentro del Grupo. Se trata de una soberanía despótica, un “reinar sin compartir”, donde los privilegios de ser Comisario ubican al sujeto que ocupa ese cargo en la parte más alta de la jerarquía social del Grupo y le facilitan abusar utilizando los cuerpos y disponiendo arbitrariamente de las vidas de los demás.

En el camino del heroísmo bárbaro de Plop, cada prueba es descrita como un “escalón”, imagen que provoca un doble efecto, pues evoca tanto la posibilidad de que dicho peldaño sea usado para subir o para bajar, de ahí que en el caso de Plop ese camino represente al mismo tiempo un ascenso y descenso donde, si bien es cierto que obtiene cada vez más poder y libertad, también cada paso lo acerca más a su destino fatal de muerte, deshecho y reciclaje.

Desde el comienzo de su viaje heroico, Plop descubre que la soberanía del poder es un artefacto producido y mantenido a través de coacciones disciplinarias y mecanismos de dominación; entiende, por lo tanto, que el camino para cumplir su deseo no está fuera del *ethos* bárbaro que regula las relaciones al interior del Grupo, sino que tiene que ver con una administración flexible de él.

Una vez que cumple su deseo de ser Comisario, el ascenso de Plop se convierte en estancamiento y caída, a medida que va perdiendo los objetos valiosos que había acumulado y las transgresiones del tabú en su práctica sexual resultan cada vez más difíciles de ocultar. La legitimidad del soberano frente al Grupo empieza a perderse cuando Plop ya no es capaz de mantener los sobornos ni el abasto de comida ni a los Secretarios, ni a los miembros de la Secta. No obstante, la situación alcanza su punto más bajo cuando el último objeto valioso, sus aliados el Urso y la Tini, se transforman en sus adversarios. No porque ejerzan un poder semejante a él que amenace su vida, sino porque cometen acciones en contra de su soberanía, intentando salir de su dominio. El desenlace de ese reencuentro entre los tres personajes, narrado como una batalla apocalíptica, es el que entierra toda posibilidad de impedir su ruina. Su vida vuelve a quedar desnuda y es fácilmente excluida. Plop, nacido del barro, es desechado por sus últimos acompañantes en un pozo donde entre el lodo y las heces espera su muerte. En el imaginario escatológico de la novela, el héroe bárbaro, igual que el héroe tradicional, regresa al punto de donde partió, pero no convertido en la figura salvífica de la estructura clásica, sino como personaje solitario, agotado y sin valor. Plop nació entre el barro y muere allí. No parece haber, pues, una esperanza que trascienda el cuerpo de cada personaje, ni siquiera para el Comisario. Ante las preguntas “¿hacia dónde vamos?”, “¿qué sucederá después?”, no hay acontecimientos en el horizonte que aspiren a la renovación. Todo el tiempo de los personajes, en cambio, se dirige hacia la muerte, es un regreso forzado hacia la tierra.

Este fatalismo queda expresado con claridad en la estructura misma de la novela. El Prólogo presenta a Plop, en un pozo, viendo caer sobre él “paladas de tierra”:

Con cada golpe de zapa, con cada puñado de tierra que le cae sobre la cabeza, le va apareciendo en la mente una imagen de su vida. Así, hasta ahora, el final. Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir (Pinedo, 2007, p. 12).

Con el inicio *in extrema res*, cada capítulo de la narración —cada escena— puede ser comparado con un puñado de tierra que va cubriendo el cuerpo moribundo de Plop. Los episodios que vertebran el viaje del antihéroe y construyen a partir de sus títulos —“La iniciación”, “El primer escalón”, “El segundo escalón”, “El trono” y “La caída”— la imagen de una escalera donde el final es el comienzo y el comienzo es el final, lo que plantea una temporalidad distópica y carcelaria. Es por eso que el futuro es obstruido incluso por la misma

estructura fragmentaria de la novela donde ni siquiera el Comisario, que ocupa el eslabón más alto en la cadena de dominación del Grupo, escapa a ese destino.

La focalización que emplea la novela desde el personaje de Plop constriñe al lector al *ethos* bárbaro del héroe, del mismo modo que instala, durante el acto de lectura, el punto de vista del soberano (sus juicios y sus expectativas) como sentido común. Es este uno de los rasgos más notables de *Plop*: la posibilidad de ser empáticos con la estructura de sentimientos de personajes anclados en la barbarie del mundo postapocalíptico de la Llanura. En ese escenario hegemónico y casi absoluto, sin embargo, hay unos pocos personajes que intentan un bien vivir fuera del *ethos* bárbaro y ofrecen, desde su cuerpo, una resistencia férrea a la dominación, al mismo tiempo que enarbolan valores distintos que irrumpen como alternativas agresivas y antagónicas.

LA AGRESIÓN DE LA ESPERANZA

En la dicotomía civilización-barbarie, donde la segunda precede históricamente a la primera, *Plop* invierte la flecha del tiempo y sitúa a la barbarie como destino de la civilización. Se trata de un futuro regresivo donde lo que está adelante es el pasado, pero no cualquier pasado, sino un pasado distópico. Esta regresión postapocalíptica enfrenta el tiempo cíclico en el que se mueve Plop y la mayor parte del Grupo, y los *tiempos otros* de los personajes antagónicos como el Urso, la Tini y el Mesías.

El tiempo cíclico favorece la supervivencia del Grupo, pues ofrece un sentimiento de permanencia, en tanto, pese a la voluntad de poder del soberano, las experiencias elementales del día y la noche o de los solsticios no pueden ser controladas por él. Este hecho otorga orientación a los tiempos propios de los personajes. No es un tiempo dirigido hacia adelante, sino enroscado en el retorno a través de dos eventos sociales importantes: las fiestas y las migraciones, las cuales le dan al Grupo una identidad propia respecto a las demás tribus.

Las fiestas ocurren en un tiempo determinado y funcionan como tiempos extraordinarios para la transgresión del tabú. En la fiesta del Karibom la conversación horizontal, sin trifulcas ni discusiones, permite entrever una nueva forma de “cocinar la política del Grupo” (Pinedo, 2007, p. 29). También existe un cortejo y, en vez de que un cuerpo usara a otro agresivamente, las parejas juegan entre ellas y media el consentimiento para el acto sexual: “Si no le gustaba, el cortejado daba un paso adelante y se desprendía. Era costumbre dar las gracias”

(Pinedo, 2007, p. 30). Esta ronda atisba un espacio-tiempo diferenciado del resto del tiempo de la tribu y constituye un rebrote de cultura, en tanto pacto y regulación de la convivencia.

En la fiesta del fin del calendario, en cambio, hay una ceremonia, la del Todo Vale, donde “cada uno hacía lo que quería, como y con quien quería” (Pinedo, 2007, p. 45); la transgresión se expresa, ya no en la contención del instinto como en el Karibom, sino en el rompimiento de las divisiones jerárquicas entre las Brigadas que propicia el poder comer sin restricción y “usarse” sexualmente sin importar el estamento al que se perteneciera. Se trata de una carnavalización del mundo desde donde se configura no necesariamente una liberación de los oprimidos, sino donde se naturaliza, legitima y neutraliza la asimetría (Mancuso, 2005). Esta fiesta no ofrece una inversión radical de los valores del Grupo, ni un escenario real de transformación de la situación de desigualdad y dominación; en cambio las prácticas bárbaras se radicalizan, los cuerpos permanecen anclados a la relación utilitaria y grotesca de uso.

Estas dos fiestas constituyen, pues, en medio del tiempo ordinario de la barbarie, un tiempo extraordinario que interrumpe la cotidianidad y abre una alternativa de mundo. Cada fiesta, sin embargo, es una promesa diferente. Mientras en el Karibom la violencia con la que se relacionan los personajes es suspendida, prometiendo un reordenamiento de la cultura; en la fiesta del fin del calendario la transgresión del tabú aumenta las violencias más allá de lo permitido. Son dos horizontes de libertad, dos simulaciones de futuro fuera de los márgenes que, sin embargo, solo ocurren una vez al año.

No obstante, la pregunta por los imaginarios escatológicos lleva a enfatizar acciones como la maternidad, la paternidad y la amistad entre los personajes del Urso, la Tini y Plop, a través de la cual se construye la posibilidad de un tiempo diferente, al instaurar un nuevo ritmo de relación entre los cuerpos de los personajes y el lugar que habitan. Se trata del tiempo del cuidado, en el cual los personajes se anticipan siempre a sí mismos al estar preocupados constantemente por lo que pueda sucederle a quien tienen interés de proteger (Safranski, 2017). Frente al tiempo cíclico del mundo del Grupo, el tiempo del cuidado se abre y se experimenta como imprevisible, se dirige al futuro.

En los primeros momentos de su relación de amistad, el Urso y Plop cuidan del cuerpo de la Tini y lo convierten en paisaje para ser contemplado, en vez de usado. Esto sucede especialmente cuando la ven bailar: “Empezaban, muy suavemente, a marcar el ritmo: Ta, ta ta, tatú. La Tini cerraba los ojos, sería y quieta, y dejaba que el sonido le fuera entrando en el cuerpo” (Pinedo,

2007, p. 53). Este movimiento inaugura una relación diferente de Tini con su cuerpo, ya que este se autopercibe y es percibido por los demás como algo totalmente otro, fuera del mundo y, por ende, vulnerable a las amenazas del resto del Grupo.

Esta alteridad del paisaje corporal de la Tini se expresa también cuando ella está embarazada y cuando el Urso aparece con su Opa. Dichos cuerpos se convierten en sujetos necesitados de cuidado porque remueven en la conciencia la realidad de la muerte futura y de la barbarie a la que están expuestos. El hijo y la hija le dan al tiempo propio del Urso y de la Tini una preocupación, una atenta orientación hacia lo que puede suceder.

El futuro, anticipado como riesgo, los compromete a cuidar su cuerpo y el del otro y pone en movimiento los afectos en la tribu para resistir el control disciplinario del Comisario. Como consecuencia, el Urso reevalúa su relación con el Grupo y decide salir de él, “desapareciendo días enteros” y luego toda una semana (Pinedo, 2007, p. 69). La voz narrativa no comunica nada de lo que ocurre fuera del Grupo, de allí que queden varias zonas de indeterminación en la lectura. Son esos vacíos, sin embargo, los que hacen que los personajes cambien de opinión y los que animan su lucha para forjar un futuro alternativo dentro del Grupo desde sus propios cuerpos. El Urso se cuelga a su Opa en la espalda y se convierten en una “figura familiar: el Urso caminando con su Opa atrás” (Pinedo, 2007, p. 70), igual que la Tini quien siempre se mueve junto con su hijo. Son señales, brotes, de un cuerpo nuevo, un cuerpo compartido, que anticipan también una alternativa a la distopía perpetua de la llanura.

Lo mismo ocurre con el personaje del Mesías y sus predicaciones sobre la existencia de “La Tierra Sana”, donde llueve siempre agua limpia y hay plantas y frutos. Se trata de un tiempo pleno donde los personajes se elevan por encima de los dolores y del tabú y existen fuera de ellos. Es un mundo, por lo tanto, que existe más allá del Grupo y más allá del libro; es un mundo que para Plop fue real en algún momento remoto del pasado, pero “estaba convencido de que ya no existía” (Pinedo, 2007, p. 112). El escepticismo del Comisario frente al futuro reproduce la hostilidad del resto del Grupo, ya que a Plop no le interesaba que los demás supieran que las palabras del Mesías eran verdaderas. El Comisario, en el control obsesivo sobre los cuerpos, obstruye la imaginación del futuro porque, precisamente, el tiempo del cuidado que encarnan la Tini y el Urso y el tiempo pleno al que apunta el Mesías son tiempos de recomienzo donde se esconde la posibilidad de una transformación y donde se deshace lo que ata hacia atrás. Solo la muerte puede destruir esa aspiración y así ocurre en la novela. La previsión del Urso y la Tini no

alcanza para resistir y escapar de la voluntad asesina del soberano al interior del Grupo.

En el Epílogo, el cierre de la novela hace eco del nacimiento de Plop y, paralelamente, de la indiferencia del tiempo del mundo ante su sufrimiento: “Llovía como siempre”. Y más adelante se refiere el momento de su caída al barro: “Hace plop”. Se trata de un cierre que empata el fin de la vida del personaje con el fin del libro. Es un fin que revela a Plop y, al mismo tiempo, enfatiza al lector la distopía perpetua en la que se suceden uno tras otro los ciclos de vida de los personajes:

Cuando empezaron a cavar el pozo a su lado se hizo claro el final, este final. [...] Desde que había nacido todo era barro. Todos, todo el Grupo, toda la gente, todos los grupos. Vivían en el barro. Morían en el barro. [...] Nunca existió otra cosa que barro”. (Pinedo, 2007, p. 150-151)

El personaje de Plop, por lo tanto, experimenta una última “conversión” mientras se encuentra en el barro en la que asume con resignación el carácter efímero y banal de la vida, pero también su condición ruinoso. En la balanza, pesa más la ruina que el consuelo de la muerte. Sobre todo, porque el cierre del libro es solo un final, el final de Plop, pero la persistencia del barro se afirma y se prolonga, y, con ello, la barbarie. Las excepciones, vistas en la extensión completa del tiempo del mundo, no parecen contar: “Nunca había existido un depósito, una Esclava, un Urso, una Tini. Nunca una vieja Goro” (Pinedo, 2007, p. 150). En el post-apocalipsis de *Plop* parece triunfar el poder tiránico del Soberano, porque por encima de él gravita la sombra pesada de la barbarie y la destrucción que sujeta a todos los seres al mismo fin y al mismo comienzo, imponiendo el pesimismo de la destrucción como experiencia única de lectura.

CONCLUSIONES

Se ha querido mostrar cómo, a través de la pregunta por los imaginarios escatológicos, se permiten entrever algunas señales de esperanza en la distopía antievolutiva de *Plop* que apuntan hacia otros presentes y futuros. Se ha observado, sin embargo, que la fuerza de la barbarie en la novela es devastadora y aniquila a los personajes que agreden con actitudes de empatía y cuidado al Comisario. No obstante, estas acciones de resistencia no deben pasarse por alto, por más pequeñas y efímeras que parezcan. Precisamente estos antagonismos del Urso, la Tini y el Mesías ayudan a entender que un futuro alternativo implica darse cuenta de

la importancia de construirse en interacción con el otro, de devenir-con otros cuerpos, sustrayéndose así de las formas de egoísmo y egolatría imperantes en el Grupo. El cuidado, por lo tanto, constituye la primera metamorfosis del sujeto, quien incorpora a su propio cuerpo los otros cuerpos con los que asume una responsabilidad. El Urso cargando todo el tiempo a su Opa en la espalda o la Tini llevando de la mano sin cesar a su hijo son el comienzo de la metamorfosis, del devenir-otro convirtiéndose en un cuerpo compartido; lo que reivindica a su vez un compromiso con el deseo y actualiza la certeza de que otro futuro y otros presentes aún son posibles.

La pregunta por los imaginarios escatológicos, por lo tanto, contribuye a interrumpir la inercia fatalista a la que parece conducir la CF distópica, advirtiendo esos rasgos que legitiman mantener el futuro en una apertura estimulante de la acción y del pensamiento. Personajes como el Urso o la Tini son, entre otras cosas, adalides de la imaginación y de la esperanza, al mantenerse en la lucha para que la distopía no sea totalmente devastadora. No en vano la esperanza es la agresión más contundente y permanente que pueden emprender los personajes en contra de los protagonistas antiheroicos. La más importante de esta distopía anida justamente aquí, en cómo el futuro puede abrirse continuamente a lo “(im)posible” gracias a la actualización constante de la rebeldía, del deseo y la esperanza.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: PreTextos.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, A. (2004). “The capacity to aspire. Culture and terms of recognition”. En V. Rao y M. Walton (Eds.), *Culture and Public Action* (pp. 59-84). Stanford: Stanford University Press.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact. Essays on the global condition*. Londres: Verso.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Buenos Aires: Eudeba.

- Derrida, J. (2010). *Seminario La Bestia y el soberano*. Buenos Aires: Manantial.
- Eagleton, T. (2016). *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Taurus.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal / Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Kurlat, S. (2020). "Los años invisibles: Ciencia ficción argentina (1930-1979)". En T. López Pellisa y S. Kurlat. (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (pp. 93-130). Madrid: Iberoamericana.
- Levinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Mercier, C. (2016). "Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte". *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5(10), pp. 131-143.
- Mercier, C. (2018). "Distopías latinoamericanas de la evolución: Hacia una ecotopía". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(2), pp. 233-247.
- Novaro, M. (2014). "Dictaduras y democracias". En P. Yankelevich. (Ed.), *Historia mínima de Argentina* (pp. 303-352). Ciudad de México: Colegio de México.
- Pinedo, R. (2007). *Plop*. Buenos Aires: Salto de página.
- Quereilhac, S. (2020). "Sombras tras la lámpara de gas: La temprana ciencia ficción argentina (1816-1930)". En T. López Pellisa y S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (pp. 51-92). Madrid: Iberoamericana.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Sánchez Idiart, C. (2016). "Restos de vida. Estéticas de la supervivencia y políticas afectivas de lo común en Rafael Pinedo y Carlos Ríos". *452°F: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, (14), pp. 69-86.
- Steimberg, A. (2012). "El futuro obturado: El cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista Iberoamericana*, 78(238), pp. 127-146.
- Solá-Morales de, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.