



## Lo peor ya pasó/lo peor está por venir. Rafael Pinedo en perspectiva

Mariana Catalin<sup>1</sup>

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
marianacatalin@gmail.com

**Resumen:** Por la manera en que multiplica las formas de final, la trilogía de Rafael Pinedo compuesta por *Plop*, *Subte* y *Frío* se convierte en un punto de vista privilegiado para observar las relaciones entre modos del final y formas de la supervivencia. En la primera parte del trabajo, me propongo pensar dichas relaciones en la perspectiva que abren otras dos trilogías que considero fundamentales para abordar estos problemas: *Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales* de Oliverio Coelho y *Manigua*, *Cuaderno de Pripyat* y *Rebelión en la ópera* de Carlos Ríos. En la segunda, abordaré *Plop* enfocándome particularmente en las tensiones entre degradación-destrucción, vida-supervivencia volviendo centrales esos personajes que en la economía de la lengua quedan del lado de lo inenarrable.

**Palabras claves:** Final – Supervivencia – Vida – Narrativa argentina contemporánea

**Abstract:** Due to the way it multiplies the forms of final, Rafael Pinedo's trilogy (composed by *Plop*, *Subte* and *Frío*) becomes a privileged point of view to observe the relations between the modes of the end and the forms of survival. In the first part of the work, I intend to think these relationships in the perspective that open two other trilogies that I consider fundamental to address these problems: Oliverio Coelho's *Los invertebrables*, *Borneo* and *Promesas naturales* and Carlos Ríos's *Manigua*, *Cuaderno de Pripyat* and *Rebelión en la ópera*. In the second, I will approach *Plop* focusing on the tensions between degradation-destruction, life-survival, turning central those characters that in the economy of the language remain on the side of the unspeakable.

**Keywords:** Final – Survival – Life – Contemporary Argentine Narrative

---

<sup>1</sup> **Mariana Catalin** es Doctora en Humanidades mención Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña actualmente como investigadora adjunta de CONICET con en el proyecto "Imaginario para después del final en la narrativa argentina actual". Es, además, profesora adjunta en la materia Literatura argentina I de la carrera de Letras de la Universidad de Rosario, Secretaria Académica del Centro de Estudios en Literatura Argentina y de la Maestría en Literatura Argentina. Publicó el libro *Con los ojos bien abiertos*. Bizzio, *Chejfec*, *Babel* y artículos y ensayos en diversas revistas y compilaciones.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Sea el hombre o el no-hombre lo que sobrevive, lo animal o lo orgánico, se diría, en cualquier caso, que la vida lleva en sí misma el sueño –o la pesadilla– de la supervivencia.

Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*.

¿Cómo se escribe sobre después del final? Si hay un verdadero final no puede haber después. Excepto que creamos en una revelación mesiánica, pensar un después del final pone en jaque la radicalidad del mismo. Y, sin embargo, estamos rodeados de posapocalipsis. Como suele ocurrir, el prefijo “pos” neutraliza las tensiones si se lo lee linealmente. Pero también puede abrir posibilidades. Después del final, sobre después del final se escribe desde la paradoja. Abriendo una brecha en la sucesión irreversible pero a la vez convocándola. Sabiendo, como Didi-Huberman al pensar la actitud de Passolini ante el final, que vamos a tener que desligar consumación radical de consumación absoluta. Sabiendo que el después vuelve el final inmanente, transformándolo en crisis, pero que a la vez conserva, en la configuración que presenta como diferente, la urgencia de la inminencia que no se incluye en ninguna cadena lógica. Debido a que es imposible saber cuándo Kairos i(te)rrumpió efectivamente a Cronos, escribir después del final o sobre después del final supone escribir en el final, durante el final. El tiempo de la irrupción del acontecimiento se extiende, no es puntual. El futuro ya llegó. El futuro está llegando. El futuro está a punto de llegar. Sólo me interesan este tipo de imaginarios para (después) el final. Los que obligan a generar este punto de vista. Los imaginarios en que la parte no vale rápidamente por el todo pero que a la vez se arriesgan a la lógica del horizonte que supone todo final, a la promesa de la gran luz, a la promesa del todo, a la promesa del absoluto. Y, en consecuencia, los que en su relación con el presente tensionan verdaderamente adhesión y desfase con lo actual. Los que si convocan el pasado, juegan con la retórica de la memoria y con la idea de regresión poniéndolas en jaque mediante las supervivencias fantasmales del recuerdo,



mediante una latencia que se impone como consustancial no como una falta a ser remediada y, también, y en otro orden, mediante la imaginación de relaciones temporales que casi no pueden leerse en la tensión entre esas lógicas.

Así escribe Ríos lo que pienso como su trilogía sobre el final: *Manigua*, *Cuaderno de Pripyat*, *Rebelión en la ópera*. Y el hecho de pensar en términos de trilogía se vuelve fundamental porque solo en la temporalidad lineal que habilita la sucesión de episodios puestos a jugar en la larga duración pueden observarse las relaciones que me interesan. *Manigua* nos presenta en su incipit un futuro en el que la insistencia en lo devastado y lo derruido parece condensar un salto cualitativo, pero a la vez desarma esa expectativa de final a través del énfasis simultáneo en una realidad primitiva anacrónica y en un presente de extrema degradación. Es desde *Manigua* que se puede observar cómo *Cuaderno de Pripyat*, a pesar de que se construye solo a partir del después de una parte del mundo destruida, pone en juego una diferencia mínima que genera lógicas radicalmente distintas para comprender y narrar el territorio y las subjetividades que retoma el relato. Pero el movimiento funciona también a la inversa: solo a partir del salto biopolítico que parece condensar *Cuaderno de Pripyat* en ese desastre parcial, puede leerse cómo en *Manigua* la lógica de un presente degradado que persiste obliga a poner en cuestión tanto el imaginario milenarista como el del “día después de mañana” que articula el relato. Y esto se proyecta al tercer episodio. *Rebelión en la ópera* nada nos dice de un final pero, leída en relación con los episodios previos, el ópera se reemplaza fácilmente con granja y de ahí a 1984 hay sólo un paso para pensar esta cárcel, que a la vez que convoca el imaginario orwelliano, ya no se constituye como panóptico. Cárcel que obviamente deshumaniza, deshumanización que funciona en Ríos de manera literal al enfrentarnos con personajes que se encuentran en el borde de lo humano. Un umbral que se maneja con tal sutileza que las fobias, ansiedades y críticas



que se condensan en la literalización convocan a su vez la potencia de la variación anómala y singular.

Mariano Dubin, para ceñir el impulso político de la obra de Ríos, proponía la siguiente fórmula: “Nadie puede ser enseñado a vivir el fin de un mundo” (s/p). Nadie te enseña a vivir el fin de un mundo, sí, pero también en esta trilogía, y desplazando la referencia directa a la dictadura militar que ponía en el centro la fórmula de Dubin al referirla a un poema de Juan Gelman, “nadie puede ser enseñado a vivir el fin del mundo”. La apuesta de Ríos encuentra, entonces, la singularidad del espacio justo entre la imaginación del día después de mañana y la crisis que nos constituye, entre la supervivencia del más adaptado y la permanencia de lo inapropiado.

Y en relación con el desplazamiento cifrado en la preposición puedo introducir el otro hilo que tensa la serie: en los tres episodios se hace énfasis en la aparición de otras formas de arte en relación con la literatura. Relación que está lejos de pensarse solo como representación o cifra pero que tampoco tiene como horizonte la homogeneización sino que supone, antes bien, un trabajo de los límites: la performance y el museo en el caso de *Manigua*; el collage en relación con el trabajo sobre la imagen, fundamentalmente a partir de la apelación a los video juegos, en el caso de *Cuaderno....*; la ópera de aquellos que no tienen voz no solo porque han sido silenciados sino porque carecen de garganta o lengua en *Rebelión....*, en relación con cierto impulso utópico ligado al desborde de la mierda.

También así puede leerse la trilogía sobre el final de Coelho: *Los invertebrable*, *Borneo*, *Promesas naturales*. En una entrevista que le realiza Maximiliano Crespi una vez constituida la serie, Coelho relaciona la elección del tiempo futuro con dos factores: con la necesidad de reaccionar ante un presente que lo ponía “entre las cuerdas”, en donde presente, “situación del país” y crisis del 2001 se relacionan fácilmente, y, luego, con la posibilidad de expandir un lenguaje fuera del tiempo, que le permitió poner en jaque las constricciones del realismo (s/p). La alegoría y la atemporalidad como modo de subsumir la multiplicación de temporalidades en tensión con lo histórico



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

marcó fuertemente las lecturas posteriores de las novelas (Reati “Una trilogía futurista”, Semilla Durán). Y sin embargo, la serie propone, además, otra cosa. A partir de las reflexiones de los personajes, pero desprendiéndose de las mismas de diferentes maneras, la multiplicación se enfatiza poniendo en jaque la dicotomía atemporalidad-tiempo histórico y complejizando la relación alegórica al mostrar, por un lado, que no da lo mismo la referencia que se le asigne (no da lo mismo pensar en relación con un referente como la dictadura militar que con la crisis del 2001) y, a la vez, invalidándola al radicalizar la diferencia y poner en jaque la linealidad. La puesta en juego de la serie vuelve a ser fundamental: solo si se sigue la sucesión cronológica y se aceptan sus pausas puede observarse que la trilogía se mueve del adentro al afuera, de la elisión de la información a su proliferación. En el primer episodio, la forma del final puede hipotetizarse solo a través de marcas mínimas: el encierro que padecen los personajes nos deja ver poco. Intuimos la radicalidad mediante indicios, pero, a la vez, las mutaciones que ostenta ese presente singular parecen haberse acumulado sin derivar de un núcleo común. *Promesas naturales*, en cambio, nos obligará a ver: no solo por los recorridos que se abren a partir de la colocación de la huida de la protagonista en el incipit sino también por las imágenes que se incluyen. Es en el marco de esa progresión que se puede observar cómo lo arcaico se presenta de una manera inesperada en la serie: no solo mediante desechos de las sociedades previas sino también mediante el modo en que se articulan los procedimientos de cohesión del Estado ligados por momentos al accionar del panóptico y a la dilación temporal. Ligados por momento a una lógica que podríamos pensar, a partir de las temporalidades que propone Deleuze, como resto. Se tensiona así la disciplina con el control y se pone en jaque tanto el señalamiento a una referencia alegórica precisa como el procedimiento de intensificación de ciertas características del presente propio del género.

Es, también, la sucesión la que permite observar cómo se presentan en ese tiempo futuro las diferentes formas de arte. Por un lado, en el plano de la



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

representación. En la serie tanto el canto como la danza han adquirido un lugar central. Pero ambas prácticas ponen en juego un tipo singular de belleza. La misma está relacionada con un fin específico: seducir. Su valor reside en eso –lo que supone una articulación particular de contacto entre humano y animal que la serie propicia, ya que se apela a un rasgo zoológico sin convertirlo en un zoomorfismo. Lo escrito, a través de la Enciclopedia, aparece fundamentalmente relacionado con la posibilidad de saber o con el informe estatal. En contraposición de la permanencia de otras prácticas que al menos perviven asociadas a algún tipo de belleza la novela se narra a sí misma como agotada. Pero hay otra articulación, que se asemeja más a las realizadas por Ríos. Y se relaciona con la manera en que opera la intervención artística que Ornello lleva a cabo en el segundo episodio, que es presentada como la etapa en que el arte pare su propio futuro, y su efectivización en *Promesas naturales* no en la novela sino a través de la novela, ya que la misma pone en juego imágenes que, por un lado, son intervenidas de manera singular y, por otro, entablan una relación singular con lo escrito.

Entre ambos, se encuentra la trilogía de Pinedo. Entre que se establece no solo por las fechas de publicación sino por el modo en que se articulan los episodios. A la manera en que he reconstruido la serie de Ríos, Pinedo presenta tres imaginarios para después del final diferentes. Pero a la manera de Coelho, la idea de la trilogía se encuentra entre las motivaciones que el escritor elige explicitar: “Esta novela, como *Frío* y la que estoy escribiendo ahora, *Subte*, tiene que ver con la destrucción de la cultura.” (Frieras s/p). En ese sintagma me interesa menos qué entiende Pinedo por cultura, que la elección del verbo destruir. ¿Qué temporalidad convoca el verbo? Pinedo continúa: “La cultura se desmigaja y las migas se pudren en el suelo y sino miralo a Bush...” (s/p). La manera en que Pinedo desarrolla su explicación parece, antes que especificar la formulación, superponerle otra temporalidad. Un “Festival antropológico de la degradación”, arriesgará Sergio Gaut vel Harman al intentar ceñir la diferencia que articula *Plop*. Las formas de supervivencia que propone la novela se sostienen entonces entre



la destrucción y la degradación. ¿Qué es lo que tiene que terminar para que aceptemos que ha habido un final? Si el texto mencionara una catástrofe, la distinción, el punto donde poner el antes y el después, sería fácilmente reconocible. Pero es difícil saber cuál es el punto en que la degradación habilita el salto acontecimental.<sup>2</sup> Los sobrevivientes se niegan a desempeñar su papel de testigos. A esto se suma que cuando pensamos en término de serie, la misma pone en juego una linealidad que no se relaciona estrictamente con una sucesión cronológica sino que parece habilitar otro tipo de encadenamiento relacionado justamente con la intensidad de esa degradación. Si en función del frío que se expande, de la lluvia que no cesa y que apenas toca el suelo se convierte en agua contaminada y de la existencia de un sol tan abrazador que impide que se habite en la superficie hipotetizamos una catástrofe medioambiental, dependiendo de cómo pensemos la interacción entre el medioambiente, las relaciones entre lo que entendemos como humano, no-humano y hombre o lo que, entre el resto y el mero desecho, queda de las civilizaciones previas, el encadenamiento se arma y se desarma afectando la idea de final, entre la continuidad y el salto radical.

Es acá cuando el término cultura comienza a pesar: porque si hay algo que sobra en los tres episodios es “cultura”. Simplemente poniendo en juego la definición de diccionario pero también apelando a la referencia que elige el autor: Bronisław Malinowsky.<sup>3</sup> Organizaciones férreas, reglas de

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que algunas lecturas lo dan por sentado, aunque *Plop* nunca lo mencione. Cf. Steimberg. Hay otros acercamientos que atienden, en cambio, a la tensión de temporalidades que me interesa destacar. La reseña en que Guillermo Piro aborda *Plop* se sostiene entre afirmar el final y la posibilidad de entrever otro matiz: “El mundo está acabado, y se nota. *Plop* narra la terrible ascensión hacia la nada del protagonista (*Plop*, justamente) en un mundo que no se termina de comprender si está dando los últimos estertores o está haciendo los primeros intentos por recomponerse” (s/p).

<sup>3</sup> Retomo la definición que Malinowski condensa en el clásico *Una teoría científica de la cultura*: “Como punto de partida sería bueno tener una una visión a vuelo de pájaro de la cultura en sus varias manifestaciones. Es ella evidentemente el conjunto integral constituido por los utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rigen los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres. Ya consideremos una muy simple y primitiva cultura o una extremadamente compleja o desarrollada, estaremos en presencia de un vasto aparato, en parte material, en parte humano y en parte



comportamiento y, sobre todo, tabúes. Entonces ¿qué es lo que se destruye? Hay una inadecuación entre verbo y sustantivo que marca la posible existencia de un problema. Para responder ¿basta con calificar al sustantivo diciendo que lo que se destruye es lo que actualmente entendemos como cultura occidental? Si esa calificación alcanzara ¿la extrapolación no se volvería excesivamente lineal? ¿basta poner en juego una idea de tiempo cíclico para explicarla (Reati “¿Qué hay después del fin del mundo?”)? En un momento, justo antes de leer, la vieja Goro, que en *Plop* es la única que puede dar cuenta de algo del antes sostiene “La vida no es así” (40). Si la vida no es así ¿es la supervivencia tan solo una pesadilla distópica? O la vida de hecho es así y la relación supervivencia-alegoría se complejiza.<sup>4</sup> Una de las preguntas que instala la serie es entonces sobre las relaciones entre vida-supervivencia-degradación. Una pregunta característica de este tipo de ficciones pero que adquiere una modalidad particular por la manera en que se tensiona justamente con la proliferación claramente marcada del otro factor típico: el exceso de convenciones utilizado para exponerlas como tales. Falta todo pero sobran tabúes, reglas que lejos de estar en función de asegurar la supervivencia o el poder de aquellas castas que lideran se muestran en su radical arbitrariedad. Y esa tensión se inscribe en la lengua. Si hay algo que se destacó una y mil veces a propósito del primer episodio de la saga en el momento de su aparición es la economía de la lengua. Sobran prohibiciones, falta lengua ¿qué pasa con la vida?

Centrémonos entonces en *Plop*. *Plop* da a ver la falta de lengua. Es imposible no reparar en la escasez de calificativos, en la frase corta que elide la subordinada, en la preferencia por la enumeración breve y concisa, en el

---

espiritual, con el que el hombre es capaz de superar los concretos, específicos problemas que lo enfrentan” (56). Fernando Reati (“¿Qué hay después del fin del mundo?”) destaca este factor, pero lo utilizaba para llevar la reflexión hacia la relación cultura-selvajismo, explicando antes que pensando una falla en la relación entre los términos.

<sup>4</sup> En este sentido, puedo adelantar ya que la cita de Agamben que funciona como epígrafe busca sumar un matiz diferente a la idea de que la trilogía, por el modo en que articulan la sexualidad y la sacralidad, muestra que “el peligro de la humanidad reside en lo humano” (Mercier 140).





uso del punto y aparte para generar el encadenamiento. La lengua, justamente aquello que la tribu de Plop no puede mostrar. Si sobran hechos intolerables, hechos que cifran “la casi infinita potencia de sufrir” (Agamben 80), su descripción es puntual y así se les quita trascendencia. La justificación que articulaba Pinedo al intentar dar cuenta de la “sobriedad” de su lengua era casi moral: por una parte, no quería juzgar. Pero, por otra, quería escapar al sadismo (Frieria s/p). Ese escape ¿nos roba la vida? Paradójicamente, podríamos decir, fortalece la novela. Hay momentos en que el lenguaje cambia: “La tini baila”, “Las formas”. Son momento en que se juega una atracción que podría pensarse en términos de afecto. Parecen estar ahí para resaltar los otros, para mostrar que la novela prefiere no decir muchas cosas, pero no justamente las cosas que podrían ponernos en un límite.

A diferencia de lo que ocurre con la serie de Coelho, la serie de Pinedo no convocó la lectura en clave de la crítica en relación con la dictadura militar.<sup>5</sup> Y, sin embargo, yo, como nunca antes en el análisis de estas serie, me sentí impelida a volver sobre una referencia teórica que me he resistido a retomar: Agamben y *Lo que queda de Auschwitz*. Justamente a propósito de una novela sin estado autoritario (aunque sí con déspotas), sin encierros, sin sobrevivientes (en el sentido en que se repite el sintagma “los que han sobrevivido” en el texto de Agamben) y en la que no hay testimonio, no sólo porque se está sobreviviendo y entonces eso que se presenta como verdad inimaginable está, en efecto, ocurriendo sino porque la figura de la que recuerda parece no poder escapar a los estereotipos. En este sentido el epígrafe es una interrogación: ¿conviene, para leer *Plop* y luego la serie, poner

---

<sup>5</sup> En general se destacó su relación con los acontecimientos que marcaron el final de 2001 en Argentina o se intentó elidir la referencia temporal específica. Para Steimberg, el mundo de residuos toma elementos de los rasgos con que se definen a las villas miseria. Reati sostiene que si bien la novela puede pensarse en relación con el colapso económico del 2001, “trasciende la alegoría política nacional y cala en la naturaleza universal de lo humano” (“¿Qué hay después del fin del mundo?...” 34); Kurlat Ares la lee como “una crítica del neoliberalismo en su variante populista local” (416)



en juego las (in)definiciones/(in)distinciones que Agamben introduce a partir de la figura de el musulmán?<sup>6</sup>

Es que si vuelvo sobre este texto de Agamben es porque, antes que detenerme sobre los actos del personaje principal y su ascenso al poder, crueles pero esperables (esperables en la lógica de supervivencia que impone la novela pero también en el imaginario que muchas versiones de “después del fin del mundo” nos han acostumbrado a tolerar), me interesan esos personajes que en la economía de la lengua quedan del lado de lo inenarrable. Que parecen ni siquiera estar sobreviviendo. Pero que, sin embargo, se elige mencionar. La madre de Plop: atada a una carreta, la Cantora, pare a Plop caminando. La atrocidad del trato que recibe es sin duda marcada pero lo que impacta es cómo se convierte en un personaje de pasaje. El bebe cae al barro, pero la cantora no reacciona. El bebe se prende de su teta agarrándose con las manos como un mono, pero ella solo lo mira, balbucea algo y luego no habla más, ni canta, ni vuelve a mirarlo: “Nunca más” (15). Los que no mueren, pero tampoco viven. Los que no van a poder morir. Estos modos de vida que parecen evitar incluso ser calificados como supervivencias resaltan en contraste con la forma en que se articula el “sobrevivió” de Plop. Con la manera en que la novela osa presentarlo como una decisión: desde que ha empezado su camino, Plop “se ha obligado a no ser uno más, un mono, un peón, un esclavo” (11). La manera en que el oprimido reproduce las estrategias de opresión para sobrevivir es esperable. La manera en que Tini se rebela, reproduciendo las mismas estrategias de violencia también lo es. Incluso que

---

<sup>6</sup> Si bien la novela ha recibido diversos acercamientos críticos, Agamben no es una referencia teórica central en los mismos, sólo dos lo introducen pero a propósito de los otros dos episodios de la trilogía: Agustina Giuggia para pensar el tránsito entre diferentes formas de lo viviente que no se deja aprehender por identidad alguna en *Subte*; Claire Mercier para pensar la relación con lo animal en *Frío*. Cuando pregunto si conviene lo hago sabiendo que el mismo Agamben proyecta el problema para pensar, por ejemplo, los partidos en los campos de concentración: “Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del campo. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cita perfecta y eterna de la “zona gris”, que no entiende de tiempo y está en todas partes” (25).



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

el pueblo se decida a lapidar al tirano lo es. Pero la manera en que la novela hace proliferar, entre la posibilidad de gradación y la presentación rizomática, las posibles relaciones entre vida, supervivencia y aquello que ni siquiera puede ser calificado como tal, lo son menos. La esclava. Incluso, también, la guerrera. Y, más allá, el opa. La enumeración de eso que se ha decidido no ser: mono, peón, esclavo. Son esos casi personajes los que me interrogan. No solo porque al exhibir el dativo que implica el verbo sobrevivir (Agamben 140), nos cuestionan sobre lo que entendemos como “vida más verdadera”. Y no sólo porque obligan a pensar la vida más allá de lo humano en la inestabilidad de los límites (y en la comprensión de los mismos como instancia de dominación pero también de lucha (Giorgi y Rodríguez)). Sino también, en el reverso, porque por momentos, por la manera en que las presenta la novela, esas “vidas” parecen hacer volver a esa pregunta que Agamben demora en desarmar sobre el “punto de no retorno”. No la búsqueda de una respuesta, ni la aceptación de veredictos, ni obviamente la puesta en juego de una moral, sino la inquietud, la “experiencia turbadora” que genera preguntar eso que se sabe no deberíamos preguntar.<sup>7</sup> Y no tanto en función de una definición de que queda de uno y otro lado sino de esa imposibilidad del retorno.

---

<sup>7</sup> El análisis a partir del cual hago resonar los dos sintagmas es el siguiente: “El musulmán es, pues, para Bettelheim, el que ha abdicado del margen irrenunciable de libertad y ha perdido en consecuencia cualquier resto de vida afectiva o de humanidad. Este paso más allá “del punto de no retorno” es una experiencia tan turbadora, se hace hasta tal punto, para el autor, una divisoria moral entre lo humano y lo no-humano, que quita al testigo no solo cualquier sentimiento de piedad, sino también la lucidez, y le induce a confundir lo que en ningún caso debería ser confundido” (58). Ante esto, sabemos que Agamben cuestionar la forma de la interrogación que pone en juego la pregunta “¿Qué significa “seguir siendo un hombre”?”, justamente en función de poner en jaque la idea de “esencia humana”: “Cuando Grete Salus escribía que “el hombre no debería nunca tener que soportar todo lo que puede soportar, ni llegar a ver cómo este sufrir llevado a su potencia más extrema no tiene nada de humano”, quería decir también lo siguiente: que no hay una esencia humana, que el hombre es un ser en potencia y, en el punto en que, al aferrar su infinita destructibilidad, se cree aprehender cuál es su esencia, lo que se ve entonces es que “ya no tiene nada de humano”. El hombre está siempre, pues, más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y lo inhumano, de la subjetivación y la desubjetivación, del hacerse hablante del viviente y del hacerse viviente del *logos*” (141-142) [el subrayado es del original].



## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Coelho, Oliverio. *Los invertebrables*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

---. *Borneo*. Buenos Aires: El cuenco del plata, 2004.

---. *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma, 2006.

Crespi, Maximiliano. "Dialogo inconcluso". *El castillo*, 11 de octubre de 2011. Web. Último acceso: 11/07/2018.

Deleuze, Giles. *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Didi-Huberman, George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

Dubin, Mariano. "En busca del espacio perdido". *Bazar americano* 40 (2013). Web. Ultimo acceso: 7 de julio de 2018.

Friera, Silvina. "Argentina ayuda mucho al pesimismo". *Página/12*, 17 de enero de 2006. Web. Último acceso: 15/10/2018.

Gaut vel Hartman, Sergio. "Libros recibidos: Plop, de Rafael Pinedo". *Revista Axxón* 135, 2 de febrero de 2004. Web. Último acceso: 15/10/2018.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comps). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Giuggia, Agustina. "Vidas inasignables: un acercamiento a la escritura del bios en Subte de Rafael Pinedo". *Actas del Iv Coloquio Intenacional Literatura y vida*, 2016. Web. Último acceso: 15/10/2018.

Kurlat Ares, Silvia. "Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discursos crítico de la ciencia ficción". *Revista iberoamericana* LXXXIII.259-260 (2017): 401-417.

Malinowsky, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura*. Madrid: Sarpe, 1984.

Merciere, Claire. "Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte". *Estudios de Teoría Literaria* 5. 10 (septiembre 2016): 131-143.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Piro, Guillermo. “Bajo fondo”. *Los inrockuptibles*, abril 2005. Web. Último acceso: 15/10/2018.

Reati, Fernando. “La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas”. *Revista iberoamericana* LXXXIII.259-260 (2017): 255-671.

---. “¿Qué hay después del fin del mundo? Plop y lo post post-apocalíptico en Argentina”. *Rassegna iberistica* 98 (2013): 27-43

Ríos, Carlos. *Cuaderno de Pripyat*. Buenos Aires: Entropía, 2012.

\_\_\_\_\_. *Manigua*. Buenos Aires: Entropía, 2009.

\_\_\_\_\_. *Rebelión en la ópera*. La Plata: Club Hem Editores, 2015.

Semilla Durán, María. “Monstruos, mutantes y contra-gestación: *Promesas naturales*, de Oliverio Coelho”. *Amerika*, 11 (2014). Web. Último acceso: 26/04/2018.

Steimberg, Alejo. “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”. *Revista Iberoamericana* LXXVIII. 238-239 (2012). Web.