



ALICIA MONTES

Universidad de Buenos Aires
alisumontes@gmail.com

LOS MUERTOS VIVOS COMO FIGURACIÓN LITERARIA Y POLÍTICA DE LO EXCLUIDO QUE RETORNA. EL GÉNERO ZOMBI EN LA NARRATIVA ARGENTINA POSTERIOR A LA CRISIS DEL 2001

Fecha de recepción: 17.02.2020

Fecha de aceptación: 21.08.2020

Resumen: Desde la fundación del género, en los filmes de George Romero (1968), la figura espectral, monstruosa y masiva de los zombis se ha hecho depositaria de aquellos significados que las diferentes coyunturas históricas han posibilitado, tanto desde el punto de vista de la producción como de la recepción. En la actualidad, los muertos vivos de las ficciones contemporáneas figuran a modo de imagen dialéctica, tensionada por el disenso, los efectos de las políticas inmunitarias sobre la vida de aquellos que la sociedad, para autopreservarse y constituirse como un todo idéntico a sí mismo, margina o estigmatiza por considerarlos peligrosos, contaminantes o desechables. En este sentido, los zombis de las narraciones literarias, gráficas y audiovisuales actuales nos interpelan. Abren el espacio de una interrogación que pone en cuestión la biopolítica que rige la vida y el retorno de lo reprimido con la forma de lo monstruoso amenazante. Las ficciones de muertos vivos emergen en la narrativa argentina de las primeras décadas del año 2000 y sus relatos replican, complejizan y ponen en crisis la matriz del género que se había cristalizado en la cultura de masas, aún en sus numerosas autoparodias. En efecto, el carácter proliferante, no lineal e irónico del discurso narrativo, atravesado por el dispositivo neobarroco de la repetición con variaciones fractales, agrega una nueva voluta al género y lo renueva explotando su potencial político en el espacio imaginario que se construye a partir de la coyuntura del 2001.

Palabras clave: zombis, literatura, biopolítica, exclusión, historia

Title: The Dead-alive as Literary and Political Figuration of the Excluded that Returns. The Zombie Genre in the Argentine Narrative after the 2001 Crisis

Abstract: Since the founding of the genre, in the films of George Romero (1968), the spectral, monstrous and massive figure of the zombies has become a depository of those meanings that the different historical conjunctures have enabled, both from the point of view of production and of reception. At present, the living dead of contemporary fictions appear as a dialectical image, stressed by dissent, the effects of immune policies on the lives of those whom the society in order to self-preserve and constitute as a whole identical to itself, marginalize or stigmatize because they are considered dangerous, polluting or disposable. In this sense, the zombies of the current literary, graphic and audiovisual narratives challenge us. They let us facing an interrogation which debunks the biopolitics that govern life and the return of the repressed with the form of the monstrous

menacing. The fictions of the living dead emerge in the Argentine narrative of the first decade of the year 2000 and their stories replicate, complicate and put into crisis the matrix of the genre that had crystallized in mass culture, even in its many autoparodias. Indeed, the proliferative, non-linear and ironic character of narrative discourse, crossed by the neo-baroque device of repetition with fractal variations, adds a new scroll to the genre and renews it by exploiting its political potential in the imaginary space that is constructed from the situation of 2001.

Keywords: zombies, biopolitics, literature, exclusion, history

*La concepción eugenésica del poder crea vida,
y, sobre todo, crea al que manda sobre la vida.
En cambio, los que no deben mandar son
los excluidos, los monstruosos.*

Antonio Negri

UN ENCUADRE BIOPOLÍTICO: LOS ZOMBIS, UNA IMAGEN PENSATIVA¹

En los mitos haitianos sobre las prácticas vudú de zombificación de seres humanos y, sobre todo, a partir de su emergencia como seres amenazantes e innominados en la primera película del director norteamericano George Romero, *La noche de los muertos vivos* (1968), la figura espectral, monstruosa y masiva de los zombis se ha hecho depositaria de aquellos significados que las diferentes coyunturas históricas han posibilitado, tanto desde el punto de vista de la producción como de la recepción. En la actualidad, los muertos vivos de las ficciones contemporáneas figuran a modo de imagen dialéctica, tensionada por el disenso, los efectos de las políticas inmunitarias sobre la vida de aquellos que la sociedad, para autopreservarse y constituirse como un todo idéntico a sí mismo, margina o estigmatiza por considerarlos peligrosos, contaminantes o desechables (Esposito 2004: 191). En este sentido, la figura de los muertos vivos se conecta estrechamente con la idea actual

¹ En *S/Z* (1970), Roland Barthes define la pensatividad del texto clásico como un exceso o reserva significativa que implica que siempre hay algo que no se expresa ya que ocupa el lugar libre y significativo de lo inexpresado o lo inexpresable. Es un sentido suplementario *en suspenso*. Esta idea se retoma en *La cámara lúcida* (1980) en el concepto de *punctum*, que define como algo que quien lo mira añade a la foto porque lo afecta, pero que ya está en ella. Jacques Rancière (2010) discute con Barthes los binarismos con los que trabaja en este último texto, pues diferencia *punctum* de *studium* y retoma la categoría “pensatividad” para atribuirle a las imágenes fotográficas o escriturarias. Para el pensador argelino, es una imagen que oculta *un pensamiento no pensado*, que está allí más allá de toda intencionalidad, pues ese pensamiento no puede asignarse a quien produjo el texto o la fotografía, pero tiene un “efecto” de recepción indeterminable. Su eficacia es el disenso, el desacuerdo entre sentidos posibles, esto es, la tensión entre diversos regímenes estéticos y entre diversos sentidos de la que es depositaria la obra. La imagen pensativa tiene la forma de un significante flotante y su figura es la paradoja, la tensión entre contrarios.

de *animalidad*, porque *la cuestión animal* aborda directamente el problema de las diversas formas de *lo viviente*. Esta categoría hace visibles los ordenamientos que la sociedad y la biopolítica trazan entre vidas a cuidar y futurizar y vidas sacrificables, abandonables, reservadas para la explotación o la eliminación (Giorgi 2014: 15-17).

Al mismo tiempo que emblema de la inhumanidad, los zombis se hacen depositarios por su carácter indisciplinable del potencial revulsivo que anida en aquello que no entra en las categorías de la razón ni en la lógica del sistema capitalista porque tiene la opacidad indescifrable, para la lógica binaria, de la carne. Los muertos vivos son marginales, improductivos y, en cuanto anomalía descontrolada, imposibles de sujetar a un principio soberano o de reducir conceptualmente. Son lo contrario de lo eugenésico (lo bien nacido, bello y bueno), por lo tanto *eso* que la racionalidad clásica y moderna ha excluido de la ontología porque es lo que solo puede surgir en forma de catástrofe o pesadilla infernal. Sin embargo, solo los monstruos pueden resistir el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción, obstruir la lógica del biopoder e insubordinarse a través de la fuga, el sabotaje y la revuelta (Fadini, Negri y Wolfe 2001: 103). Desde esta última perspectiva, el género posibilita una lectura del relato de la historia centrado en el poder transformador de lo espectral cuando irrumpe en lo cotidiano para desbaratar sus órdenes y jerarquías poniendo en evidencia lo reprimido e invisibilizado que retorna siempre de manera catastrófica.

En este sentido, los zombis de las ficciones literarias, gráficas y audiovisuales actuales nos interpelan. Abren el espacio de una interrogación que pone en cuestión los discursos legitimadores del binarismo sujeto / no sujeto y que, desde el mismo momento en que se instituye el pacto social, determina la ilegibilidad simbólica de aquellos seres que, por esto, quedan afuera de todo derecho (Butler 2002). Los muertos vivos producen un quiebre en la linealidad teleológica del cuerpo narrativo de los géneros literarios y masivos haciendo perceptible que el aparente progreso de la acción hacia un final que cierra la historia solo encubre la circularidad de una experiencia que se repite de modo incesante, en cuanto efecto de una biopolítica negativa ficcional que sugiere la destrucción de todo lo viviente y la reproducción incesante de lo mismo.

Así, por ejemplo, en el ámbito de la cultura de masas la serie *The walking dead*, con sus hasta ahora diez temporadas (2010-2020) basadas en una popular historieta de Robert Kirkman y Charlie Adlard, pone de manifiesto hasta qué punto, cada vez que la vida cotidiana y las labores de reconstrucción de la civilización se retoman, la violencia generada por las luchas de poder entre los sobrevivientes humanos producen una fisura que hace que todo recomience y la amenaza de la infestación zombi regrese, como en un ciclo imposible de clausurar. La hendidura que abre en el cuerpo de la sociedad eugenésica la carne putrefacta y deshilachada de los muertos vivos es la materialización alucinatoria de la crueldad de un sistema que produce seres descartables e inhumanidad. Los muertos vivos figuran la forma catastrófica de un presente-futuro en el cuerpo de un mundo clausurado que se manifiesta como totalidad antinómica, sin salida y sin exterioridad (Esposito 2004: 248).

Como todo objeto cultural, el género zombi, aún en sus manifestaciones más canónicas y a contrapelo de toda intencionalidad autoral o textual, produce efectos de sentido contradictorios. En cuanto al espacio de la *imagen pensativa*, el zombi (Rancière 2010) es un nudo de indeterminaciones, un significante flotante. Los relatos de muertos vivos

replican, en su forma estética, el oxímoron y la ambivalencia que caracteriza a estos personajes fantasmales: ni vivos ni muertos, víctimas y victimarios, efecto del biopoder tanático y al mismo tiempo refutación de la biopolítica, pues vuelven de la muerte. En efecto, destinados por las ficciones a tomar el lugar del enemigo absoluto de la civilización, su otro yo abyecto y ajeno, ponen en crisis, sin embargo, esa pretendida antinomia en cada nuevo gesto aniquilador que los seres humanos protagonistas de las series y relatos descargan sin piedad y con extrema crueldad sobre ellos. De este modo, el género intensifica el borramiento de la diferencia entre lo que se considera *humanidad* y lo que esta idea expulsa de sí como *bestial* y *anormal* en nombre de los principios humanistas que la constituyen.

La figura compleja, aporética y ambivalente de los zombis está configurada ficcionalmente como una corporeidad putrefacta, sin conciencia, sin identidad y sin memoria, que aúna en sí la potencia proliferante de la vida y la negatividad corrosiva de la muerte. Esta paradójica condición cuestiona los imaginarios sustancialistas, centrados en la ilusión de la autorrealización del sujeto unario a través de la historia, porque da una forma apocalíptica al *telos* del orden social que debería salvaguardarse para que el futuro tenga la forma de lo reproductivo (Edelman 2004). Desde el margen de la sociedad, en su afuera más éxtimo, es decir, en el lugar de aquello que le es más íntimo a los seres humanos pero que viven como exterioridad (Miller 2010), los zombis señalan las consecuencias peligrosas y amenazantes de un futuro que se imagine solamente como la reproducción incesante de lo que ya hay: una sociedad inmunitaria y tanática, un sistema neoliberal cada vez más darwinista.

Existe en nuestro mundo algo reprimido, excesivo y no simbolizable que retorna, en los imaginarios de las ficciones postapocalípticas sobre muertos caminantes, bajo la forma de estos cuerpos deshabitados de conciencia, de instintos animales, abiertos y putrefactos que la sociedad rechaza y trata de aniquilar por considerarlos carnalidad peligrosa, degenerada, contagiosa y abyecta. Este resto no reconocido como propio por el todo social solo se hace legible como anomalía individual en el seno de lo familiar (un ser querido muere y a los pocos minutos regresa a la vida convertido en muerto vivo) o como multitud amenazante y bestial que por su sola presencia pone en cuestión la diferencia entre *civilización* y *barbarie*. En la carne de estos cuerpos en proceso de corrupción puede leerse, a modo de mónada siniestra, la violencia creciente de la sociedad contemporánea y su necesidad intrínseca de generar enemigos feroces ajenos para justificar los crímenes que no reconoce como tales (Bauman 2001).

Los zombis son la metonimia de la imposibilidad actual para encontrar un modo de construir una comunidad donde se proteja la existencia, poniendo en el centro el derecho de todas las vidas en su diferencia singular. Actualmente, lo único que parece cohesionar a los seres humanos es la delimitación de fronteras cada vez más férreas con respecto a un afuera imaginario que se vive como amenazante. Por eso el odio, la sospecha y el miedo se inscriben con crueldad innecesaria en los cuerpos de esos otros que se convierten en chivos expiatorios del sistema. En este contexto, el imaginario del género zombi construye un mundo cerrado en el que los muertos vivos dan forma estética a todos los parias despojados de su identidad, su memoria y sus derechos que están condenados a ocupar una zona gris espectral donde la vida y la muerte no se diferencian. Son *los innu-*

merables (Rancière 1996: 79-80), esa parte del todo social que no entra en ningún cálculo o que solo se hace visible para ser restada.

El género zombi funciona, así, como un constructo ideológico que marca los límites de lo imaginable y lo pensable en el contexto de una sociedad global autodefensiva, en la que prima el instinto darwinista de supervivencia y en la que la historia se piensa con la forma del relato maestro de la eterna lucha entre el Bien y el Mal (Jameson 1989). El llamado mundo postapocalíptico de los no muertos, que nutre las imágenes de historietas, filmes, narraciones, videojuegos y series contemporáneos, puede interpretarse desde el punto de vista estético como la materialización de un orden representativo² organizado a partir de binarismos y jerarquías sustancialistas. De modo análogo, las políticas sobre la vida de nuestra sociedad, producto de la biologización del derecho y de la vigencia del paradigma de la guerra, han fabricado un mundo dividido en dos razas, en el que para que unos tengan derecho a vivir una existencia digna y a tener un futuro vivible tienen que marginar, estigmatizar, aplastar o aniquilar por completo a aquellas existencias que se consideran innecesarias, inquietantes, ambiguas, en términos heteronormativos, amenazantes o peligrosas.

Sin embargo, ya se sabe, lo reprimido siempre retorna bajo formas cada vez más monstruosas y aterradoras. Ante ese regreso, la sociedad vuelve a ensayar las mismas estrategias que resultaron fallidas (negación, disociación, expulsión, aniquilamiento), pero el antagonismo que ha sido borrado se manifiesta como pulsión de muerte. El mundo y la cultura contemporáneos escriben la secuela narrativa del *doppelgänger* decimonónico cuyas principales manifestaciones literarias fueron *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Dorian Gray* y *Drácula* (Esposito 2004: 199-202), pero con un giro ideológico cínico que complejiza esta metáfora del proceso de separación yo-otro. Hoy, los discursos que circulan sobre la otredad reunifican lo aniquilado metafóricamente en esas novelas (el otro yo siniestro de los seres humanos) con la forma viralizada del cliché “yo soy el otro”³. Sin embargo, esta frase que se inscribe en el marco de lo políticamente correcto y es presentada como valor universal que repudia las acciones del terrorismo, la discriminación y el racismo, se ha vuelto un lugar común vacío y abstracto en el que nadie cree y por ello se convierte en ideología y práctica cínica que transmuta la otredad en espejo del sí mismo y encubre la afirmación especular “yo soy lo que es idéntico a la imagen narcisista y unaria que tengo de mí”, que permite seguir desechando y aniquilando a miles de seres humanos sin que a nadie eso le parezca un crimen horroroso. El neonarcisismo contemporáneo diluye la diferencia y el mundo se convierte en una serie de proyecciones

² El *orden representativo* o aristotélico, según Jacques Rancière (2010), supone una organización jerárquica (arriba/abajo, centro/periferia) y una distribución de los cuerpos binaria que diferencia entre los que tienen derecho a la palabra y los que solo pueden ser mudos o emitir ruidos, entre los cuerpos activos y los pasivos, etc. Es la máxima expresión de lo que Rancière denomina orden policial (de *Politeia*) y que se opone, en este sentido, al *orden estético* que supone una puesta en acto de la igualdad entre todos los cuerpos, y el disenso o desacuerdo, que es el principio de la política (Rancière 1996).

³ Es interesante señalar el efecto diferente que tuvieron, respecto de la difusión del eslogan “Yo soy”, el atentado contra la revista Charlie Hebdo 2015 en el que doce personas resultaron muertas y el perpetrado en Nigeria en 2015 que cobró la vida de 3500 personas. Mientras el lema “Yo soy Charlie” se viralizó, casi fue inexistente la difusión de “Yo soy Nigeria”.

de un yo ideal y sustancialista ideado en términos heteronormativos y raciales. Solo se pueden atribuir significaciones a lo que se reconoce, lo idéntico, y esta ceguera anula toda posibilidad de conectarse con lo diferente y comprenderlo (Han 2012: 7). Pero, además, la naturalización de esta práctica hace que en los actos se reinstaure, más cruel aún, la estructura maniquea de la leyenda regida por la lógica posicional que coloca la diferencia en el lugar de lo *otro absoluto*, y a este en el lugar del Mal. Esta operación de sustituciones permite que toda figura que se aparte del ideal eugenésico de Occidente, de eso que Jean Marie Schaeffer (2013) llama “el paradigma del modelo”, se convierta en el enemigo absoluto que hay que destruir para que la civilización no desaparezca (Jameson 1989: 92). Hoy, la mitología de la transformación de la “diferencia” en “mal”, ha tomado la forma de un cuerpo excesivo, putrefacto y aterrador que recibe diversos nombres: “zombis”, “no muertos”, “podridos”, “muertos vivos”, “muertos caminantes”, “rabiosos”, etc. De este modo, la sociedad occidental autoatrincherada y convertida en expresión universal de la civilización, puede validar su accionar violento y depredatorio. La carne del mundo se vuelve contra sí misma en un pliegue que solo puede producir monstruos, enemigos letales y seres inermes, cuyas vidas, nocivas e inútiles, no merecen ni ser cuidadas ni lloradas (Butler 2002).

DESVÍOS, CONTRARRELATOS Y TRANSGRESIONES LOCALES: ZOMBIS ARGENTINOS

Las ficciones de zombis emergen de un modo marginal y acotado en la narrativa argentina de las dos primeras décadas del año 2000⁴. Muchos de sus autores han nacido entre los años 70 y mediados de los 80, algunos de ellos integran lo que se podría llamar la *Nueva Narrativa del Conurbano Bonaerense* porque llevan a cabo la construcción de un territorio ficcional que se ubica en esa zona de la Provincia de Buenos Aires que se caracteriza por tener enclaves de pobreza y exclusión marcados (Vanoli y Vecino 2015: 264). Entre ellos podemos destacar a Leandro Ávalos Blacha, Sebastián Pandolfelli y Juan Terranova. Ahora bien, más allá de los recortes territoriales, el acotado universo de las narraciones argentinas sobre zombis replica, complejiza y pone en crisis la matriz del género que se había cristalizado en la cultura de masas a pesar de sus numerosas autoparodias. El carácter proliferante, no lineal e irónico del discurso narrativo de muchos de estos escritores, atravesado por el dispositivo neobarroco⁵ de la repetición con varia-

⁴ En el año 2013, momento en que se publica la antología de relatos *El libro de los muertos vivos*, las publicaciones registradas en Argentina con esta temática, además de las ya citadas en el corpus, eran escasas y también de poca difusión excepto entre los lectores del género: *Pulsión* (2011) de Esteban Castromán, *Letra muerta* (2012) de Guillermo Bawden y Cezary Novek.

⁵ En *La era neobarroca* (1987), Omar Calabrese define así la tendencia cultural contemporánea que se caracteriza por una búsqueda de formas que juegan con la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad. Algunas de las figuras con que esta tendencia neobarroca se manifiesta a nivel literario son la puesta en abismo, la metalepsis, el oxímoron, la paradoja, la voluta, la proliferación de formas con diferencias fractales, la fuga y la puesta en crisis del relato lineal y coherente.

ciones fractales y la puesta en crisis del relato lineal, agrega una nueva voluta al género y lo renueva explotando su potencial político, pues produce una redistribución de lo sensible que pone en acto la igualdad y erosiona los binarismos.

En los cuentos y novelas del género zombi argentino, la figura de los muertos caminantes es imaginada desde una perspectiva doble. Este punto de vista dual mira la cultura masiva global y se apropia de sus géneros para insertarlos en el contexto de la historia nacional reciente y de la serie literaria nacional. La coyuntura en la que los procedimientos escriturarios del género se articulan y resignifican tiene como elemento catalizador, dentro del corpus seleccionado, determinados sucesos relacionados con la crisis político-institucional argentina que se desencadenó en el año 2001, sobre todo una serie de imágenes emblemáticas como las de un presidente que huye en helicóptero en medio de la represión o la imagen hiperbólica de una multitud enfurecida golpeando ollas mientras grita “que se vayan todos” y ataca las sedes de los bancos que se quedaron con sus ahorros, pero también la alusión a la violencia del Estado (policía, militares) y a una *presencia* crucial y fantasmática en la literatura argentina de la postdictadura: los desaparecidos.

La crisis del 2001 funciona, entonces, como un nudo de indeterminaciones en el que se cruzan y confunden metáforas de los desaparecidos ocasionados por el Terrorismo de Estado, durante la dictadura de fines de los años 70 y principios de los 80 y referencias más o menos explícitas al gobierno neoliberal de Carlos Menem de los años 90, a la gestión de Mauricio Macri como Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007-2015) y a los primeros gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2011). Este imaginario difuso, que emerge en las ficciones a modo de guiño y clave de lectura posible, toma la forma de un *museo-cambalache* en el que las reliquias de la historia política y social argentina reciente se mezclan de modo carnavalesco y tragicómico. Esta misma operación se repite en las formas narrativas que perturban el relato lineal con la instauración de un sistema caótico y proliferante, y la función ideológica de los personajes con características del canon genérico zombi, en novelas como *Berazachussetts* (2007) de Leandro Ávalos Blacha y en muchos de los relatos de las colecciones *Vienen bajando* (2011) y *El libro de los muertos vivos* (2013). Debido a los límites de este trabajo, se hará referencia a la mencionada novela, y a algunos cuentos de las antologías citadas que se conectan de modo más evidente con esta temática⁶.

Las ficciones argentinas intensifican las ambivalencias de las historias y de los personajes muertos vivos subrayando, en clave humorística o tragicómica, la estética *gore* del género hasta el extremo de la ridiculez y el absurdo. Esta operación de reciclaje presenta a los zombis como personajes de *bloopers* brutales en la TV caníbal (“La masacre del equipo de vóley” de Juan Terranova, 2013); como posibles nuevos clientes de cafeterías en serie, que condenan a muerte a sus empleados para sobrevivir en el mercado (“El postcapitalismo financiero contra los zombies” de Diego Vecino, 2011); como mujeres-zombis violadas por amantes necrófilos (“Tania” de Juan José Burzi, 2013); cadáveres resucitados por el abandono del Estado que avanzan desde el sur de la Provincia de Buenos Aires para invadir la Capital Federal (“Las masas afinan” de Valeria Tentoni, 2013);

⁶ Para un mayor desarrollo de este tema remitimos a *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia* (Montes 2017).

NN que salen de las tumbas, en las que la policía bonaerense ocultó sus cuerpos, convertidos en muertos caminantes (“La masacre del equipo de vóley” de Juan Terranova, 2011); zombis obesas en recuperación de sus adicciones que hacen tai-chi (*Berazachussets*, Leandro Ábalos Blacha, 2007); líderes políticos espectrales que dirigen a las masas alienadas hacia su destrucción (“Ni Yankys, ni Marxistas... ¡Zombies Peronistas!” de Sebastián Pandolfelli, 2013) y demás.

Así, algunos cuentos como “La chica de la lengua desflecada” (2011: 50-55) de Hernán Vanoli llevan al paroxismo la proliferación neobarroca a través de una lógica desaforada que desfigura el relato lineal y lo vuelve imposible. A esta estrategia, se agrega la diseminación caótica de referencias a hechos, personajes y objetos típicos de la cultura, el folklore político y la historia argentinos que se configuran a partir de un orden que pone el acento en la equivalencia de todo con todo y anula las jerarquías de un modo irreverente y corrosivo. Por ello, irrumpen en el relato de Hernán Vanoli (*Vienen bajando. Primera antología del cuento zombi argentino*, 2011) las figuraciones de los sindicatos, los montoneros, las pastillas de cianuro, los desaparecidos, los retratos de Kirchner, Cristina y Perón, los militantes de la Cámpora, los noticieros televisivos, la cumbia, etc. Estos materiales culturales abren pasajes y evocaciones que multiplican los sentidos de una narración que, además, se construye en clave de ciencia ficcion⁷ distópica. Se crea, así, un relato absurdo y mutante en el que las jerarquías, las historias y los personajes se contaminan configurando un dispositivo de fuga que desborda todo control narrativo y toda previsión lectora. La historia argentina es, así, contada como parodia de “El Aleph” borgeano. La yuxtaposición de fragmentos que la constituyen revela su sinsentido a partir de la irrupción de una masa anónima de seres antropófagos despojados de conciencia.

En la parte inferior del monitor, hacia la derecha, le pareció ver una pequeña esfera tornasolada de casi intolerable fulgor. Al principio la creyó giratoria, pero entendió que era una fogata, donde los zombis ahora quemaban a policías y gendarmes. Las cuatro imágenes de la pantalla empezaron a cambiar a gran velocidad [...] y le pareció que cada imagen (su hijo devorando a un zombi, su barrio entero fusilando a los zombis y luego preparando un guiso) era infinitas imágenes, porque Ordoñez claramente veía desde los ojos de todos los zombis del universo. Vio la Casa Rosada, vio el alba y la tarde, vio las muchedumbres en Plaza de Mayo, no se sabía si en una fiesta o en un funeral, vio una enorme pancarta en el centro de la pirámide de Mayo, vio enormes charcos en el depósito de cuerpos congelados, vio fábricas de agroalimentos, nieve, limones brillantes, vetas de metal, vapor de agua, vio barrios enteros inundados y cada una de las gotas de lluvia, vio un cáncer de pecho [...], vio su dormitorio con los mordisqueados restos de una mujer, vio un gabinete de keynesianos de derecha, vio rifles FAL de puntas oxidadas, en un balneario de Punta del Este vio la delicada osatura de un par de manos cortadas, vio a los sobrevivientes de una epopeya descarriada firmando contratos públicos, vio las sombras oblicuas de unos televisores finísimos parpadeando en un aeropuerto inundado de militantes y disparos, vio perros labradores, *Aberdeen Angus* premiadas, bisontes, marejadas y ejércitos, se vio

⁷ Definimos la ciencia ficción como un tipo de discurso conjetural que postula un mundo posible futuro (utópico o distópico) con la figura de un mundo ficcional presente a partir de un condicional contrafáctico.

haciendo el amor con la muchacha zombi en un rapto de ternura y de violencia [...], vio la circulación de su propia y espesa sangre, vio el engranaje del amor y la modificación de la muerte y sintió vértigo, y quiso llorar, pero en lugar de eso amartilló su *Itaka*, reventó el monitor de un disparo y salió a la aventura, quizás hambriento, quizás feliz, seguido a pocos metros por la diosa zombi que todavía mastica y mastica y mastica. (2011: 55)

Por su parte, en “Ni Yankys, ni Marxistas... ¡Zombies Peronistas!” de Sebastián Pandolfelli, perteneciente al *Libro de los muertos vivos* (2013: 87-103), se narra un proceso masivo de zombificación desencadenado por un científico norteamericano obsesionado con revivir a los muertos, debido a un trauma infantil, que huye de su patria y se radica en Argentina. Su nombre, John Sunday, alude al de Juan Domingo Perón y tal vez por eso rápidamente se hace peronista y se establece en una Unidad básica justicialista en el conurbano bonaerense. Allí decide resucitar a un perro llamado “Camporita”⁸ que ha sido atropellado por un camión. La resurrección desencadena una pandemia zombi, por contagio a través de la mordida del perrito y las masas peronistas se convierten en muertos caminantes que obedecen maquinalmente la voz de un líder local también resucitado por el científico. La narración, proliferante y rizomática en su desarrollo, rescata el impulso revolucionario de los únicos tres militantes que no se han convertido en zombis, Miguelito, Toto y Cacho, porque aún conservan la potencia de la astucia popular para vencer a los enemigos que surgen en el cuerpo mismo del movimiento justicialista. La historia finaliza con la aniquilación de la estructura del Puente Alsina, cuyos materiales se han corroído y por ello se caen a pedazos sus bases metálicas incrustadas en las aguas infectadas del Riachuelo. La metáfora sobre la putrefacción del puente alude al movimiento peronista de la Provincia de Buenos Aires que se ha convertido en un muerto vivo dirigido por seres espectrales.

El relato de Pandolfelli construye un microcosmos habitado por los fantasmas del pasado peronista y un mundo museificado en el que los fetiches del folklore político y la inercia tienen más peso que la acción y los proyectos. En este universo ficcional, la marcha justicialista, como la música del flautista de Hamelin, confirma el automatismo de una adhesión que se perfila como impulso acrítico de las masas hacia la propia destrucción. El relato, en su ambivalencia, posibilita una lectura irreverente, pesimista y desencantada de la historia argentina contemporánea, que solo puede narrarse a manera de tragicomedia. El pasado canibaliza el presente y se repite con ligeras variantes de manera cada vez más fantasmal, decepcionante y risible porque solo puede engendrar zombis y un presente contaminado por el pasado.

El rastrojero, con la marcha que nunca se marchita, era como un flautista de Hamelin atrayendo a los cadáveres andantes. En un rato llegaron al Puente Alsina y se detuvieron en el medio. Justo sobre el Riachuelo. Ahí Cacho y Toto entendieron

⁸ El nombre del perro, Camporita, alude al dirigente político Héctor José Cámpora al que se le atribuía una lealtad perruna respecto de Juan Domingo Perón, por eso le decían “Camporita”. Por otra parte, “la Cámpora” es una agrupación política juvenil que tuvo un rol decisivo durante el gobierno de Néstor y Cristina Kirchner.

el plan. Dividieron los cartuchos de dinamita y salieron a colocarlos en las bases de la construcción. [...] Miguelito seguía cantando emocionado a través del megáfono. Cuando los otros dieron el OK, se bajó del camión y fue con ellos a refugiarse a tierra firme, detrás de un colectivo abandonado. Cientos de muertos vivos escuchaban la música y cantaban en el centro del puente: “Con la gran masa del pueblo... combatiendo al capital...” [...]. Segundos después, cuatro explosiones y el Puente Alsina se derrumbó. Los zombis cayeron al Riachuelo y empezaron a derretirse. Algunos tiraban manotazos intentando zafar, pero el río está tan contaminado que corroe todo lo que cae ahí. (102-103)

Con un ploteo más esperanzador, la novela *Berazachussetts* (2007) de Leandro Ábalos Blacha establece un juego de espejos que invierte la función de los muertos vivos en el relato de Sebastián Pandolfelli, ya que subraya su potencial revolucionario. La narración, cuyo título une el nombre de la ciudad de Berazategui, ubicada en el conurbano bonaerense, con el de Massachussets, uno de los cincuenta estados de EE. UU., opera un desplazamiento clave en la función canónica de los zombis que no puede dejar de leerse en términos políticos. La figura de los muertos vivos deja de ser pasiva y solo telón de fondo de situaciones en las que los seres humanos deben sobrevivir en estado de excepción para convertirse en una fuerza transformadora de la historia. En la novela, la crisis político-institucional argentina del 2001, se espacializa ficcionalmente en la ciudad-estado de Berazachussetts, dando lugar a una narración de sintaxis narrativa proliferante. En esta historia, se recorta por su accionar disruptivo la figura de los zombis. Ellos constituyen un sujeto colectivo heterogéneo capaz de llevar a cabo una praxis transformadora. El grupo está constituido por el personaje de Trash, una no muerta obesa y punk, que se droga y practica tai-chi, y los multiformes cadáveres resucitados en el cementerio de Desaguadero.

La intersección de lo global (la cultura de masas y el género zombi) y lo local (la coyuntura histórica y la serie literaria neobarroca argentina del relato proliferante que tiene como escenario ficcional el conurbano bonaerense) tiene su puesta en abismo en los topónimos irónicos que diseñan la cartografía del microcosmos en el que se desarrolla la historia: Berazachussetts, Rin de la Plata, Bernal Oriental, Longchamps Élysées, y Ezpeletámesis, entre otros. Estas palabras-valija son depositarias no solo de la mirada crítica y burlona del relato sobre la realidad argentina, sino de las contradicciones y duplicidades que presenta una sociedad complaciente con el delito y el poder. A través de estos nombres, el conurbano bonaerense, pobre, fantasmal y tercermundista, se disfraza de “primer mundo” para concretar el ilusorio lema del gobierno del presidente Carlos Menem en los años 90, que declaraba performativamente “somos el primer mundo”. A este aspecto risible, se suman las duplicidades de los personajes que se esfuerzan en parecer lo que no son, como la amante del exalcalde de la ciudad, Saavedra, que quiere que la pareja sea un remedo del matrimonio de “Hillary y Clinton”. Esa inconsistencia entre lo que son y lo que imaginan ser les otorga un carácter espectral tanto a ellos como a sus existencias. Son, igual que los zombis, cuerpos vacíos, despojados de conciencia y sin significado preciso.

En este contexto de seres ambivalentes, que habitan una ciudad donde prima la corrupción y la violencia de los que ejercen el poder, pero también la pasividad cómplice de los que padecen la arbitrariedad y la miseria, los no muertos son los únicos capaces de utopía.

Por ello, determinan el final apocalíptico de la ciudad de Berazachussetts y la redención de las víctimas de la violencia del sistema. Actúan como “Ángeles de la Historia”, empujados por el viento de la injusticia y la corrupción reinantes entre los vivos. Trash, al igual que el movimiento subversivo zombi, al que este personaje se integra llevado por el deseo nihilista de acabar con la sociedad, evidencia una voluntad resistente a todo tipo de disciplinamiento y un ímpetu de revuelta del que carecen los vivos, quienes solo se ven impulsados a la acción cuando sucede una tragedia, pues por lo general están inmersos en sus intereses privados, sometidos fatalmente a la miseria o alienados por el afán de lucro y la ambición de poder. La novela diseña un mundo posible en el que solo los zombis son capaces de practicar la solidaridad y una praxis política que tiene como meta la destrucción de lo existente, mientras que los vivos “[e]stán tan acostumbrados a la derrota, a que los exploten, que ya nada les molesta” (Ávalos Blacha 2007: 93).

El entramado narrativo se organiza a partir de dos ejes que articulan miradas divergentes, aunque imbricadas. La primera de las líneas tiene como disparador el reciclaje de la tradición del género zombi, tal como se desarrolló en la cultura de masas. La historia, en este sentido, abunda en guiños a una serie de filmes y autoparodias del género y puede ser leída como secuela literaria del filme de Dan O’Bannon, *El regreso de los muertos-vivos* (1985), largometraje que, a su vez, es una parodia autorizada de *La noche de los muertos vivos* (1968) de George Romero. La trasposición narrativa que lleva a cabo Ávalos Blacha propone desde el comienzo un juego de citas entre la película de Romero y la secuela de O’Bannon, en el que se van acentuando los desvíos, el humor negro y la hipérbole, para dar lugar a una ficción que exaspera lo grotesco, la reversibilidad de las situaciones y la ley del desmadre narrativo.

En este sentido, *Berazachussetts* hace guiños a sus lectores a través del nombre y la estética contracultural punk que se toma del personaje llamado Trash en el filme de O’Bannon, una bella y espigada muchacha que baila sobre las tumbas y se convierte en muerta viva. Las transformaciones que opera el relato de Ávalos Blacha en la construcción de esta zombi se justifican narrativamente porque el tiempo ha pasado y ha dejado su marca en la carne de Trash que, si bien no muestra signos de putrefacción, se ha convertido en una punk obesa, que ha abandonado la vida disipada y la compañía de los muertos vivos que frecuentaba en los Balcanes, para reducir su peso, desintoxicarse de las drogas cambiando sus hábitos de “vida” y practicando tai-chi. Sin embargo, tiene la desgracia de elegir para su nueva etapa una ciudad marcada por la apatía social, la corrupción, la violencia del dominio, los femicidios y el porno *snuff*. En esa sociedad putrefacta, no parece haber diferencia entre vivos y muertos. Tampoco rige un límite claro para establecer qué es aceptable y qué inaceptable desde el punto de vista ético y político. Todo lo que acontece resulta una mezcla siniestra de horror, cinismo y falta de conciencia, porque el exceso y la crueldad con el otro son parte de la vida cotidiana, a tal punto que la humillación y la reducción al estado de cosa de los humanos se vuelve moneda corriente, se transmite de arriba hacia abajo y se reproduce cotidianamente con absoluta naturalidad.

La segunda vertiente de la novela puede leerse como alusión a la historia argentina reciente, al carácter recurrente de sus conflictos económicos y a la corrupción de la clase política. Este estado de putrefacción es el catalizador de la crisis del año 2001 que se configura ficcionalmente en la novela a modo de final apocalíptico de un proceso de enajenación

social y de contaminación, que se remonta al neoliberalismo de los años 90. La debacle política, institucional y económica sacudió los cimientos de la nación argentina a principios del s. XXI y finalizó con el gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001), en medio del corralito bancario, los saqueos a los supermercados, los cacerolazos y el ataque violento a los bancos que se quedaron con los dólares de los ahorristas. Después de la declaración del estado de sitio por parte del presidente se legaliza una represión violenta que desencadena la masacre de los días 20 y 21 de diciembre. Ese clima de violencia creciente, en el que las calles fueron tomadas por la multitud y que dio pie al mismo tiempo a la movilización política de los ciudadanos en los barrios, se reconfigura de manera delirante en *Berazachussetts* como una sumatoria de catástrofes (diluvio universal, inundaciones y terremoto) y de hechos provocados por la acción depredatoria de los seres humanos (contaminación radioactiva y resurrección de los muertos). Estos sucesos desembocan en la furia revolucionaria zombi surgida de una doctrina en la que se mezclan arbitrariamente los escritos de Nat Turner, los postulados marxistas de la izquierda, la acción terrorista del fundamentalismo islámico y el simple y llano *gusto por el bardo* característico del rock. En medio del cataclismo institucional y de la catástrofe natural, los no muertos reclaman justicia y deciden la aniquilación total de la sociedad y la ciudad de Berazachussetts.

De este modo, el relato de la ficción y el relato de la historia argentina reciente se conectan a partir de una serie de figuras que articulan pasajes entre una y otra narración. Una de esas articulaciones está determinada por la escenificación de un momento emblemático del año 2001, la desertión en helicóptero del presidente Fernando de La Rúa desde la terraza de la Casa Rosada, mientras en Plaza de Mayo se disparaba a mansalva sobre los cuerpos de quienes llevaban a cabo una protesta. En la novela, el exalcalde de la ciudad, Francisco Saavedra, huye en helicóptero, mientras todo se incendia de violencia y se destruye. El caos generado por la sumatoria de factores y el accionar zombi se ficcionalizan con ritmo de videoclip excesivo en el que todo se mezcla y se equipara con todo, como en el mercado cambiario argentino en el que regía el uno a uno (un dólar igual a un peso): pingüinos, terroristas, paráliticas mafiosas, hijos del poder delincuentes, gente aterrorizada. El modelo narrativo es el de un Copi neobarroco y excesivo y el efecto el de un “Aleph” paródico.

En la realidad posible del relato, los vivos actúan como no muertos porque llevan una existencia errática, son cuerpos deshabitados de conciencia y memoria, gobernados por pulsiones extremas que no pueden controlar. Por eso, los únicos capaces de transformar la realidad son, paradójicamente, los zombies. En este mundo de seres corruptos o domesticados desaparece la diferencia entre vivos y muertos. La abyección está inscripta por igual en la materialidad de los cuerpos de todos y las acciones que llevan a cabo. Por ello, solo cabe la aniquilación total de lo que vive, más allá de derecho y como decisión *in extremis* de los heterogéneos revolucionarios muertos vivos que han decidido destruir la ciudad por completo y matar a todos sus habitantes: “No había salvación para Berazachussetts” (2007: 148). La novela figura la historia como concreción del lema punk que dictamina “no hay futuro”.

La narración organiza, así, un mundo cerrado y dividido en dos que se sostiene en una economía darwinista, porque todo es posible para los que están al amparo del poder, mientras que a los demás solo les queda la resignación, la miseria o la muerte. Sin embargo, esa misma cerrazón que asfixia la existencia genera como única salida la destrucción absoluta.

A partir de la irrupción de los zombis resucitados en el Desaguadero, la historia retoma una de los *topoi* característicos del género: el clima apocalíptico. En este sentido, espacio y tiempo se usan para construir, a través de múltiples alusiones, una metáfora que interpreta los efectos de la caída del muro de Berlín y el consiguiente imperio de la unipolaridad y el consenso, en clave de historia contemporánea argentina tragicómica que abarca el fin del menemismo, la crisis del 2001 y los primeros años del kirchnerismo.

El origen del movimiento revolucionario se ubica en una zona marginal del mundo y de la ciudad, signada por las condiciones miserables de vida, una suerte de paraíso terrenal invertido, que se había hecho tristemente famoso “con la caída del muro, cuando colocaron en Bernal Oriental el cementerio sobre la zona de napas” (108-109). En ese lugar, la tierra está contaminada no solo de radiactividad, sino también por la putrefacción de las aguas producida por los cuerpos enterrados en el cementerio: “Allí iba a parar todo lo que no servía. Y allí quedaba. Estancado” (109). Sin embargo, lo nuevo, el cambio, la purificación de la Berazachussetts decadente, corrupta e injusta vendrá de los seres y las cosas que ese mundo excluyó, contaminó de radioactividad y convirtió en material desechable. Este hecho permite hacer confluír en el cuerpo de los muertos vivos la figura de los hombres, mujeres y niños olvidados, condenados a la miseria y a la muerte por el neoliberalismo en sus sucesivas metamorfosis. Por eso, aquello que el mundo de los seres vivos considera peligro extremo, escoria, enfermedad, o mal absoluto, será la fuerza revolucionaria que impulse la destrucción de la vida contaminada. Ellos son lo abyecto que retorna. De la basura vendrá la purificación y la transformación, por eso Trash, la zombi punk, drogadicta y obesa, y Constantino, “un esqueleto de verdor fluorescente, ya casi sin carne, pero con largas uñas pintadas de negro y una cresta de cabellos blancos” (140-141) se convierten en los líderes que instrumentan la redención de todos los chicos muertos por efecto del *paco* (una droga barata hecha con pasta base de cocaína), los delincuentes asesinados en tiroteos y ajustes de cuentas, las mujeres muertas por abortos clandestinos y los innumerables anónimos que la sociedad trata como basura sin que a nadie le importe. Estos cuerpos abyectos expulsados a la exterioridad de la muerte regresan para iniciar la guerra revolucionaria que acabará con todo. De este modo, materializan en clave de farsa zombi las palabras de Marx en el *Manifiesto comunista*: “Un fantasma ya recorría Berazachussetts. El fantasma de la radioactividad” (119).

La novela narra en sus tramos finales el cierre provisional de una revolución ambigua e inquietante, que evoca también, con las referencias al Marx de *El dieciocho Brumario*, la idea de una historia que se repite como farsa, pero también el peligro que acecha a la revuelta zombi: el bonapartismo. El resurgimiento de los no muertos activa el imaginario de la reproducción incesante de lo mismo, ya que cada muerto se convierte en la posibilidad de nuevos zombis y en un mundo sin exterior para los que no pueden huir en helicóptero ni tienen cuentas en bancos extranjeros, como el de los marginados de Berazachussetts; lo que queda, entonces, es solo la posibilidad de un mañana reproductivo, en clave progresista, más inclusivo, pero que peligrosamente puede derivar en lo que se intentó enterrar en el pasado: “Había mucho para hacer en la ciudad. Reconstruirla. Reactivar sus fábricas. Reanimar la educación. Fusilar algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta. Expertas en paisajismo y Feng Shui. Con sus arquitectos...” (158).

Al final, comienza un nuevo tiempo, el de los proyectos y la inclusión social de los que quedan vivos o son muertos vivos, la diferencia no cuenta. El Gobierno, a cargo provisionalmente de Trash y Constantino, una suerte de Perón y Evita o Néstor y Cristina Kirchner espectrales, mira complacido el presente que ha borrado las diferencias sociales y garantiza a los pobres las diversiones de los ricos. Así, Trash y Constantino, pasean sobre la antigua chapa de una casilla, convertida en góndola, contemplan la ciudad absolutamente inundada por las aguas y miran a los sobrevivientes navegar en los veleeros, los kayaks y las motos de agua expropiadas. Por el momento lo que cuenta es que los de abajo, pueden disfrutar de los placeres de los de arriba. Queda abierto de manera inquietante el interrogante sobre cómo será el futuro.

La historia de Ávalos Blacha señala en su ironía que la revolución derrocó a quienes ejercían el poder y estaban al frente de la corrupción de la ciudad, pero que estos en su mayoría huyeron para seguir haciendo lo mismo en otro lugar porque tuvieron el buen tino de enviar primero el dinero robado a otra parte. El sistema sigue vivo a pesar de la muerte y descubre su condición zombi y ya se sabe: los zombis siempre retornan. La novela que en la escritura postula una visión de la historia argentina que no puede abandonar la trayectoria circular de una experiencia que se figura como espasmo cíclico de lo siempre igual, aunque reformulado en la clave de un populismo espectral y paródico.

En un tono que abandona la parodia, la imposibilidad de simbolizar la otredad organiza el entramado narrativo de “El último” de Mariano Canal, que cierra con un interrogante la antología *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi* (2011: 56-61). El relato tiene la forma de un diario escrito entre el 25 de abril y el 6 de mayo, y consigna con escrúpulo científico la situación reinante en un país postapocalíptico, que superpone imágenes evocativas de la Argentina de la dictadura (1978-1983) y la de la crisis del 2001. La acción tiene como escenario un estado-nación casi destruido en todos sus niveles por los efectos de una pandemia de muertos vivos, cuyo origen es incierto pero que metafórica la figura fantasmal de los desaparecidos. La incertidumbre respecto al *origen* que atraviesa el género zombi puede leerse como el modo en que se escamotea el carácter criminal y humano de la plaga, de la misma manera en que se ocultaron los crímenes del Estado argentino. En el informe que elabora el narrador, por encargo de su superior, se refieren los resultados desalentadores de los estudios que se llevan a cabo en torno al último zombi que no ha sido eliminado todavía. El cuento alude de manera velada al terrorismo de Estado que tuvo como fin aniquilar de manera impiadosa e inhumana esa parte de la sociedad que consideraba una enfermedad del tejido social que se debía extirpar, pues tenía efecto contaminante y corrosivo. La subversión era *el cáncer del país*.

El punto de vista de la narración se sitúa en una frontera de carácter doble. Geográficamente hablando, la mirada está ubicada en un barco que se encuentra entre el continente y la inmensidad inabarcable de un río del que solo se menciona la orilla de la costa de un país devastado, ahora convertido en una especie de ruinoso espectáculo postapocalíptico. Desde la perspectiva de la posibilidad de conocimiento, el relato solo puede dar cuenta de la imposibilidad que tiene el biopoder de comprender la otredad, porque sus dispositivos de verdad se quedan siempre en la orilla de lo diferente que apenas puede aprehender y controlar. Como Marlow de *El corazón de las tinieblas* (1906), de Joseph Conrad, el narrador es espectador de una realidad que no acaba de entender,

ya que “el núcleo” de su secreto permanece ajeno y le es inaccesible. Por esa razón, solo puede hablar con certeza de la incapacidad del lenguaje, de las mediciones científicas y de los instrumentos humanos para acceder a *lo real* y cerrar el sentido del vacío de ese cuerpo zombi *pensativo*, que está al alcance de la mano, apenas separado por las rejas de la jaula en la que se lo ha encerrado, pero que resulta absolutamente infranqueable porque se sustrae a las normas del discurso de las ciencias, y de todo discurso. Es lo absolutamente insimbolizable y, por tanto, un no sujeto sin derechos y desechable.

En la experiencia fallida de acceso a la verdad que narra el cuento, se hace alusión al antagonismo que define lo real y la imposibilidad del orden simbólico para aprehenderlo, ya que este orden está regido por el principio de identidad. La otredad se confirma indescifrable, ajena, es para el sujeto un resto abyecto que no solo evade la ley del lenguaje, sino también la del capitalismo: no puede ser instrumentalizado y por lo tanto es inútil y descartable. La figura del zombi se construye, a pesar de la prisión que lo encierra y del cuerpo que lo encadena a la voluntad de quienes ejercen su dominio sobre él, como un enigma inabordable: es pura exterioridad. Su secreto está en los mecanismos que configuran su extrañeza, por eso el Estado autoinmunitario no puede descifrar el jeroglífico de su opacidad carnal.

Así, frente a la certeza de lo imposible, el personaje central solo puede narrar su fracaso y su frustración. Los zombis marcan el límite de la biopolítica. Por ello, se abandona al otro a un destino de muerte, determinado por una sociedad que no deja lugar para lo que resiste su control y no presta utilidad. En el cuerpo prisionero del zombi se escribe la tensión que lo atraviesa como materialidad en fuga que no puede ser sometida a los logros.

Me senté en una silla frente a la jaula, mirando esa espalda castigada, ese cuerpo opaco que no decía nada, o que lo decía todo de una forma incomprensible. Antes de irme, antes de cerrar la puerta, levanté la mano y, aunque sabía que era imposible, me hubiese gustado ver que en la oscuridad de la celda ese gesto repercutía, que producía algún efecto. (61)

Finalmente, en otro de los relatos de *Vienen bajando* (2011), “El poscapitalismo financiero contra los zombies” de Diego Vecino, la narración propone una historia que presenta un mundo posible que puede leerse como hipótesis desafiada de la realidad actual. En ese universo, la pandemia zombi toma la forma del regreso a la vida de los cuerpos de los desaparecidos durante la última dictadura que infestan rápidamente el país, dispuestos a devorarlo todo. La referencia del cuento a los lugares desde los que aparecen sus figuras fantasmales es explícita en este sentido: la ESMA, el Río de la Plata, las fosas comunes en el interior del país. A esta marca contextual que establece analogías con la historia argentina de los años 70 y 80 y los procedimientos llevados a cabo para borrar las huellas de quienes fueron víctimas del terrorismo de Estado, se agrega la construcción de un universo ficcional diseñado como parodia del neotaylorismo contemporáneo, sostenido por la figura fantasmal del capitalismo global sin conciencia ni alma. Así como la dictadura militar argentina produjo cuerpos torturados, muertos y desaparecidos, el poscapitalismo financiero genera la modalidad alienante y deshumanizadora de producción, venta y consumo que tiene como una de sus

materializaciones a las cadenas de comidas rápidas y cafeterías donde los seres humanos, igualados por una misma conducta pueden permanecer gran parte de su vida consumiendo alimentos industriales hechos en serie, mientras las imágenes de las *notebooks* ocupan el lugar de la existencia y permiten que el sistema se siga reproduciendo. La lógica abstracta de este universo de alimentos, empleados y clientes, estandarizados, anónimos, sustituibles y desechables, resulta tan fuerte y vital, en su reproducción, como la horda de no muertos que invade la ciudad y lo destruye todo. Lejos de combatirlos, el capitalismo zombi intenta cooptar a esos seres espectrales y convertirlos en consumidores en el afán devorador y reproductivo de las empresas.

Por eso, aun cuando fracase el sistema de venta previsto en una sucursal del centro de Buenos Aires porque los clientes muertos vivos terminen consumiendo a los empleados en lugar de las mercancías pensadas para ellos y no paguen, la potencia despiadada y reproductiva de las empresas poscapitalistas triunfará sobre la vida y la muerte, ya que siempre habrá un mercado no explotado, en algún punto de las cambiantes fronteras del mundo globalizado, donde se podrá abrir una nueva sucursal y recomenzar la rutina de la alienación y la explotación planificadas hasta vaciar también las posibilidades de ese territorio. En el mundo abstracto del capitalismo avanzado, en expansión constante, nada se pierde y todo se transforma porque lo inmaterial es su territorio. Así el CEO de la empresa le dice al gerente de la sucursal:

–Pero Usted no debe preocuparse porque lo necesitamos. Lo necesitamos para reconstruir el país y nuestra cadena de locales [...].

[...] Frente a la mirada de mis empleados pasé un dedo sobre el mostrador, me cercioré de que el vidrio no estuviese vetado, que hubiese suficiente café en las máquinas y que la presentación de las tortas fuese la correcta. Todo estaba impecable. “Compañeros”, dije, “no hay esperanzas de escapar y tenemos que tomar acciones definitivas. Tenemos que pensar con un *insight* diferente, positivo. No podemos combatir el holocausto, pero somos héroes, representamos al gran capital financiero global, somos sus soldados y podemos normalizar la amenaza, normalizarla, domesticarla, mimetizarnos con ella”. Matías asintió con un gesto profundo. “Vamos a abrir el local y vamos a atender a los clientes. Recuerden las palabras de Frederic Jameson: ‘Si el momento posmoderno, como lógica cultural de una tercera fase ampliada del capitalismo clásico es, en muchos aspectos una expresión más pura y homogénea de este último, tiene sentido entonces sugerir que la declinación de nuestra percepción de la historia, y, más en particular nuestra resistencia a conceptos globalizadores o totalizadores como el de modo de producción son precisamente una función de esa universalización del capitalismo’. Profundas palabras, atesórenlas. Y estén listos”. (2011: 9)

CODA

La imagen ambigua y excesiva de los zombis, como *parias del presente*, constituye la forma no pensada pero pensable en la que hoy se puede imaginar la historia contemporánea argentina. Estos personajes, en cuanto figuraciones opacas de la carne, resisten a la ley

de lo simbólico y son inasibles conceptualmente hablando. Por ello, no permiten la elaboración de un relato totalizador a partir del cual se revelaría una verdad que les daría sentido definitivo. Figuran en su exceso y monstruosidad el carácter aleatorio del acontecer, su imprevisibilidad y errancia, pero, al mismo tiempo, el fracaso de todo proyecto humano que quiera controlar o disciplinar el devenir de la historia, simbolizado en estos cuerpos. No hay previsión posible, ni cálculo, ni imaginación que pueda encerrar en una forma definitiva los complejos sentidos del presente ni la forma del futuro, ya sea que se imagine como utopía igualitaria, como vacío impensable o como reproducción paroxística de lo que ya existe.

Al igual que el cuerpo de la escritura, y de las imágenes en las que cobra consistencia la materialidad de los zombis, el espesor carnal de la historia limita y abre posibilidades, en su complejidad ambivalente, escapa a los esquemas de la racionalidad con los que se pretende explicarla y controlarla. Por el contrario, ella intercepta, provoca, obliga a actuar, a pensar, a imaginar y articular posibilidades nuevas para hacerla en la medida en que también nos hace y nos incluye a todos por igual, seres humanos o seres privados de toda humanidad por el sistema. Fundamentalmente, los zombis nos invitan a demoler las fronteras imaginarias que levantan las creencias acerca de qué es la realidad y hacen visible que este mundo cerrado y dividido en dos, excluyente e injusto, que produce vidas espectrales y parias, así como fue hecho, no abarca la totalidad de lo posible. Los zombis de la narrativa argentina post 2001 recuperan el sentido de la historia desde la perspectiva de los excluidos y señalan que hasta tanto no haya justicia e igualdad, eso excluido retornará indefinidamente para reclamar su derecho e impedir el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO ESPLUGAS, Ricardo, comp. (2013) *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires, Ediciones Lea.
- ÁVALOS BLACHA, Leandro (2007) *Berazachussetts*. Buenos Aires, Editorial Entropía.
- BARTHES, Roland (1980) *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós.
- (2004) *S/Z*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- BAUMAN, Zygmunt (2001) *En busca de la política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- CALABRESE, Omar (1987) *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CANAL, Mariano, TERRANOVA, Juan, VANOLI, Hernán, VECINO, Diego, SOIFER, Alejandro, MAVRAKIS, Nicolás, FALDUTO, Facundo, MARZIONI, Francisco y ROMBO, Nicolás (2011) *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi*. Buenos Aires, Centro Estudios Contemporáneos.
- EDELMAN, Lee (2004) *No al futuro. La teoría Queer y la pulsión de muerte*. Madrid, Egales.
- ESPOSITO, Roberto (2004) *Bíos*. Buenos Aires, Amorrortu.

- FADINI, Ubaldo, NEGRI, Antonio y WOLFE, Charles (2001) *Desiderio del mostro. Del circo al laboratorio alla política*. Roma, Manifestolibro.
- JAMESON, Friedric (1989) *Documento de cultura, documento de barbarie*. Madrid, Visor.
- GIORGI, Gabriel (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- HAN, Byung-Chul (2012) *La agonía del Eros*. Barcelona, Herder Editorial.
- MILLER, Jacques (2010) *La extimidad*. Buenos Aires, Paidós.
- MONTES, Alicia (2017) *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires – Los Angeles, Editorial Argus-a Artes y Humanidades.
- RANCIÈRE, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- SCHAEFFER, Jean Marie (2013) *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires, Biblos.
- VANOLI, Hernán y VECINO, Diego (2015) “Subrepresentación del conurbano bonaerense en la «nueva narrativa argentina». Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario”. *Apuntes de investigación del CECYP*. 16: 259-274. <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/355> [15.02.2020].