



HAL
open science

Plop de Rafael Pinedo: "ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas"

Emilie Delafosse

► **To cite this version:**

Emilie Delafosse. Plop de Rafael Pinedo: "ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas". Crisol, 2015, Engins, machines et cyborgs : sciences et fictions en Amérique latine, 19, pp.213-229. hal-02975462

HAL Id: hal-02975462

<https://hal.science/hal-02975462>

Submitted on 18 Mar 2022

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.

***Plop* de Rafael Pinedo: “ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas”**

Émilie Delafosse, Université Stendhal-Grenoble 3 (ILCEA)

Ganadora del Premio de Novela Casa de las Américas en 2002, *Plop* es la primera novela del argentino Rafael Pinedo, fallecido tempranamente hace seis años. Publicada en Argentina (Interzona, 2004), España (Salto de Página, 2007 y 2011), y Francia (L'Arbre vengeur, 2011), esta novelita de corte distópico se lee de un tirón... para quien aguanta. Negra, cruel y descarnada, *Plop* es uno de esos libros que impactan, que dejan una impronta profunda.

Dentro del amplio y borroso espectro de la literatura de ciencia ficción –literatura del extrañamiento cognitivo y de la distanciación referencial a partir de un *novum* que desencadena una lectura específica, según Darko Suvin¹–, *Plop* pertenece al subgénero tradicional de lo posapocalíptico². Entre los dos arquetipos de mundos pos-catástrofe que identifica James Berger en esos paradójicos relatos donde el fin nunca es el fin³, el universo representado en *Plop* se aparenta al de la “tierra baldía”⁴. Contada por un narrador omnisciente, la historia podría empezar donde termina *Earth Abides* (1949), la novela del norteamericano George R. Stewart⁵. Transcurre en un futuro indefinido, después de algún cataclismo, en un paisaje de pesadilla semejante a un inmenso basural, donde la sociedad tal como la conocemos ya no existe⁶. El flashback global que estructura la novela enmarca el relato del ascenso social de Plop, el protagonista, cuyo nombre onomatopéyico da su título a la obra –remite al ruido que hizo el niño al ser parido en el suelo barroso.

“Lejos de los habituales temas de la tecnología moderna, *Plop* es ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas” (Pinedo 2004), anuncia la contraportada de la edición argentina. Esta acertada expresión me sirve de punto de partida para examinar en qué Pinedo renueva el subgénero cienciaficcional de lo posapocalíptico. Intentaré mostrar cómo el autor, otorgando un lugar marginal a la ciencia, elabora un mundo superviviente cuya construcción se basa en lo que queda después de la catástrofe: los restos de un antes. A partir de ahí me interesaré por la manera en que Pinedo consigue declinar las *ruinas*, materiales o simbólicas, tanto en la historia como en el modo de poner en palabras este universo de residuos.

Después del cataclismo: la supervivencia

Según señala Alejo Steimberg, el cronotopo puesto en escena en *Plop* se caracteriza por cierta “territorialización” (Steimberg 2012: 8). Anclaje leve pero perceptible de la acción, las marcas de la “argentinidad” –o “latinoamericanidad”– del espacio son tan idiomáticas como

¹ Véase *Pour une poétique de la science-fiction*, su colección de ensayos (Suvin 1977).

² En Argentina, cabe mencionar el papel fundacional de la mítica historieta de Héctor Germán Oesterheld, *El Eternauta* (1957-1959), en la construcción de la tradición posapocalíptica.

³ “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)

⁴ La novela de Marcelo Cohen, *Donde yo ya no estaba* (Norma, 2006), ilustraría más bien el primer arquetipo: la distopía urbana. En cuanto a *El año del desierto* (Interzona, 2005), de Pedro Mairal, correspondería a un intermedio, a una transición de un arquetipo a otro: la historia sucede en un Buenos Aires que se va reduciendo por el avance de la intemperie, hasta que la protagonista se interne en el nuevo desierto.

⁵ Vicente Luis Mora conecta ambas novelas en su blog *Diario de lecturas* (Mora 2011).

⁶ De hecho, *Plop* inaugura lo que Pinedo llama la “trilogía de la devastación” (Moreno 2011), integrada por sus dos novelas posteriores: *Frío* (Salto de página, 2011) y la recién publicada *Subte* (Salto de página, 2012).

geográficas y culturales. Entre otros elementos, el omnipresente voseo⁷, el empleo del quechuismo “opa”⁸ y del argentinismo “truequear” (Pinedo 2011: 14), la alusión a la Pampa, reducida a su mínima expresión topográfica –la “Llanura” (Pinedo 2011: 21)– contribuyen a la ubicación argentina. En cuanto al marco temporal de la historia, corresponde a un futuro indeterminado pero relativamente cercano, y en todo caso posterior a una catástrofe que el lector, al terminar el libro, todavía desconoce.

No se sabe qué pasó ni por qué. El cataclismo que alteró el mundo sólo se transparenta a través de las ruinas que dejó. Sus consecuencias sugieren un desastre ecológico a gran escala, quizás una hecatombe nuclear, mientras los hierros esparcidos por la Llanura y las construcciones derrumbadas evocan la violencia de la catástrofe: “El paisaje era siempre el mismo: barro, hierros retorcidos, cascotes, basura, algún arbusto” (Pinedo 2011: 39). La biodiversidad se redujo drásticamente; cae una lluvia casi perpetua, pero el agua pluvial se torna mortífera apenas toca el suelo; nacen muchos retardados e hijos deformes. Aunque el cronotopo tenga visos de mensaje aleccionador acerca de los riesgos conllevados por la sociedad urbanizada, no importan las causas del cataclismo ni la catástrofe en sí, sino lo que viene después. Al descartar “la advertencia sobre las consecuencias de tal o cual conducta humana” –“elemento recurrente en muchas obras de ciencia ficción”, según Alejo Steimberg (2012: 17)–, el autor de *Plop* renueva la tradición de lo posapocalíptico. Relacionada con el apocalipsis entendido como “revelación”, la dimensión predictiva del subgénero se ve relegada a un segundo plano. El mismo Pinedo, en varias entrevistas, insiste en que no quiere transmitir ninguna lección o crítica, pero que siendo escritor, “es hijo de su tiempo” (Gutiérrez Vázquez 2008).

Más clásico es el tratamiento que el autor reserva al tiempo. Al asentar el mundo diegético en lo que James Berger llama una “pos-historia” (Berger 1999: 9), Pinedo retoma la “temporalidad de un presente eterno propia del imaginario tradicional posapocalíptico” (Steimberg 2012: 6). Como si el tiempo ya no pasara, los personajes de *Plop* parecen estancados en la actualidad de la supervivencia, entre un pasado reducido a fragmentos y un futuro imposible de contemplar. En este contexto, la esperanza de que exista un mundo *otro* o sea posible un mañana mejor es casi nula⁹, o más bien se ha convertido en leyenda. Los límites de la Llanura y la existencia del mar son pura y llanamente inconcebibles:

Dicen los viajeros que lejos, a más de treinta días de camino, el suelo se levanta y hay partes de piedra y no hay cascotes ni latas.

Pero nadie les cree.

A lo lejos, por donde sale el sol, de noche se ve un resplandor. Todos saben que ahí no pueden acercarse. Dicen los viejos que es todo agua. Pero son cuentos, no existe tanta agua junta. El agua está en el cielo y cae todo el tiempo. Y cuando llega al suelo es barro. (Pinedo 2011: 21)

La anecdótica aparición de una especie de profeta que se cruza con el grupo de Plop apenas interrumpe la ausencia de perspectivas, en un episodio que sólo ocupa dos capítulos (“Mesías” y “Prédicas”). El Mesías, uno de los pocos que sueña con un mundo distinto adonde pretende llevar a los demás –la lejana, limpia y fértil “Tierra Sana” (Pinedo 2011: 111)– termina mutilado y abandonado por sus seguidores. Si han vuelto al nomadismo, la

⁷ Por ejemplo: “Vos sos muy chico para votar” (Pinedo 2011: 18), “Ya soy vieja, pegá tranquilo” (Pinedo 2011: 132). Todas las citas corresponden a la segunda edición española de la novela.

⁸ “La Tini [...] veía que todas las preñadas después protegían a sus crías. Muchas también las ahogaban apenas salían. Sobre todo a los opas. Había bastantes opas.” (Pinedo 2011: 65-66)

⁹ Este “futuro obturado” (Steimberg 2012: 4) recuerda la “planicie del sinfuturo” (Cohen 2007: 14), cronotopo agónico evocado por Marcelo Cohen en *Impureza* (Norma, 2007): “Desde la explanada de la Gasomel, entre el tarareo cibernético de los robots inyectoras, Neuco veía agonizar un mundo violento y roñoso. Pero no iba a morir, ese mundo. La agonía era su forma de durar” (Cohen 2007: 48).

mayoría de los habitantes del mundo de *Plop* viajan, “pero a ninguna parte”, como subraya Angélica Gorodischer (2008: 26).

Un único objetivo, a muy corto plazo: sobrevivir. Fórmula usual de saludo entre dos desconocidos, el repetido “Acá se sobrevive” (Pinedo 2011: 14) sintetiza el combate cotidiano por la vida, “único destino *allí* posible” (Leotta 2005). Comer, abrigarse, tener sexo; sólo importan las necesidades básicas de los individuos, cuya satisfacción es sinónima de la “buena vida” (Pinedo 2011: 100) que Plop garantiza a la mujer conocida en el depósito. “Tenía todo. Tenía comida. Tenía sexo. No tenía frío, no tenía hambre. Tenía todo” (Pinedo 2011: 124), recuerda el joven tras la muerte de la Guerrera. Bien parece que la humanidad ha experimentado una involución de la civilización a la barbarie¹⁰. Entre la decena de clanes que recorren la Llanura, el de Plop –autodenominado Grupo– funciona según la ley “del más apto”, o sea “de quien esté más capacitado para aprovechar sus oportunidades, para saber estar en el lugar justo en el momento adecuado, y actuar en consecuencia” (Vázquez 2005). Ilustración de este darwinismo social desviado, Plop transgrede las reglas que rigen la vida de su comunidad para subir los escalones jerárquicos y dejar de ser “uno más, un mono, un peón, un esclavo” (Pinedo 2011: 12). Su trayectoria lo convierte en una especie de caudillo con poder absoluto que recuerda, para Vicente Luis Mora, la tradición narrativa de la novela de dictadores¹¹. El ascenso, inevitablemente, precede a la caída: a raíz de un doble error, el tirano cae en desgracia y lo condenan a muerte; la historia se cierra con la ejecución de la sentencia.

Un mundo de residuos

Para esta humanidad pos-catástrofe, sobrevivir implica volver a empezar, pero no desde cero. En *Plop*, las ruinas y los residuos abundan. Su proliferación, al funcionar como una de esas palancas cienciaficcionalas que Irène Langlet llama “étrangetés globales ou d’univers” (Langlet 2006: 36), dispara la alteridad propia del género. Naturales, industriales, sociales, aun culturales, los vestigios del mundo de antes son elementos a partir de los cuales se recompone un universo precario. “Nada se crea: todo es reutilización”, señala Alejo Steimberg antes de evocar “una cultura del reciclado absoluto” (Steimberg 2012: 9). Sugerido en la tergiversación del conocido logotipo moebiano en la tapa de la edición española, el desarrollo de este reciclado generalizado se explica. En el universo de *Plop*, todo, absolutamente todo, se *usa*... incluso la gente, tanto los cadáveres, comida para los cerdos una vez recuperados los huesos y dientes, como los cuerpos vivos. Fruto de un significativo desplazamiento léxico, el verbo “usar”, de hecho, remite a las relaciones sexuales¹².

En medio de un paisaje de barro y escombros, emergen fracciones de naturaleza: “los campeones de la supervivencia” de la flora y de la fauna (Steimberg 2012: 9). “Alguna paja brava corta el basural. Arbustos, nunca más altos que un hombre, con espinas, con unas hojas minúsculas y negras. Y hongos, que salen por todos lados” (Pinedo 2011: 19). Reflejada por el número limitado de verbos y la sequedad estilística, la reducción de la vida vegetal se lleva al extremo. El único árbol que queda, raquíptico y sin hojas, es casi legendario. Y en los pocos sitios donde la naturaleza es más visible, la vegetación parece haber digerido los vestigios de civilización: “Eran ruinas, rodeadas de matorrales espinosos, algunos tan altos como una persona. Desde lejos se veían algunas paredes, vigas, puertas, ventanas vacías como ojo de

¹⁰ Los clanes puestos en escena en *Plop* prefiguran los grupos neobárbaros que describe Cormac Mac Carthy en *The Road*, algunos años después. Ambas novelas presentan numerosos puntos de contacto.

¹¹ Véase el post de Vicente Luis Mora (2011).

¹² Por ejemplo, en el capítulo que describe el festejo del Karibom, leemos: “Si alguien quería seducir a otro, la costumbre era que se acercara desde atrás y lo abrazara con fuerza. [...] Si el abrazado estaba de acuerdo con la relación, tenía que darse vuelta y abrazar al aspirante. En ese caso se retiraban un rato a usarse y luego volvían a la ronda, juntos el resto de la noche” (Pinedo 2011: 30).

calavera. Todo cubierto de musgo, hongos y enredaderas de hojas negras” (Pinedo 2011: 42). Más bien urbana y hostil, la fauna suele pensarse en términos de peligro y utilidad. Pululan las arañas venenosas, las cucarachas enormes, los gusanos. Se cazan ratas, gatos salvajes, perros cimarrones, y se crían cerdos.

Mientras que la naturaleza se enrarece, sobran los restos de una sociedad de producción. Formando verdaderas “montañas de basura” (Pinedo 2011: 20), los residuos irrumpen en la topografía monótona de la Llanura. Una entrecortada enumeración inventaría los materiales de construcción que se recolectan en las pilas de escombros: “La mayor parte es hierro y cemento. Pero hay mucha madera también. Y plástico. De todas formas. Y tela, casi siempre medio podrida” (Pinedo 2011: 20). Detrás de la imagen de la recolección de residuos, quizás se dibuje la sombra de la crisis socioeconómica del 2001, y en particular “el oscuro mundo de los cartoneros” (De Leo 2005), aunque ninguna referencia concreta remite a esa época. En algún modo, la ausencia de mensaje de advertencia no impide que el futuro posapocalíptico inventado por Pinedo pueda funcionar como metáfora del presente.

Si la mayor parte de los pocos objetos enteros que surgen de la basura están oxidados, gastados o son inservibles¹³, los residuos se truecan o se transforman en herramientas, armas, trajes. Varios fragmentos de la novela suenan como instrucciones para arreglárselas en un mundo inhóspito. Aquí viene una de las recomendaciones: “Lo mejor es hacerse un traje con tela de plástico. Se encuentran siempre en retazos. Es difícil de coser. Algunos lo pegan con fuego, pero son muy pocos los que saben cómo conseguir que no se deshaga y quemé las manos” (Pinedo 2011: 21).

Lejos de los futuros tecnologizados que imagina un Cohen¹⁴, en *Plop* la ciencia ocupa un sitio marginal. Los avances tecnológicos de nuestros tiempos han desaparecido para dejar lugar a técnicas y herramientas elementales. Rudimentaria, es ciencia en negativo, *en creux*: a través de los residuos, sólo queda la impronta de algo que ha existido. Las técnicas descritas en la novela configuran un paisaje científico bastante heterogéneo. El uso de una madera como pala y la fabricación de arcos y flechas remiten a la Prehistoria, mientras la ballesta evoca la Antigüedad. Las protecciones de alambre a guisa de visera recuerdan la Edad Media, cuando las técnicas de soldadura del plástico se vinculan a una época mucho más reciente. Respecto a nuestros puntos de referencia, los sobrevivientes están reinventando la ciencia de manera anacrónica, sin seguir el orden de la Historia, pues parten de los “restos de la tecnología del Primer Mundo” (Cohen 2004).

La misma sociedad parece construida con escombros. Nómadas y semiorganizados, los grupos que circulan por la Llanura constituyen una nueva sociedad primitiva. A la vez “tribal y burocrática” (Cohen 2004), la organización interna del clan de Plop es “heredera de estructuras militares y policiales”, apunta Alejo Steimberg (2012: 9). Sus miembros se reparten en siete brigadas encargadas de distintas tareas y encabezadas por un líder máximo: el Comisario General. Cada brigada está dirigida por un secretario y un subsecretario, y la jerarquía se prolonga en una división entre Uno y Dos. Como la mayoría de los miembros, Plop (en la primera mitad de la novela) y la vieja Goro (la mujer que lo cría) son los siervos del Asentamiento: pertenecen a la brigada Servicios Dos. Los que integran Recreación Dos son “usados” por los demás, mientras los vigilantes, exploradores y cazadores forman parte de Voluntarios Uno, y “los tontos, débiles o muy rebeldes van a parar a Voluntarios Dos, para que no duren” (Pinedo 2011: 25). Relegados al último peldaño de la jerarquía, éstos sirven de moneda de cambio, señuelos en la caza, o catadores de hongos posiblemente venenosos, de manera que su sacrificio resulte útil para la comunidad.

¹³ “A veces aparecen cuchillos verdaderos. Pero la mayoría son chicos y están muy oxidados” (Pinedo 2011: 21). “Y aparatos. Que nadie sabe para qué son, o fueron” (Pinedo 2011: 20).

¹⁴ Pienso en *Donde yo ya no estaba*, o también en “Variedades”, uno de los dos relatos que componen *Hombres amables* (2004).

Los códigos de valores han sido trastornados. Si bien está prohibido abrir la boca y enseñar la lengua, orgías, pedofilia, zoofilia y antropofagia están toleradas. Férreos, los únicos tabúes que siguen funcionando son “briznas fosilizadas y sacralizadas” de tiempos anteriores (Steimberg 2012: 10). Vacías y sin sentido, las prohibiciones vigentes en el mundo novelesco recuerdan refranes o “buenas maneras” de épocas olvidadas. Lo que todos llaman “el tabú” se recita entre golpes de varilla, durante crueles ritos iniciáticos:

¡Nunca voy a mostrar la lengua!

Golpe.

¡Mi saliva queda en mi boca!

Golpe.

¡La comida se mastica, nadie la mira!

Golpe.

¡Si se grita no se ve la boca!

Golpe.

¡En boca cerrada no entran moscas! (Pinedo 2011: 31-32)

Las costumbres también hacen eco a un pasado desconocido. Si el festejo del Karibom se parece al Carnaval, otra fiesta –“la Fiesta”– se celebra sin que “[jamás] nadie [dijera] qué se conmemoraba” (Pinedo 2011: 45)¹⁵. En cuanto al juego del “tacle”, que consiste en “correr y tumbar al otro” (Pinedo 2011: 46), es un obvio residuo del deporte nacional. Aunque menos sistemático que en la Bartertown de la tercera película de la saga *Mad Max* (*Mad Max beyond thunderdome*, 1985), el trueque practicado en los Lugares de Cambio sustituyó al comercio con dinero, ilustrando el regreso a un sistema económico primitivo¹⁶.

En este esbozo de sociedad, la única cultura viable está hecha de fragmentos. El canto de la madre de Plop y el baile de la Tini¹⁷ son algunas de las poquísimas prácticas culturales que subsisten en el universo de la supervivencia. Pero la fragmentación de la cultura se manifiesta sobre todo a través de una serie de palabras y expresiones heredadas del pasado y “resignificadas” (Steimberg 2012: 9). Si bien no se trata de “mots-fictions” (Angenot 1978: 77), sufren una forma de desviación semántica que recuerda las innovaciones lingüísticas propias de la nueva prosa cuyo surgimiento, según Patrick Parrinder, es el correlato inmediato de la ciencia ficción¹⁸. En la novela de Pinedo, dos mecanismos alternan. Motor del proceso de distanciamiento cognitivo (Suvin 1977: 11-20), el desfase respecto a nuestro sistema actual de referencias permanece a veces implícito. Empleados con naturalidad, vocablos como “usar” o “tabú” ya no tienen el mismo significado que en la realidad del lector. Así, el contexto permite entender que el verbo “reciclar” remite en adelante a la “recuperación” y “reutilización” de seres humanos, despedazados a modo de castigo o porque frenan al Grupo, como la madre de Plop:

–¿Recicle o pira? –dijo el Comisario General. [...]

Fue un cañaveral de manos para el recicle.

La vieja Goro [...] lo llevó a ver la operación. La aguja entre las cervicales, el despellejamiento, la carneada.

¹⁵ Para más detalles, véase el artículo de Alejo Steimberg (2012: 10).

¹⁶ Edmundo Paz Soldán afirma que *Plop* “es parte de una sensibilidad apocalíptica contemporánea que puede dialogar perfectamente tanto con *Mad Max* como con Cormac McCarthy” (Paz Soldán 2011). En efecto, varias conexiones relacionan la novela de Pinedo con las películas de George Miller, desde la barbarie de las pandillas de motociclistas (*Mad Max I*) hasta el descubrimiento de los restos de un avión en el desierto (*Mad Max III*), pasando por la organización tribal de la sociedad y la alusión al “viejo mundo” (*Mad Max II*).

¹⁷ Véanse los capítulos “El nacimiento” y “La Tini baila”.

¹⁸ “To understand the Moon it was necessary not only to put one’s observations into words but for the words themselves to be transformed, at the local level by effects such as those that Calvino calls ‘levitation’ and ‘rarefaction’ and on a much broader scale by the gradual emergence of a new sort of prose, which would be codified by the Royal Society later in the seventeenth century and would come to be called ‘scientific.’” (Parrinder 2001: 6-7)

Siendo el hijo, le correspondía pedir algo: eligió un fémur, para hacer una flauta. Nunca la hizo.

La vieja lo trató de estúpido: podría haber canjeado mucho mejor los dientes, que estaban completos y todavía en buen estado. (Pinedo 2011: 18)

Otras veces, el mismo narrador subraya que el uso de ciertas palabras es propio de los ancianos, viajeros e individuos exteriores al Grupo. La puesta en relieve, puntualmente reforzada por las comillas¹⁹, traduce el sentimiento de extrañeza experimentado por el joven Plop. “Machete”, “Guardianes”, “toldos”, “limpiar”, etc., “conservan [...] el fantasma de lo que [...] significaron” (Steimberg 2012: 9). Recuerdo de una antigua estructura urbana –el “espacio vacío” dejado en el medio del Asentamiento, “al que todos llamaban la Plaza” (Pinedo 2011: 18)– o reminiscencia de remotas preocupaciones ecologistas –el adjetivo “contaminada”, que “usan los viejos” para calificar el agua mortífera (Pinedo 2011: 19)–, estas palabras evocan realidades desaparecidas o demasiado perturbadas. Las mayúsculas, al transformar nombres comunes o adjetivos en nombres propios, a menudo señalan el trastorno. Así, precisamente porque ya no queda nada sano, “Sana” pasó a designar la tierra legendaria donde crecen plantas y no llueve sin parar.

Si Pinedo consigue renovar el lenguaje inyectándole alteridades lingüísticas fuentes de extrañeza, el manejo de éste por parte de los personajes es otra manifestación de lo fragmentario en la novela. Para Angélica Gorodischer, “Los hombres y las mujeres de *Plop* [...] han perdido la capacidad de hablar. Emiten palabras” (Gorodischer 2008: 26). Escasos, los diálogos constan de frases breves, centradas en las necesidades básicas, como en este intercambio entre un miembro del Grupo y el dueño de un puesto de trueque:

–Acá se sobrevive.

–Acá se sobrevive.

–¿Qué hay?

–Ganas de truequear.

–Adelante, adelante hasta la puerta. (Pinedo 2011: 14)

La mayoría de los personajes se expresan “con frases secas y cortas”, como la vieja Goro cuando se propone explicar a Plop “los juegos, los ritos, las costumbres” (Pinedo 2011: 30). Asimilada a una “máquina de pelea” que gruñe más que habla, la Guerrera extrema esta infrutilización del lenguaje: “Tenía una voz gutural y le costaba modular. Plop se dio cuenta de que apenas podía articular los pensamientos” (Pinedo 2011: 101).

En cuanto a la escritura, casi ha desaparecido. De ella quedan huellas, en el cartel mudo de un Lugar de Cambio, “que no decía nada” (Pinedo 2011: 28), o restos, en las etiquetas de las cajas y latas de comida encontradas en el depósito. En este mundo vuelto a la transmisión oral, pocos saben que existen libros, y leer se transmite a escondidas, en clases secretas. Las últimas hojas escritas que han sobrevivido a la catástrofe son reliquias valiosísimas, que se atesoran. La vieja Goro, a través de quien resuenan las voces de los ancianos, guarda algunos folios en su bolsa de cuero, junto al corazón. Cuando empieza a leerlos en voz alta, el relato del Big Bang –ya que de esto se trata– se convierte en parodia de texto sagrado, mito de un comienzo inconcebible. “Plop no sabe, nosotros sí, lo que dicen las palabras. Dicen detalladamente, científicamente, cómo nació el universo”, escribe Angélica Gorodischer (2008: 27). Fascinados hasta caer en éxtasis, los miembros del Grupo escuchan a la vieja sabia sin entender “ni una palabra” (Pinedo 2011: 47), quizás porque “un texto que habla de un origen carece de sentido en el presente de decadencia del mundo de la novela” (Steimberg 2012: 10).

Hecha de vestigios del pasado, la cultura que emerge en este universo transmite una de las obsesiones de Pinedo: la “destrucción” de una cultura que se “desmigaja” y cuyas “migajas se pudren en el suelo” (Friera 2006). Como la naturaleza y la misma sociedad, o su esbozo, es una faceta más del mundo *residual* representado en *Plop*. Omnipresentes, las ruinas se

¹⁹ Por ejemplo: “Le habían dicho que a veces [el agua] se juntaba en charcos grandes que se llamaban ‘lagos’” (Pinedo 2011: 20).

convierten en una especie de “metatemática”: proliferan a tal punto que se plasman en la estructura de la novela y reflejan varios procedimientos de escritura.

Hacia una “estética de la carencia”

Traducción estructural de las ruinas, la fragmentación obra desde la apertura del relato. Como si llevara la impronta de una totalidad textual borrada²⁰, el íncipit empieza *in medias res*: “Desde el fondo del pozo sólo se ve un pedazo de cielo a veces gris, a veces negro” (Pinedo 2011: 11). Sin embargo, lo fragmentario se exhibe antes que nada en la segmentación del relato en cincuenta y ocho brevísimos capítulos de una a cuatro páginas²¹. Cada capítulo lleva un título: “El nacimiento”, “La iniciación”, “Elegir mujer”, “El duelo”, “La caída”... Hitos de una historia narrada por tramos, los títulos seccionan el relato a la vez que conectan los capítulos entre sí. En el cuerpo del texto, ningún vínculo explícito articula un capítulo a otro, quizás porque más que la cronología, el ascenso social de Plop es el hilo que los reúne.

Esta fragmentación constitutiva tiene que ver con la misma génesis de la novela, producto del montaje de dos representaciones mentales originarias. *Plop* “surge de un par de imágenes que me aparecieron y se combinaron: la de una persona que está en el fondo de un pozo [...] y ve como lo van tapando de tierra²², y la de una mujer que pare un hijo caminando. Para darles coherencia tuve que armar todo un mundo”, aclara Pinedo (Alonso 2004). Otra explicación, más inmediata, permite entender el carácter anecdótico de ciertos capítulos como “El albino” o “El herido”: “como no tenía experiencia en novela me propuse hacer una serie de cuentos enganchados”, añade Pinedo (Alonso 2004). Ahora bien, el proceso de transición hacia un formato más extenso generó una escritura muy particular, capaz de poner esta construcción específica al servicio de la trama. En el presente diegético, Plop está en el fondo del pozo y recuerda su vida al compás de las paladas de tierra que le caen encima: “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 2011: 12). Esta frase, cuyas sonoridades imitan el ritmo de las paladas, anuncia la doble equivalencia capítulo/palada, palada/imagen. “Y los recuerdos son así”, apunta Pinedo: “fragmentarios, separados, asincrónicos” (Moreno 2005). Pero la segmentación también evoca una estructura narrativa en escalera, como si cada breve capítulo figurara un peldaño en el ascenso social del protagonista. Los títulos de tres capítulos confirman la correspondencia: “El primer escalón”, “El segundo escalón” y “Tercer escalón”.

Más allá de esta fragmentación, una construcción perfectamente circular organiza la novela. Marcada por los tiempos verbales, la estructura de flashback reúne el primero y el último capítulo, escritos en presente, mientras que el pasado domina en el resto de la novela (hay contadas excepciones en los capítulos “El paisaje”, “El nombre” y “El árbol”). Posibilitando una lectura cíclica, las primeras tres frases –“Desde el fondo del pozo sólo se ve un pedazo de cielo a veces gris, a veces negro. Lluve. Las paredes chorrean y a sus pies se va formando un caldo de barro que le llega hasta las rodillas” (Pinedo 2011: 11)– se articulan exactamente a las últimas dos –“Cae al barro. Hace plop” (Pinedo 2011: 151). El éxplicit hace que el lector vuelva al íncipit. A nivel narrativo, no hay superposición ni desperdicio, pues nada se cuenta dos veces. A nivel temático, la primera caída al barro –el “plop” del nacimiento, narrado en el segundo capítulo– prefigura la última –el “plop” de la caída al pozo.

²⁰ “Qu’il se présente comme ce qui subsiste d’un texte disparu, ou comme ce qui préexiste d’un texte à venir, le fragment ne cesse de renvoyer à une espèce de *continuum* utopique, de ‘donner à penser’ [...], d’en dire plus long qu’il n’y semble, de désigner l’espace blanc qui l’entoure comme le lieu d’une quête nécessaire et féconde...”, escribe Michel Lafon (1997: 14).

²¹ Con sus cinco páginas, el capítulo “Las formas” es una excepción.

²² Esta imagen encuentra una traducción icónica en la tapa de la edición francesa del libro (*L’arbre vengeur*, 2010), con una ilustración de Jean-Michel Perrin.

Del barro al barro. Éste es el itinerario de Plop, cuya existencia cíclica viene condensada en estos términos: “Era Plop. Su nombre pasaría a significar El que nace en el barro, El que vive en el barro, El que muere en el barro” (Pinedo 2011: 151). Omnipresente en la historia, el barro también acaba por invadir el texto, y las dieciséis ocurrencias de la palabra casi saturan las últimas veinticinco líneas del “Epílogo”. A nivel simbólico, la mezcla de tierra y agua es quizás lo único que reúne los fragmentos materiales e inmateriales que componen esta civilización de las ruinas. Como si lo diluyera todo, este barro unificador hasta termina borrando el rastro de la existencia de los personajes:

Estaba cubierto de barro. El barro que estaba ahí. Y seguiría estando.
Porque nunca había habido otra cosa que barro. Siempre había llovido. Siempre había hecho frío.
Nunca había existido un depósito, una Esclava, un Urso, una Tini, una Rarita. Nunca una vieja Goro.
Nunca existió otra cosa que barro.
Sólo figuras cubiertas de barro, como él. (Pinedo 2011: 151)

Si el fragmento, arquetipo de la incompletitud asociada con la brevedad²³, siempre remite a un todo, el barro puede funcionar como metáfora de esta continuidad por reconstruir. Pero la brevedad, que trabaja la novela desde dentro a través de la fragmentación estructural, también obra a nivel del estilo.

Excepto en el relato del Big Bang, diferenciado por la bastardilla (véase el capítulo “La Fiesta”), Pinedo opta por un estilo a la vez desnudo y preciso. Escuetas, a menudo truncadas, las frases recuerdan la sencillez de la mayoría de los títulos, entre los cuales diez cuentan con una sola palabra (“Batalla” y “Sexo”, por ejemplo). El episodio del sacrificio del albino ilustra la tendencia al laconismo y el empleo de un lenguaje sencillo, muy efectivo, cercano a la oralidad²⁴: “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 2011: 51). En esta novela descarnada, la casi total ausencia de descripciones de personajes permite a la narración privilegiar las acciones desconectadas de sus sujetos. Para Juan Marcos Leotta, éstas “terminan por no ser protagonizadas. Simplemente, acontecen” (Leotta 2005). Distanciada, casi objetiva, la voz narradora se alía con la poca adjetivación para excluir todo juicio. “La historia era tan dura que cualquier adjetivo era un juicio, entonces no había más remedio que no opinar”, comenta Pinedo (Friera 2006). Algunas líneas del capítulo “Las costumbres” ejemplifican este funcionamiento:

Antes de que comenzara la iniciación, Plop se paró. Todos lo miraron. Señaló a una niña, la más gordita. Uno de los suyos le llevó un pote de grasa; otro acercó a la chica. Plop la tiró boca abajo sobre el trono, le puso grasa entre las piernas y la usó por atrás. Aunque la nena gritaba, como tenía la cara contra el trono no se le podía ver la lengua y nadie se preocupó. (Pinedo 2011: 134)

Tal sequedad estilística permite al lector aguantar la lectura de una novela que, sin este estilo tan pulido, habría resultado “vomitiva” (Friera 2006) —el mismo autor utiliza el adjetivo. Pero además de hacer aguantable la lectura, la depuración coincide con la historia, reflejando tanto la indigencia en la cual viven los personajes como la deshumanización de los mismos²⁵. La economía de la prosa se adecua perfectamente al relato de la trayectoria de un

²³ Retomo la propuesta de Michel Lafon: “la forme brève se trouve [...] souvent affectée des traits négatifs de la discontinuité, de l’incomplétude, du manque. [...] L’archétype de cette incomplétude pourrait être le fragment, cette forme qui exhibe sa brisure, cette forme qui n’en est peut-être pas une, puisqu’elle est une forme ‘qui casse la forme’” (Lafon 1997: 14).

²⁴ Este lenguaje justifica la elección del pretérito perfecto compuesto en la traducción francesa de Denis Amutio.

²⁵ Para Edmundo Paz Soldán, “Una de las tantas virtudes de Pinedo es haber encontrado un estilo que está perfectamente de acuerdo con la historia: una novela sobre la indigencia escrita con una prosa económica, de frases cortas, de párrafos de dos líneas, de capítulos como fogonazos” (Paz Soldán 2011). En cuanto a

protagonista que nace y muere como indigente absoluto, desde el parto de la madre “atada al borde de un carro, medio colgada, medio arrastrada” (Pinedo 2011: 13), hasta la muerte en la oscuridad del pozo. En cierta medida, el estilo depurado también hace eco a las muchas imágenes de lo fragmentario que surgen a lo largo de las páginas. Síntomas de la desintegración social, los grupos aislados que andan por la Llanura muy pocas veces se juntan, y sus encuentros “pueden resultar una carnicería, o, en el mejor de los casos, una sesión de trueque” (Gorodischer 2008: 27). Asimismo, los habitantes de este mundo manifiestan una marcada tendencia a descuartizar al prójimo –para “reciclarlo” u homenajearlo, como durante la ceremonia antropofágica en honor de la vieja Goro– y a mutilarlo –la decapitación de la Tini, la emasculación de su hijo y la amputación del Mesías, víctima de la literalización de una frase hecha²⁶, son algunos ejemplos.

Quisiera terminar citando un comentario de Juan Marcos Leotta acerca del aislamiento de la novela de Pinedo en el panorama de la ciencia ficción argentina. “Difícilmente reductible a cualquier intento de comparación o puesta en serie”, *Plop* quizás remita más bien a Terry Mc Shire y Carol Waiss, dos autores norteamericanos “disímiles, sin duda, pero emparentables bajo un hallazgo común”:

entender a tiempo que la empresa de neutralización de la asfixiante sombra de William Gibson sólo se volvía asequible bajo una estética de la carencia y no bajo una saturación por hipérbole, acaso como si el barroquismo [...] fuera necesariamente un elemento constitutivo e intangible del mandato cyberpunk. (Leotta 2005)

Con *Plop*, Pinedo opta por un tratamiento insólito del subgénero de la novela posapocalíptica. Posterior a una catástrofe irrepresentable, el universo distópico ideado por el autor es un mundo “residual”, hecho de esquirolas pre-desastre. Una miscelánea de épocas, con “sociedades de cazadores-recolectores que viven de desechos industriales” (Steimberg 2012: 8) y recorren una Llanura donde la lucha primitiva por la supervivencia es contemporánea de una ciencia *en creux*. Curiosa postal del futuro, cuyas conexiones con nuestro presente traducen más un intento de concretar los fantasmas de uno que una voluntad de advertencia²⁷. Otra particularidad es el anclaje argentino de la acción, reforzado por la foto de una oxidada caja de galletitas Terrabusi, en la tapa de la edición de Interzona, y por el homenaje a Angélica Gorodischer, uno de los pilares de la ciencia ficción argentina contemporánea, a través del personaje de la vieja Goro. Al cultivar los vacíos, la estructura fragmentaria y el estilo áspero adoptados para *escribir las ruinas* apuntan a la carencia. Más que recursos puestos al servicio de la diégesis, son el timbre de una voz propia, inconfundible, inseparable del contenido. En *Plop*, historia y escritura son absolutamente indisociables, quizás más que nunca en la narrativa. Así, paradójicamente, de la fragmentación generalizada nace la extrema cohesión que confiere a esta primera novela una fuerza asombrosa.

Bibliografía

Marcelo Cohen, escribe que “*Plop* va al límite y trabaja con el asco y la brutalidad en un estilo tan seco como la deshumanización de los personajes” (Cohen 2004).

²⁶ “Daría mi mano derecho por estar ahí” (Pinedo 2011: 113), declara el Mesías ante Plop... que le toma la palabra.

²⁷ Ésta es la repuesta de Pinedo cuando le preguntan si estamos cerca de la sociedad que describe *Plop*: “Nada más lejos de mí que intentar pontificar, denunciar, desenmascarar, educar, dar algún mensaje. Éstos son algunos de mis fantasmas, y yo vivo en esta cruel y absurda realidad, por lo tanto algún punto contacto debe haber. Y existirá alguien que los comparta, y más de dos que no” (Moreno 2012).

ALONSO, Alejandro (2004). "Entrevista con el escritor Rafael Pinedo". En: *Axxón* [en línea], disponible en <http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm> (consultado el 05/07/2012).

ANGENOT, Marc (1978). "Le paradigme absent. Éléments pour une poétique de la science-fiction". En: *Poétique*, n° 33, p. 74-89.

BERGER, James (1999). *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

COHEN, Marcelo (2004). "Plan de evasión (entrevista a Marcelo Cohen, responsable de Línea C)". En: *Axxón (Noticias)* [en línea], disponible en <http://axxon.com.ar/not/145/c-1450141.htm> (consultado el 05/07/2012).

COHEN, Marcelo (2007). *Impureza*, Buenos Aires, Norma.

DE LEO, Daniel (2005). "Lecturas: *Plop*, de Rafael Pinedo". En: *Axolotl* [en línea], disponible en <http://revistaaxolotl.com.ar/esp02-3.html> (consultado el 05/07/2012).

FRIERA, Silvina (2006). "Argentina ayuda mucho al pesimismo". En: *Página/12* [en línea], disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> (consultado el 05/07/2012).

GORODISCHER, Angélica (2008). "Viaje hacia ninguna parte". En: MATTALIA, Sonia, CELMA, Pilar, ALONSO, Pilar (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, p. 20-28.

GUTIÉRREZ VÁZQUEZ, Celia (2008). "Al fin del viaje: *Plop*". En: *El crítico* [en línea], disponible en <http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/> (consultado el 05/07/2012).

LAFON, Michel (1997). "Pour une poétique de la forme brève". En: *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours, Cahiers du CRICCAL*, n° 18, p. 13-18.

LANGLET, Irène (2006). *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin.

LEOTTA, Juan Marcos (2005). "Acerca de *Plop* de Rafael Pinedo". En: *El interpretador* [en línea], n° 19, disponible en <http://www.elinterpretador.net/19JuanLeotta-AcercaDePlop.htm> (consultado el 05/07/2012).

MORA, Vicente Luis (2011). "*Plop*". En: *Diario de lecturas* [en línea], disponible en <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2011/10/plop.html> (consultado el 05/07/2012).

MORENO, Carlos (2005). "Entrevista a Rafael Pinedo, autor de *Plop*, ganadora del Premio Novela Casa de las Américas 2002". En: *La Fundación online* [en línea], disponible en <http://lafundacion.webcindario.com/not040.htm> (consultado el 05/07/2012).

MORENO, Santiago L. (2011). "*Frío*, de Rafael Pinedo". En: *Literatura prospectiva* [en línea], disponible en <http://www.literaturapropectiva.com/?p=8444> (consultado el 05/07/2012).

PARRINDER, Patrick (2001). "Introduction: learning from other worlds". En: PARRINDER, Patrick (ed.), *Learning from other worlds: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia*, Durham, Duke University Press, p. 1-18.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2011). "Rafael Pinedo después del fin". En: *La Tercera* [en línea], disponible en <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/11042/edmundo-paz-soldan/rafael-pinedo-despues-del-fin/> (consultado el 05/07/2012).

PINEDO, Rafael (2004). *Plop*, Madrid, Interzona.

PINEDO, Rafael (2011). *Plop*, Madrid, Salto de página.

STEIMBERG, Alejo (2012). "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". En: *Hélice* [en línea], n° 14, disponible en <http://www.revistahelice.com/> (consultado el 05/07/2012).

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.

VÁZQUEZ, Cristian (2005). "Las cosas por su nombre". En: *Lea* [en línea], disponible en <http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/> (consultado el 05/07/2012).