



HAL
open science

Variaciones posapocalípticas en la trilogía de Rafael Pinedo : Plop, Frío, Subte

Emilie Delafosse

► To cite this version:

Emilie Delafosse. Variaciones posapocalípticas en la trilogía de Rafael Pinedo : Plop, Frío, Subte. Ines Ordiz Alonso-Collada; Rosa Maria Diez Cobo. La (ir)realidad imaginada : aproximaciones a lo insolito en la ficcion hispanoamericana, Universidad de Leon, Area de Publicaciones, pp.125-133, 2015, 9788497737258. <hal-01435068>

HAL Id: hal-01435068

<https://hal.science/hal-01435068v1>

Submitted on 21 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

VARIACIONES POSAPOCALÍPTICAS EN LA TRILOGÍA DE RAFAEL PINEDO: *PLOP, FRÍO, SUBTE*

Émilie Delafosse

ILCEA4, Université Stendhal-Grenoble 3

Plop, Frío, Subte: tres palabras con visos de onomatopeyas, tres títulos que suenan como golpes asestados a un lector desprevenido. Publicadas en la colección Púrpura de la editorial madrileña Salto de Página y en la colección Línea C de Interzona editora, las tres novelitas del argentino Rafael Pinedo, en palabras del escritor, tienen «que ver con la destrucción de la cultura» (Pinedo, 2006). En su prólogo a *Frío*, Elvira Navarro (2011: 6) es la primera en hablar de «trilogía» sobre dicho tema, abriendo camino a la crítica posterior que volvió a utilizar el término, a veces atribuyéndolo erróneamente al autor. Interrumpida por su temprana muerte en 2006, la obra de Pinedo es relámpago: aparte de «El laberinto» –relato inédito hasta su publicación conjunta con *Frío* y *Subte* en 2013–, sólo consta de las tres novelas mencionadas. De ahí, quizás, la tentación de considerar estos textos autónomos pero relacionados entre sí como un conjunto formando una unidad acabada. Dentro del nebuloso espectro de la literatura de ciencia ficción –literatura del extrañamiento cognitivo generado por un *novum* introducido en el relato, según Darko Suvin (1977)–, las tres novelas pertenecen al subgénero tradicional de lo posapocalíptico. En cada una de estas «propuestas», Pinedo parte de la hipótesis de la vuelta a la barbarie para representar universos distópicos que remiten a un futuro indefinido pero no muy lejano, y posterior a alguna catástrofe cuyo origen permanece sin explicar –lo cual impide clasificar las novelas en la categoría de las «ecoficciones» forjada por Christian Chelbourg (2012). Nos proponemos examinar en qué medida estas obras comparten cierta unidad temática, narrativa y estilística a la vez que presentan sus propias especificidades. Interrogarnos sobre las resonancias entre las piezas de la «trilogía» ayudará a entender cómo Pinedo se sitúa dentro del subgénero cienciaficcional posapocalíptico optando por ilustraciones variadas y complementarias del mismo. A nivel diegético, empezaremos por analizar los distintos cronotopos: tres universos pos-catástrofe, entornos mortíferos donde el barro, el frío o la oscuridad nunca han sido tan invasivos. Luego, tras enfocar a los tres protagonistas, puros productos de la devastación cultural representada por Pinedo, nos interesaremos por la traducción textual de la supervivencia, mediante una prosa minimalista y estructuras narrativas fragmentadas.

Pese a su indeterminación, los futuros que constituyen los marcos temporales de las historias son relativamente cercanos. Sin embargo, es posible contemplar «una ficticia disposición

cronológica de la serie» (Moreno, 2013), desfasada respecto a las fechas de escritura y publicación de las novelas, en la cual *Frío* ocuparía el primer lugar, *Subte* el segundo, y *Plop* el último. Si el grado de barbarie vigente permite ordenar estos universos, los tres corresponden a tiempos *after the end*, como reza el título de James Berger, que subraya la paradoja inherente a esos relatos donde el fin nunca es el fin.¹ El fin de *un* mundo ya ha ocurrido, mediante una catástrofe imprecisa que el lector, al terminar los libros, todavía desconoce: fantasma de un desastre nuclear en *Plop*, ola de frío de ignoto origen en *Frío*, o hipotética destrucción de la capa de ozono en *Subte*, nunca se sabe exactamente qué pasó ni por qué. Ninguna advertencia, ninguna lección sobre las consecuencias de tal o cual error humano. En el caso de Pinedo, se trata más bien de renovar la tradición de lo posapocalíptico relegando la dimensión predictiva del subgénero a un segundo plano² y reivindicándose como «hijo de su tiempo» (Pinedo, 2008).

Los tres espacios representados se caracterizan por cierta desterritorialización, a pesar de algunas marcas discretas de argentinidad. Los personajes de *Plop* transitan por una especie de inmenso basural, emparentado con el arquetipo de la «tierra baldía» identificado por James Berger (1999: 6): la Llanura, embarrada e interrumpida por «pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas» (Pinedo, 2011a: 17). Con su laberíntica red de túneles abandonados –posiblemente los del metro–, el claustrofóbico escenario de *Subte* recuerda el arquetipo de la «distopía urbana» (Berger, 1999: 6). En *Frío*, en cambio, toda la acción transcurre en un convento abandonado, mundo restringido cuyos límites coinciden con los de las expediciones puntuales y localizadas de la protagonista, confinada en un micro-espacio posapocalíptico atípico. Singularizados por la omnipresencia de un elemento –el barro en *Plop*, el frío en la novela epónima, la oscuridad en *Subte*–, los tres universos son hostiles. Sobran los peligros: frío extremo, luz nociva, agua contaminada, hongos venenosos, animales salvajes, tribus rivales, intrusos amenazadores... y un largo etcétera. Tras el cataclismo, quedan restos del pasado, restos recientes de un mundo que forma parte de los recuerdos personales de la protagonista de *Frío*, mientras que en *Subte* y sobre todo en *Plop*, las ruinas proliferan, y el pasado se volvió leyenda transmitida por los ancianos. Los objetos se tornaron «incomprensibles» (Pinedo, 2012: 16) y, mal que bien, cobran nuevas funciones. «Uno va por el túnel, encuentra un cuarto pequeño, entra, los cables se cortan por el peso, el cuarto se cae, uno se muere. Eso es un ascensor» (Pinedo, 2012: 21), aprenden los alumnos de las «clases de supervivencia» en *Subte*, cuando en *Plop*, los habitantes de la Llanura buscan entre los escombros vestigios de la sociedad de consumo que reciclan para fabricar armas rudimentarias. En estas dos novelas, la catástrofe acaba por minarlo todo, hasta los cimientos de la

¹ «[Nearly] every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. [...] In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...] In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives» (Berger, 1999: 5-6).

² Véase el artículo de Alejo Steimberg (2012: 17).

civilización, e implica el regreso a una forma de sociedad arcaica, organizada en clanes rivales de costumbres, códigos y tabúes distintos que, la mayoría de las veces, carecen de sentido.

Acerca de la temática que sustenta la trilogía, Pinedo (2006) declara que «La cultura se desmigaja y las migas se pudren por el suelo». Convencido de que profundizar en nuestros ritos y normas sociales desvela un mundo «ridículo», conformado sobre estructuras «absurdas», se dio cuenta de que «no había otra cosa que no fueran ritos, [...] no había nada detrás de la cultura humana», excepto «esquemas de supervivencia» (Pinedo, 2006). Adoptando esta perspectiva, las tres novelas narran una involución, individual y/o grupal, una vuelta del ser humano al primitivismo y la animalidad. Quizás la verdadera *revelación* del triple apocalipsis imaginado por Pinedo tenga que ver con esta visión de la naturaleza humana y su organización cultural, «versión de la humanidad en medio de lo inhumano³», como observa James Berger (1999: 10). Los individuos que sobreviven al cataclismo experimentan una regresión hasta los instintos más primarios, orientados hacia la satisfacción de las necesidades básicas. Única forma de subsistir, la involución representada en *Frío* está relacionada con el «chamanismo mágico y tribal» (Villareal, 2012) instaurado por la protagonista, que distorsiona los ritos religiosos del cristianismo que le sirven de puntos de referencia. Cobra otra significación en *Subte*, con un personaje que tiene que animalizarse para ser, paradójicamente, más humano. En *Plop*, está vinculada con el trastorno de los códigos de valores tradicionales, en un mundo donde se prohíbe abrir la boca y enseñar la lengua, mientras que se toleran orgías, pedofilia, zoofilia y antropofagia.

Para habitar los futuros alternativos que propone, Pinedo inventa a tres héroes de la supervivencia, cuyo protagonismo anuncian las ilustraciones de las tapas en Salto de página⁴: Plop, de nombre onomatopéyico en referencia al ruido que hizo al nacer sobre el barro; Proc, la joven embarazada de *Subte*; y la monja anónima que protagoniza *Frío*, ex profesora de Economía doméstica convertida en sacerdotisa con ratas a modo de feligreses. La trayectoria del primero, del nacimiento a la caída final, pasa por todos los escalones jerárquicos de su ascenso social. Más apretada, la etapa de la vida de Proc narrada en *Subte* está marcada por la urgencia. Para mantenerse con vida, la joven se enfrenta a una serie de situaciones extremas: escapa de una jauría de «lobos» (Pinedo, 2012: 9) hambrientos cayendo en el hueco de lo que fue un ascensor y enganchándose de los cables para bajar, es capturada por una tribu perfectamente adaptada a la más completa oscuridad, huye otra vez, da a luz sola, etc. En cuanto a la monja de *Frío*, que decide quedarse cuando todos migran hacia las tierras cálidas del norte, se va adaptando a su nuevo entorno desarrollando estrategias para sobrevivir: aprende a llorar sin lágrimas, a moverse despacio para no

³ «In many SF post-apocalypses, what survives is some version of humanity in the midst of the inhuman. Humanity in its essence [...] is what these apocalypses unveil» (Berger, 1999: 10).

⁴ A cargo de Clemens Habicht (*Plop*) y Eva Vásquez (*Frío*, *Subte*).

transpirar, y a transformar su realidad, cambiando un cuarto en «jaula» (Pinedo, 2011b: 108) para pumas, o un «hierro afilado» en «improvisada lanza» (Pinedo, 2011b: 112).

De hecho, los tres personajes dan muestras de una capacidad de adaptación extraordinaria: calificados por las pruebas que afrontan, parecen seguir las pautas de un posdarwinismo social desviado. Cumplen con la ley del más fuerte, del más astuto o «del más apto», «de quien esté más capacitado para aprovechar sus oportunidades» (Vásquez, 2005), como Plop, que transgrede las reglas de su comunidad para subir los escalones jerárquicos y dejar de ser «uno más, un mono, un peón, un esclavo» (Pinedo, 2011a: 12), antes de caer en desgracia y morir ejecutado. La historia de *Frío* también concluye con la muerte de su protagonista, que se suicida en una última ceremonia pseudoreligiosa, entregándose al omnipresente frío y abandonándose «a las fantasmagorías del sexo nunca hollado [...], consciente de que no hay espacio para ella en el nuevo mundo» (Villareal, 2012), pese al regreso final de una caravana de vehículos a motor. Algo más esperanzador, si se quiere, es el desenlace de *Subte*, ya que al metamorfosearse en perra —comportamentalmente hablando—, Proc escapa de la locura de las normas. En su mundo, morir por cesárea permite transmitir el alma y el nombre al recién nacido, cuando el parto natural es considerado animal. De ahí que la joven renuncie «a todo lo que supuestamente la hace humana», volviéndose un ser «de comportamientos puramente biológicos» (Romero, 2012) para poder cuidar a su hija.

Cristalizada en la trayectoria de estos tres héroes, la supervivencia funciona como una «metatemática», es decir que se plasma en la estructura novelesca y en varios procedimientos de escritura. Especialmente llamativo en *Plop* y en *Subte*, que desarrollan una verdadera «estética de la carencia» (Leotta, 2005), este fenómeno se manifiesta también, en cierta medida, en *Frío*. Divididas en numerosos pequeños capítulos, las obras ofrecen una estructura fragmentaria. Si los veintinueve capítulos de *Subte* sólo están numerados, los cincuenta y ocho de *Plop* y los cuarenta de *Frío* llevan títulos similares, que parecen empezar a contar, como en la sección que incluye «Preparación de la misa», «La misa», «El enemigo», «La solución». La consiguiente impresión de linealidad narrativa es válida para *Frío*, organizada según una progresión argumental fuerte, pero induce a error en el caso de *Plop*, cuyos capítulos mantienen una relación muy tenue. La casi total autonomía de fragmentos como «El albino» o «El herido» se deriva del propósito de Pinedo de «hacer una serie de cuentos enganchados» (Pinedo, 2004) para compensar la falta de experiencia novelesca, y de la génesis de la obra, producto del montaje de dos representaciones mentales originarias: «la de una persona que está en el fondo de un pozo [...] y ve como lo van tapando de tierra, y la de una mujer que pare un hijo caminando» (Pinedo, 2004). La segmentación también se conecta con la trama, pues en el presente diegético, Plop está en el pozo y recuerda su vida al compás de las 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» (Pinedo, 2011a: 12). Si esta fragmentación

constitutiva es propia de *Plop*, las tres novelas comienzan *in medias res*, como si sus incipits llevaran la impronta de una totalidad textual borrada. *Frío* se abre con un fragmento de monólogo, que recalca la soledad de la protagonista a la vez que plantea la principal amenaza que la acecha, formulada en un lenguaje apenas articulado, casi gutural: «El frío duele –masculló» (Pinedo, 2011b: 17). Espectacular muestra de economía de medios, el principio de *Subte* no será completado a posteriori por ninguna analepsis, y deja al lector impactado por su terrible eficacia: «Corría aterrada por las vías. Apenas podía controlar el bamboleo de su enorme vientre de ocho lunas de embarazo» (Pinedo, 2012: 9).

Más allá de la fragmentación estructural, sobre todo en *Plop* y en *Subte*, la misma escritura imita la supervivencia, en el sentido en que el autor explora los límites del lenguaje. La brevedad de las frases y los párrafos, ostensible en la profusión de espacios en blanco, la desnudez de una prosa casi desadjetivada, que privilegia las acciones, son las marcas del estilo descarnado de Pinedo. En *Plop*, esta neutralidad permite contar lo incontable sin juicio de valor y hacer aguantable la lectura. La depuración también encaja con un mundo ficcional hecho de residuos de civilización, reflejando tanto la indignancia en que viven los personajes como la deshumanización de los mismos. El episodio del sacrificio del albino ilustra esta tendencia al laconismo y al uso de un lenguaje sencillo, cercano a la oralidad. «Grasa de animal para favorecer la combustión. Prendieron fuego. Hubo un grito fuerte, una tos chiquita y silencio. La madre y la comadrona miraban. Sabían lo que seguía» (Pinedo, 2011a: 51), leemos. En *Subte*, la sequedad estilística transforma la novela en sofocante y continua carrera hacia adelante, concretada en la frenética huida de Proc. Las múltiples repeticiones, la impresión de isocronía entre historia y relato⁵, y un estilo capaz de traducir sensaciones auditivas, táctiles, olfativas y gustativas propias de un mundo donde la vista ha dejado de funcionar, ocasionan una inmersión del lector en el cerebro reptiliano de la protagonista. Repetida tres veces en dos páginas, la frase que narra el lento y doloroso descenso por los cables del ascensor es un ejemplo llamativo: «Una mano, la otra, enlazar las rodillas y los pies, una mano, la otra, enlazar las rodillas y los pies» (Pinedo, 2012: 23-27). O también: «Toca una pared. Más cerca de lo que pensaba. Muro, agujero no, abertura no, pared. Hacia los costados lo mismo. No hay salida» (Pinedo, 2012: 29).

Si esta escritura límite caracteriza a *Subte* y, en menor medida, a *Plop*, otro mecanismo traduce la urgencia en *Frío*. Muy a menudo, la narración en tercera persona se ve contagiada por la voz de la heroína, mediante un estilo indirecto libre que se va deslizando hacia el discurso directo, sin puntuación específica. Aprovechando una curiosa porosidad de las fronteras discursivas, irrumpen la primera persona del singular y el presente de indicativo: «Había un espejo y se acercó

⁵ Muchas veces, el ritmo de las frases da la impresión de que la «duración» del relato coincide con la de la historia, como si la escena ocurriera en tiempo real (este movimiento narrativo, según Gérard Genette (1972: 123), realiza una «suerte de igualdad convencional entre tiempo del relato y tiempo de la historia» –la traducción es nuestra).

con cuidado. No se reconoció, apenas se le veían los ojos, la casulla la hacía gorda, claro, con toda la ropa que tengo debajo» (Pinedo, 2011b: 90).

En *Plop* y en *Subte*, Pinedo asocia su peculiar prosa escueta a una reflexión sobre la alteridad de la lengua. En los mundos de Plop y Proc, como lo sugieren sus nombres monosilábicos, próximos a la onomatopeya o al grito, el mismo lenguaje está en ruinas. «Ascensor» (Pinedo, 2012: 21), «contaminada» (Pinedo, 2011a: 19), «limpiar» (Pinedo, 2011a: 74), «lagos» (Pinedo, 2011a: 90)... son palabras casi «desemiotizadas» (Gervais, 2009: 54), cáscaras vacías que remiten a una realidad pretérita más sofisticada que el universo pos-catástrofe. En *Plop*, la aparición de nuevos significados sigue a una lógica de cosificación de los seres –no hacen el amor sino que «se usan» (Pinedo, 2011a: 30), no se sacrifican sino que «se reciclan» (Pinedo, 2011a: 18)– y de generalización –«palabras de significado mucho más genérico como Grupo o Asentamiento o Lugar [sirven] para nombrar realidades concretas, al haber sido eliminada toda diversidad», apunta Carlos Frühbeck Moreno (2014: 122). Pese a la casi total ausencia de lo que Marc Angenot designa como «mots-fictions» (1978: 77), el extrañamiento de los personajes y/o de la voz narradora respecto a algunas palabras entre comillas o con mayúsculas invita al lector a experimentar una sensación similar. El encuentro de Proc con Ish, una miembro de la tribu de «los ciegos» (Pinedo, 2012: 42), implica el mutuo descubrimiento del marco de referencia del otro, que tiene repercusiones en el lenguaje. Tras entender que «Palabras como distancia, o mirar, habían dejado de tener sentido» (Pinedo, 2012: 52), Proc termina por adoptar las formulaciones de Ish y sustituir el verbo «ver» por «escuchar». Sean vestigios del pasado o referencias al mundo ajeno, estas palabras distanciadas acarrearán una forma de puesta en abismo de las reacciones del lector frente al *novum* –la desviación respecto a su norma de realidad–, frente a lo insólito de estos universos posapocalípticos. Si «[imaginar] nuestro propio fin», como escribe Bertrand Gervais (2009: 85), «es también pensar el fin del lenguaje⁶», parece que son estos desequilibrios, esta espesura u opacidad del lenguaje los que hacen de la escritura de Pinedo una escritura superviviente.

Plop, *Frío* y *Subte* destacan por su inscripción singular en el subgénero posapocalíptico. Curiosas «postales del porvenir» –por citar a Fernando Reati (2006)–, postales oscuras si las hay, se pueden leer de dos formas. Como obras autónomas, representando universos distintos recorridos por protagonistas de trayectorias específicas..., con el riesgo de que una de las novelas, *Frío*, a nuestro juicio, aparezca más floja, a pesar de su peculiar ingrediente religioso y sexual. O se pueden leer como las piezas de la trilogía sobre «la destrucción de la cultura». Especie de material compuesto, dotado de nuevas propiedades respecto a las de cada uno de sus componentes, el tríptico enfoca la lucha primitiva por la supervivencia sin propósito aleccionador. Sus conexiones con nuestro

⁶ La traducción es nuestra.

presente traducen más un intento de concretar los fantasmas de uno que una voluntad de advertencia. Puede que los textos aborden de modo oblicuo la peor crisis económica y social que atravesó la Argentina de principios de los 2000, pero la mirada antropológica de Pinedo les confiere alcance mucho más allá de dicho contexto. Aquí, la *revelación* –si la hay– tiene que ver con la visión pesimista del ser humano reducido a «la nuda vida» –la vida natural, sin valor, desechable, tal como la define Giorgio Agamben (1998)–, visión apenas matizada por levísimos toques de esperanza. La posibilidad de leer las novelas según una línea cronológica permite contemplar cierta «transficcionalidad» –por retomar el concepto de Richard Saint-Gelais (1999)⁷ –, articulada con una estrategia de compensación. La circulación de temas y motivos, los ecos estructurales y estilísticos entre las obras actúan como contrapeso a la brevedad formal y la fragmentación. De ganar amplitud se trata, conforme a la tendencia del fragmento a «remittir a una especie de *continuum* utópico⁸» (Lafon, 1997: 14). Bien se podría imaginar una publicación homenaje de las tres novelas en un solo volumen que se abriera con *Frío* y cerrara con *Plop*, haciendo coincidir la cronología ficticia con una progresión hacia el texto más impactante, siendo *Plop*, en nuestra opinión, la novela que deja la impronta más profunda. Lo cierto es que los lazos entre las obras se trenzan con la coherencia fondo/forma, con la indisociabilidad de la historia y la escritura, para conformar un conjunto polifacético de fuerte cohesión, que vehicula el timbre de una voz propia, inconfundible en la narrativa argentina contemporánea: la de Rafael Pinedo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos.
- ANGENOT, Marc (1978), «Le paradigme absent. Éléments pour une poétique de la science-fiction», *Poétique*, n° 33, pp. 74-89.
- BERGER, James (1999), *After the end. Representations of post-apocalypse*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- CHELBOURG, Christian (2012), *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GERVAIS, Bertrand (2009), *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire*, t. II, Montréal, Le Quartanier.
- LAFON, Michel (1997), «Pour une poétique de la forme brève», *Cahiers du CRICCAL*, n° 18 (*Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*), pp. 13-18.
- LEOTTA, Juan Marcos (2005), «Acerca de *Plop* de Rafael Pinedo», en *El interpretador*, n° 19, disponible en <<http://www.elinterpretador.net/19JuanLeotta-AcercaDePlop.htm>> [consultado el 13/11/2014].

⁷ «On parlera de relations transfictionnelles lorsque deux œuvres ou plus (d'un seul auteur ou non), indépendantes en tant qu'œuvres, sont malgré tout liées à hauteur de fiction, soit par la reprise de personnages, soit par celle du cadre général où se déroulent les différents récits» (Saint-Gelais, 1999: 346).

⁸ La traducción es nuestra.

- MORENO, Carlos Frühbeck (2014), «Plop o el lenguaje del apocalipsis», en Barbara Greco, Laura Pache Carballo (coord.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Biblioteca Nueva, pp. 119-130.
- MORENO, Santiago L. (2013), «Subte, de Rafael Pinedo», en C., 12 de febrero, disponible en <<http://www.ccyberdark.net/463/subte-de-rafael-pinedo/#more-463>> [consultado el 13/11/2014].
- NAVARRO, Elvira (2011), «Grado cero», *Frío*, Madrid, Salto de página, pp. 5-10.
- PINEDO, Rafael (2011a), *Plop*, Madrid, Salto de página.
- PINEDO, Rafael (2011b), *Frío*, Madrid, Salto de página.
- PINEDO, Rafael (2012), *Subte*, Madrid, Salto de página.
- PINEDO, Rafael (2004), entrevistado por Alejandro Alonso, «Entrevista con el escritor Rafael Pinedo», *Axxón*, 10 de marzo, disponible en <<http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm>> [consultado el 13/11/2014].
- PINEDO, Rafael (2006), entrevistado por Silvina Frieria, «Argentina ayuda mucho al pesimismo», *Página/12*, 17 de enero, disponible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html>> [consultado el 13/11/2014].
- PINEDO, Rafael (2008), entrevistado por Celia Gutiérrez Vázquez, «Al fin del viaje: Plop», *El crítico*, 4 de julio, disponible en <<http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>> [consultado el 13/11/2014].
- REATI, Fernando (2006), *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.
- ROMERO, Fran (2012), «Bienvenidos a la raza humana», en *La Opinión de Málaga*, 5 de septiembre, disponible en <<http://www.opinionmalaga.com/especiales/libros/2012/09/05/bienvenidos-a-la-raza-humana/>> [consultado el 13/11/2014].
- SAINT-GELAIS, Richard (1999), *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene.
- STEIMBERG, Alejo (2012), «El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001», *Hélice*, n° 14, disponible en <<http://www.revistahelice.com/>> [consultado el 13/11/2014].
- SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction, Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses Universitaires de Québec.
- VAZQUEZ, Cristian (2005), «Las cosas por su nombre», *Lea*, mayo, disponible en <<http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>> [consultado el 13/11/2014].
- VILLARREAL, Mariano (2012), «Frío», en *Literatura fantástica*, 26 de abril, disponible en <<http://literfan.cyberdark.net/2011/Frio.htm>> [consultado el 13/11/2014].