

Tres Apocalipsis bizarros: metamorfosis del zombi en la literatura argentina

Three Bizarre Apocalypses: Metamorphosis of the Zombie in Argentine Literature

Daniel Clemente Del Percio¹ 

Universidad del Salvador; Universidad Católica, Universidad de Palermo, Argentina

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Del Percio, D. (2024). Tres Apocalipsis bizarros: metamorfosis del zombi en la literatura argentina. *Visitas al Patio*, 18(1), 57-72.
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.18-num.1-2024-4608>

Recibido: 1 de octubre de 2023

Aprobado: 2 de enero de 2024

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2024. Del Percio, D. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

RESUMEN

El muerto viviente constituye un patético símbolo de dos diferentes etapas del Capitalismo, en particular, y de la Modernidad en sí, en general. En un territorio remoto, lejano de las plantaciones de Haití y de los estudios de Hollywood, en Argentina, la metamorfosis del zombi ha encontrado su propia lógica en los últimos años, no ajena a este doble nacimiento que, en sí, implica también numerosas transformaciones. En las novelas *Berazachussetts* (2007), de Leandro Ávalos Blacha, *Ultra Tumba* (2020), de Leonardo Oyola, y *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano, encontramos tres versiones del muerto-vivo que constituyen tres metáforas, diferentes pero convergentes, de una crisis sin fin que atraviesa no solo una nación, sino también una cultura. Nuestro trabajo plantea un estudio comparado de estas tres obras, en perspectiva de la propia evolución de esta criatura-personaje.

Palabras clave: Literatura zombi; narrativa argentina; apocalipsis; metamorfosis.

ABSTRACT

The living dead is a pathetic symbol of two different stages of capitalism, particularly, and of modernity itself, in general. In a remote territory, far from the plantations of Haiti and the Hollywood studios, in Argentina, the metamorphosis of the zombie has found its own logic in recent years, not alien to this double birth that also implies numerous transformations. In the novels *Berazachussetts* (2007), by Leandro Ávalos Blacha, *Ultra Tumba* (2020), by Leonardo Oyola, and *El viento de la pampa los vio* (2021), by Juan Ignacio Pisano, we find three versions of the living dead that constitute three metaphors, different but convergent, of an endless crisis that crosses not only a nation, but also a culture. Our work proposes a comparative study of these three works, in perspective of the evolution of this creature-character.

Keywords: Zombie literatura; Argentine narrative; apocalypse; metamorphosis.

¹ Doctor en Letras (Universidad Católica Argentina), Magister en Diversidad Cultural (Universidad de Tres de febrero). Profesor titular e investigador. ddelpercio1@gmail.com

Introducción: Avatares del muerto vivo

El zombi es un muerto vivo que nació dos veces. El segundo nacimiento, muy conocido, se produjo en el cine norteamericano, previa metamorfosis parcial en la literatura *pulp*: el cadáver vuelto a una vida bestial y hambriento de carne humana. El primero, más trágico, sucedió en el oscuro tiempo de la esclavitud, entre los cultivos de caña de azúcar de la colonia de Santo Domingo (la actual Haití), durante la colonización francesa y su brutal legislación del *Code Noire*. El zombi nació como un esclavo muerto que era regresado a esa vida intermedia, privado de humanidad, para que continuara trabajando. Es la neurosis más extrema que puede producir el sometimiento: que ni siquiera la muerte pueda salvarnos de la esclavitud.

Es significativo que el segundo avatar de este monstruo se haya impuesto tan absolutamente, al punto de hacer olvidar su origen. Sin embargo, existe una curiosa convergencia: el muerto viviente constituye en ambos momentos un símbolo de dos diferentes etapas del Capitalismo, en particular, y de la Modernidad en sí, en general. En un territorio remoto, lejano de las plantaciones de Haití y de los estudios de Hollywood, en Argentina, la metamorfosis del zombi ha encontrado su propia lógica en los últimos años, no ajena a este doble nacimiento que, en sí, implica también numerosas transformaciones. En las novelas de Leandro Ávalos Blacha *Berazachussetts* (2007), Leonardo Oyola *Ultra Tumba* (2020) y Juan Ignacio Pisano *El viento de la pampa los vio* (2021) encontramos tres versiones del muerto-vivo que constituyen tres metáforas, diferentes pero convergentes, de una crisis sin fin que atraviesa no solo una nación, sino también una cultura. Nuestro trabajo plantea un estudio comparado de estas tres obras, en perspectiva con la propia evolución de esta criatura-personaje.

Primer nacimiento

El Vudú haitiano es un sistema religioso que se despliega en complejas escenografías y con una riqueza simbólica poco común. Para la cultura occidental, y gracias sobre todo a la terrible propaganda que han hecho viajeros y misioneros en el pasado, y el cine de Hollywood hoy en día, Vudú es sinónimo de ritos sangrientos, canibalismo y magia negra. Y por supuesto, zombis. Un estudio menos superficial, que no ignore, sino que incluya los aspectos sociológicos y antropológicos que determinaron el nacimiento y desarrollo de esta religión, nos presenta en cambio un universo en donde se conjugan el mundo africano, la herida aún abierta de la *diáspora africana*,² la religión católica aprehendida durante la esclavitud y, como un aspecto esencial, la dialéctica amo-esclavo que gravita significativamente sobre la concepción que el Vudú tiene de la muerte.³

La ceremonia vudú tiene características singulares: por un lado, sus elementos parecen ordenarse paródicamente, estableciendo un paralelismo deformado con el rito católico; por el otro, se detectan en ella aspectos propios de la historia y de la diáspora africanas. Laënc Hurbon, haitiano de nacimiento y profesor de teología en la Universidad de la Sorbona, la describe con gran precisión (1978: 94-96). Sin intención de desarrollar el tema aquí, no obstante, consideramos significativa su lógica narrativa y su valor simbólico, ya que su sentido final es representar el regreso al “Gran Allá”, África.

En otros términos, el Vudú es un sistema dialéctico construido como afirmación de la condición africana y negación de la condición colonial de esclavitud. En el desarrollo de la ceremonia, reaparece la voluntad de

² Con la denominación de “diáspora africana” se hace referencia al transporte de esclavos de África a América, que en general eran comprados por los traficantes a los reyes locales, y el posterior desarrollo de estas comunidades luego del fin de la esclavitud. Para ampliar, sugerimos el libro de Joan-Arsène Yao *Afrodescendientes en América: De esclavos a ciudadanos* (2014).

³ Ideas convergentes a la expresada aquí podemos encontrar en Laënc Hurbon (1978) y Massimo Izzi (1996).

regresar a África y, en aparente contradicción, los santos e imágenes católicas contribuyen a afirmar dicha voluntad. El mecanismo por el cual se ha producido la apropiación del universo católico por parte del Vudú no es tan complejo: se resume en una concepción propia de lo mágico, que no tiende a excluir otras creencias sino a incorporarlas (dos protecciones o dos espíritus pueden ayudar mejor que uno). Levi-Strauss había denominado a esta actitud como estrategia *antropófaga*⁴ (inclusiva). Su opuesta, la estrategia *antropoémica*⁵ (exclusiva), sería propia de las culturas occidentales (2011: 477).

Pero así como la ceremonia implica un regreso simbólico a África, el zombi, por el contrario, representaría la imposibilidad de ese regreso. Como si se unieran, ontológicamente, la esclavitud y la muerte. Todas las lecturas que puedan extraerse de esta criatura, en todos sus avatares, parten de esta perturbadora ontología.

El zombi, o una aproximación al sentido ontológico de la muerte en el lenguaje del Vudú

Según Massimo Izzi (1996: 131-132), tendríamos dos definiciones de zombi un tanto disímiles. Por un lado, se trataría de las almas de los muertos por muerte violenta, que siguen viviendo en la tierra como fantasmas. Y más frecuentemente, refiere a una persona aparente o realmente muerta, que un brujo hace regresar a una vida vegetal para ser explotada como esclavo.⁶

La muerte deja de ser la *gran liberadora* para convertirse en un instrumento de dominación. La dialéctica amo-esclavo, tal como la concibió Hegel, pierde su sentido original, puesto que desaparece en el esclavo el sentido mismo de “libertad”.⁷ Nos encontraríamos en un estado en el que las diferencias entre el hombre y lo animal se reducirían a su mínima expresión (e incluso entre lo animado e inanimado). En el caso del zombi, la única precaución reside en no suministrarle alimentos salados, pues esto le haría tomar consciencia de su situación, y rebelarse. La dialéctica vida-muerte es, desde la perspectiva de la figura mítica del zombi, una continuidad de la dialéctica amo-esclavo. Dentro de esta dialéctica, el zombi es pura negatividad: la muerte, que debería ser liberadora de algo más grande (el espíritu) se transforma “dialécticamente” en una *segunda vida del cuerpo*, sobre el cual ya no gravita la esperanza. O bien, si tomamos la primera acepción de la palabra, en una *esclavitud y confinamiento* del alma. El zombi es la figura que resume en lo profundo las criptas del capitalismo: la explotación con vistas a la acumulación infinita de capital.

El siglo XX reviviría al monstruo, que adquiere en algunos autores un aspecto de “héroe liberador”, que no se limita a Haití, sino que expande su significado a todos los explotados de la Tierra. Una obra adelantada a su tiempo es el poema “Capitán Zombi”, del poeta haitiano René Depestre (1926-).⁸ En este extenso poema, de 1967, Depestre recupera la figura del zombi como elemento crítico y revolucionario. Anterior por muy poco al film de George Romero, el poeta haitiano anticipa varios de los elementos que luego caracterizarán al zombi “moderno”: producto del propio proceso colonial (primero) y capitalista (después), se vuelve contra él, y se hace ambiguo, desafiante, perturbador para quienes lo han “creado”. El propio “éxito” del modelo de explotación es destruido por sus efectos. Y quien nació esclavo y monstruo, será el vencedor. En gran parte, esta lógica la

⁴ Del verbo griego *fagó*, comer.

⁵ Del verbo griego *emeó*, vomitar.

⁶ El imaginario del “esclavo resucitado” no es exclusivo de Haití. En la mitología noruega, por ejemplo, existe la figura del Drangar, muertos resucitados por medio de prácticas mágicas para ser usados como guerreros en batallas (Izzi, 1996:149). En Santiago del Estero, Argentina, el escritor Moisés Carol recuperó literariamente la figura del *Ulalo*, prácticamente un zombi “autóctono” (Carol, 1978: 25).

⁷ La historiadora norteamericana Susan Buck-Morss en su trabajo *Hegel y Haití* (2005) plantea la singular génesis de la dialéctica Amo-Esclavo de Hegel, al vincularla con las noticias que el filósofo alemán leía en una revista política de la época, *Minerva*, acerca de la revuelta victoriosa de los esclavos en Haití (1791-1804). Un eje más que interesante para repensar las ideas del filósofo alemán desde una perspectiva comparatista con la Historia y el Periodismo.

⁸ (Depestre, 1998: 73-76). Versión en español de Reynaldo Pérez-Só. René Depestre obtuvo el Gran Premio de poesía de la Academia francesa (1998) y el premio Goncourt de novela (1982).

observaremos en *Berzachussetts*, de Álvaro Blacha, solo que en clave de sátira menipea y no como épica. El zombi trasciende la dialéctica del amo (europeo) y del siervo (africano), y aparece el problema común a buena parte de las ficciones modernas de este tipo: el mal. Los rasgos del zombi “clásico” permitirían incluir al mal dentro del espacio de lo sagrado, algo que la cultura occidental no puede hacer, ya que los sistemas para pensar la fe en occidente rehúyen la idea de incompletud y de fragmentariedad. Paul Ricoeur sostiene al respecto que: “[...] solo una teología fracturada que ha renunciado a la totalización sistemática puede aventurarse por el peligroso camino de pensar el mal” (2006: 53). Quizás deliberadamente, quizás intuitivamente, los autores de nuestro corpus se aproximan al irresoluble problema del mal, y en sus criaturas persiste, en mayor o menor grado, un eco del “zombi colonial”. Esta lectura ontológica es mucho más perturbadora (y persistente) aún que la sociológica y política.

Segundo nacimiento: El zombi en la dialéctica del Sí Mismo como Otro

No debemos pasar por alto un problema fundamental: la identidad del zombi en relación con los seres humanos, en cuanto no estamos ante una “otredad absoluta”. La Ipseidad y la Mismidad, elementos de la dialéctica del Sí Mismo como Otro (tal como la definiera Paul Ricoeur), están implícitas en esta otredad. El problema en este caso es la Mismidad (lo facsimilar, el doble), en su aspecto “oscuro” o “monstruoso”. Lo que el pensador francés denomina “mediación narrativa” constituye el eje de esta dialéctica, por cuanto:

La mediación narrativa subraya [...] que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. La apropiación de la identidad del personaje ficticio [en este caso, el zombi] que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación [...]. [A]propiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo. (Ricoeur, 1999: 227-228)

Y en estas mediaciones a través de la ficción, una de las más perturbadoras sin duda es la que traza nuestros retratos “facsimilares”. Lo que surge, en clara relación con la mismidad, propia según Ricoeur de la ciencia ficción (Ricoeur 2011: 150) y, a la vez, del mito, es el “Simulacro” (lo que parece humano, pero no lo es), uno de sus ejemplos paradigmáticos es el zombi.⁹ El segundo nacimiento del muerto-vivo nos presenta el horror de una mismidad: ese “otro” se parecerá cada vez más a “nosotros”. En el final del camino, devorados o convertidos, seremos el mismo.

Una de las primeras aproximaciones a una lectura dialéctico-identitaria del zombi fue el film *White Zombie* (*Zombi blanco*, 1932), dirigida por Victor Halperin con el célebre Bela Lugosi en el rol protagónico, que remite al tradicional tema del esclavo revivido, aunque ya con ciertas lecturas críticas al colonialismo. Algo posterior, y aún dentro de los horrores de la Guerra Mundial, *I walked with a zombie* (*Yo caminé con un zombi*, 1943) de Jacques Tourneur retoma básicamente los mismos temas. Luego, los zombis desaparecen de la pantalla grande, y su lugar es ocupado por diferentes versiones de invasores extraterrestres. El “otro” será el “marciano” o, más genéricamente, el “alien”. Pero el mito resiste, y reaparece con una tan interesante como poco conocida película británica de John Gilling, producida por Hammers films, *The Plague of the Zombies* (*La plaga de los zombis*, 1966), que profundiza el enfoque del “monstruo” devenido metáfora del capitalismo, en cuanto “sujeto” de explotación y “siervo vuelto contra su amo”.

⁹ Sumamente interesante, pero sin espacio para explicar aquí, es el artículo de Masahiro Mori de 1972, *The Uncanny Valley* (June 2012), quien aborda el problema de la ipseidad-mismidad en clave de función matemática. La concepción de Mori es empleada hoy día en el diseño de personajes de videojuegos y del cine de animación, incluyendo, claro está, los zombis.

Como es sabido, el partero del segundo nacimiento del muerto vivo fue el director George Romero, con *The Night of the Dead-Alive* (*La noche de los muertos vivos*, 1968), apenas dos años posterior al film británico y un año al poema de Depestre (de esta proximidad podríamos conjeturar un clima de época favorable a este segundo nacimiento).¹⁰ La película consolidó no solo al zombi, sino también la estética *gore* y *splatter*, a la que el cine de terror posterior nos ha acostumbrado¹¹. Sostienen Brito Alvarado y Segovia Velastegui que:

Romero liberó al zombi de las argollas de un maestro, e invistió a sus zombis no tanto de una función (un trabajo o tarea habitualmente encomendado por los sacerdotes vudú) como más bien de un objetivo (comer carne). Combinó el “zombi” con el “gul”, el demonio necrófago [ghoul], una criatura caníbal. Los zombis se volvieron así seres dotados de una potente ansia física, biológica; ya no serían máquinas robóticas, sino organismos glotones que exigían un puesto en la cadena alimentaria. (2021: 521)

Evidentemente, se trata de lo “incontrolable” que aniquila todo orden. Una suerte de carnaval macabro que invierte todo orden establecido. Pero la diferencia quizás más profunda no es lo que hace a su “fenomenología” sino a su “ontología”: este segundo nacimiento parte de una aberración científica, y no de una neurosis canalizada a través de la religión. Uno de los pilares centrales de la Modernidad se constituye en el punto de inflexión en donde ella se vuelve contra sí misma. Un violento e instantáneo giro. Apocalíptico.

En la encrucijada de los dos nacimientos, la Modernidad, y sus metamorfosis

De toda esta descripción y reflexión de la doble naturaleza del zombi, podemos establecer dos ejes de análisis. A ambos los une el mismo eje dominación-explotación.

1. El muerto-vivo como imagen extrema del esclavo. Este eje implica por un lado la visión tradicional del vudú, y por otro, una lectura crítica del colonialismo y del “capitalismo de plantación”.
2. El vivo-muerto como imagen extrema del esclavo “despertado”, es decir, de la venganza del esclavo. Esto implica una renovación, en cuanto se critica a la Modernidad (y al capitalismo industrial en particular).

La literatura argentina del siglo XXI ha reelaborado el problema, centrándose desde luego (como casi todas las versiones modernas de la criatura) en el zombi romeriano, nuestra segunda acepción. Pero, como veremos, con interesantes y múltiples variaciones que incluyen nuestra primera acepción. Desde tres narraciones apocalípticas (y post-apocalípticas), veremos algunas de sus más originales metamorfosis locales. Para su análisis, no seguiremos un criterio cronológico en cuanto a su composición, sino una lógica “evolutiva” de la criatura, de más clásica a más moderna: *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano; *Ultra Tumba* (2020), de Leonardo Oyola; y la ya un tanto mítica *Berazachussetts* (2007), de Leandro Ávalos Blacha.

Tres apocalipsis bizarros

Quizás deberíamos comenzar este apartado con una breve reflexión sobre lo apocalíptico, o al menos sobre el sentido de una ficción apocalíptica. Según Malcolm Bull, “las formas” del “apocalipsis” implican diferentes concepciones de la filosofía de la historia, específicamente de su *telos* y de su finalidad (Bull, 1998: 13). Tanto uno como la otra implican las categorías de “extinción” y de “destino”. Bull distingue así cuatro categorías

¹⁰ Para ampliar sobre la concepción del zombi en George Romero, sugerimos el trabajo de Pérez Ochando *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el Infierno* (2013). Y para una perspectiva sobre el desarrollo de este tipo de ficciones en el cine posterior, el artículo de Pantoja Chaves “Tiempo de zombis: la realidad de los muertos vivientes en la ficción cinematográfica” (2017).

¹¹ De acuerdo con Eduardo Russo, Romero acuñó el término *splatter movies* (películas salpicadoras) para este tipo de films de zombis (Russo, 1998: 132).

“apocalípticas” de pensamiento: el religioso elevado, el secular elevado, el religioso popular y el secular popular (Bull, 1998: 13).

En las categorías de lo elevado, cuya significación se encontraría en un futuro lejano e indeterminado (y a la vez perfectamente claro y atravesado por un alto grado de abstracción) bien podrían ubicarse el “Reino de los Cielos” (religioso) o la “Utopía” en su sentido clásico (secular). Esto es, concepciones de religiones fuertemente institucionalizadas y monoteístas, por un lado, y una concepción ideológica basada en un ideal futuro que atraviesa la historia, propio de la Modernidad. Pero desde las categorías de lo popular, caracterizadas por una visión concreta de corto plazo, sin duda se incluyen las dos concepciones del zombi descritas anteriormente: la comprendida dentro del “vudú” (el zombi “esclavo”, religiosa) y la desatada en el mundo por la hipertrofia del capitalismo (el zombi “devorador”, secular). Así, el atroz final sin fin de la esclavitud colonial resulta el complemento del final atroz sin saciedad del capitalismo. Y, por otro lado, ¿no es acaso el zombi, en ambas lecturas, el “enemigo” perfecto, la contrafigura de dos fases diferentes de la cultura occidental? En la historia argentina reciente, este apocalipsis no es metafórico, sino bien concreto: la desintegración social y el caos económico de los años 2001 y 2002, que marcaron profundamente la historia argentina posterior. No debe extrañarnos entonces que lo apocalíptico y lo monstruoso se conviertan en temas centrales de la narrativa posterior, tal como ha sido observado con agudeza por autoras como Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), en donde sostiene que en los autores post-2001 predomina una visión desencantada y con tendencia a lo distópico en sus ficciones, aunque con una pulsión utópica visible (283).

A partir de estas consideraciones, no podrían sino ser “apocalipsis bizarros”, “populares y seculares” los que nuestros autores -Ávalos Blacha, Oyola y Pisano-, proponen: inmediatos, grotescos, bordeando el absurdo. Y, sobre todo, con la impronta de un nihilismo extremo. Pero ese nihilismo está en la cultura (que implosiona), no en todos los seres humanos (que intentan sobrevivir y amar, aun sin futuro). Y acaso, tampoco en el zombi mismo. En las tres novelas, aguarda una “utopía” detrás de la destrucción.

1. *El viento de la pampa los vio: el zombi “gauchesco”*

La novela de Juan Ignacio Pisano recrea en casi todos los aspectos al zombi romeriano, pero tiene como hipotexto una conocida ficción del *streaming*, *The walking Dead*¹² (2010-2022), serie que alcanzó (a la fecha de redacción de este artículo) 11 temporadas y 177 episodios.¹³ En la novela, que el autor concluyó el 31 de enero de 2017, el personaje principal comenta diversos episodios que corresponderían con otras tantas temporadas de la serie, aunque sin duda es fundamental la de 2016.

Pero, así como existen innumerables puntos de convergencia con las producciones norteamericanas, Pisano introduce significativas variaciones. Para observarlas en detalle, es conveniente que repasemos brevemente el argumento. Un matrimonio con una hija muy pequeña, que atraviesa profundos problemas conyugales, se encuentra de vacaciones en una playa de la Patagonia. Hilario y Amalia (volveremos puntualmente sobre el valor de estos nombres) atraviesan diferentes vivencias en el veraneo, hasta que comienzan a observar comportamientos extraños en algunos turistas. Luego, con brusquedad, comienzan las transformaciones. De

¹² La serie fue creada por Frank Darabont, inspirada en el cómic de Robert Kirkman y en el *film* homónimo de 1936 de Michael Curtiz, futuro director de *Casablanca* (1942), con el mítico actor Boris Karloff en el papel principal.

¹³ Platzeck (2016: 77-94) plantea en su trabajo, que estudia la figura del zombi en *The Walking Dead*, que el muerto-vivo hambriento de carne humana es “un monstruo del biopoder”, dado que, desde esta perspectiva, evidentemente basada en Michel Foucault, pueden problematizarse cada una de las características que lo distinguen, que serían: “su condición de horda, la amenaza a la población, el contagio que implica un problema demográfico, la amenaza a la especie” (91). Si bien en la novela de Pisano podemos rastrear todos estos elementos, no ocurre lo mismo con las otras dos de nuestro corpus, ya que en ellas el zombi adquiere rasgos más diferenciados. No obstante, sigue siendo válido en ellas el concepto de “monstruo del biopoder”.

simpáticos y abúlicos veraneantes, muchos se convierten en zombis, que atacan ciegamente a quien esté a su alcance. Hilario y Amalia huyen, primero a una ciudad, luego se adentran en la estepa patagónica, hasta llegar finalmente a un refugio (¿definitivo?) en algún lugar del Parque Nacional Los Alerces (Chubut).

Hilario remite al poeta, político y diplomático argentino Hilario Ascasubi (1807-1875), autor de poemas como *La Refalosa* y las composiciones más extensas *El gaucho Jacinto Cielo* (1943), *Paulino Lucero* (1846) y *Santos Vega o los mellizos de la Flor* (1851), en los que traza ricas estampas de la vida en la pampa argentina. Amalia, en cambio, alude a un personaje y a la novela homónima de José Mármol (cuya primera parte fue publicada en 1851 en formato folletín). Considerada la primera novela publicada en Argentina, es un típico melodrama decimonónico y fundacional, al narrar un amor que se vuelve imposible por causas políticas. Como es típico de este tipo de narraciones, el personaje de Amalia es una alegoría de la nación, atrapada en las luchas sin fin por definir una identidad política.

Podría parecernos *a priori* que estos nombres no son sorprendentes en un personaje (Hilario) que cultiva el conocimiento y la recitación de la poesía gauchesca. Pero sin duda que el uno sea “autor” y la otra “personaje” o “alegoría” no es un dato de color, y podríamos pensar que “juntos” constituyen a su vez una nueva alegoría.

La novela es rica en citas textuales de clásicos de la gauchesca. Ya en el comienzo, poco antes del surgimiento de los zombis, Hilario recita para sí algunos versos de la estrofa 1185 de *La vuelta de Martín Fierro* (1879): “Siempre es dañosa la sombra / del árbol que tiene leche”. Los versos forman parte de una exposición sobre Dios, su poder y su sabiduría. De hecho, la estrofa comienza con estas sugerentes ideas: “En su ley está el de arriba [Dios] / Si hace lo que le aproveche / De sus favores sospeche / Hasta el mismo que lo nombra”. Esta continua referencia al pasado en una novela cuyo tema se aproxima a la ciencia-ficción implica una tensión perturbadora, donde el futuro no existe, o es incierto y terrible. Como acertadamente observa María Laura Pérez Gras, “la literatura ‘especulativa’ que estudiamos trabaja con un tiempo que, a la vez de avanzar, retrocede y recalca en los traumas del pasado reciente para volver sobre ellos y revisar el curso de los acontecimientos” (Pérez Gras, 2023: 53). Como si esa historia fuera a la vez una carga que impide la llegada del futuro, pero también la herramienta para comprender el presente.

Pero las citas no se limitan a la gauchesca. En el mismo episodio, Hilario mencionan dos frases de libros muy diferentes entre sí: “Ahí estábamos, por irnos y no” y “monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo”. La primera, es un célebre fragmento de la novela *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto¹⁴. El tema es el exilio, el no tener un lugar, como lo evidenciaba su título original, *Espero en medio de la tierra*. El personaje Zama es un hombre que existe esperando. Tiene una existencia débil, privada de voluntad. La segunda referencia es al cuento “Putas asesinas” (2001), parte del libro homónimo del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003)¹⁵.

Estas tres referencias plantean el entrecruzamiento de otras tantas crisis: ontológica (Dios, falta de fe en un sentido), crisis de pertenencia (el ser esperando, falta de fe en sí mismo) y crisis de pareja (el ser sin amor, falta de fe en la mujer). Si bien los dos primeros conflictos están presentes de manera fragmentaria en *The walking*

¹⁴ Reproducimos el fragmento completo: “Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no” (1979: 17).

¹⁵ Es significativa toda la frase: “Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida” (2001: 67).

Dead, el problema en la pareja de Hilario y Amalia también resulta, de manera parcial, espejo de la serie. En el episodio uno de la primera temporada, entre los minutos 4:51 y 8:38 (es decir, prácticamente en la obertura) dos policías (que luego serán dos de los protagonistas de la serie) conversan sobre sus problemas de pareja, en donde es la mujer la responsable de la incomunicación matrimonial. En ambos casos se trata del punto de vista masculino sobre el desencuentro conyugal. Observemos que en realidad el problema de la mujer (y en este caso puntual, también madre) es particularmente significativo, porque es el contrapunto específico al zombi (al menos, desde el punto de vista del hombre), en cuanto la mujer simboliza la continuidad de la vida, mientras que lo monstruoso del muerto-vivo es precisamente la interrupción definitiva de esa continuidad. El futuro (la mujer) es lo opuesto al pasado (el zombi, el muerto que revive). Lo apocalíptico es aquí una suerte de pasado-presente que se devora el futuro. Quizás por esto mismo no debería sorprendernos que Amalia cargue con el nombre de un personaje y de un libro. A la vez menos y más que una persona, “Amalia” y su hija, Mara constituyen para Hilario ese mañana por el que debe dejar de “esperar”, avanzar, y vencer la oscura tentación del nihilismo. Su devenir replica de un modo bizarro el camino de un héroe que se hace a sí mismo. Y en ese camino, los guías serán sus libros sobre el gaucho.

Estos puntos, que definen la figura y el camino de Hilario, merecerían un estudio específico y más profundo. Nosotros nos enfocaremos, dado el objetivo de nuestro trabajo, en la construcción de la figura del zombi. Pero esta triple crisis del protagonista explica muchas características de los monstruos vivos, y de la lógica de este “apocalipsis criollo”, secular-popular (ateniéndonos a la taxonomía de Bull) que consideramos imprescindible para comprender la lógica central del libro. Porque los zombis de Pisano son en verdad del “pasado” nacional, y la ipseidad, su grado de perturbadora semejanza depende en gran medida de este vínculo, al reinstalarlos en el espejo de la dicotomía Civilización – Barbarie, un eje que, desde los orígenes de la nación argentina, estructura buena parte de sus conflictos. En esta línea de interpretación Sandra Gasparini remarca el valor del zombi (y del fantasma, ese “zombi” sin corporeidad) con la violencia y el control estatales (o, agregamos, corporativo) sobre el individuo. El zombi simboliza ese terror, nacido en el presente (a diferencia del fantasma, que nació en el pasado), pero que encarna todo el pasado en él. Es un monstruo-karma, si se nos permite la expresión. Y por tanto, devorador del futuro.

El fantasma y el zombi funcionan en la narrativa argentina reciente como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para articular una serie de cuestiones vinculadas con formas de control. [...] el fantasma como representación del miedo individual (anclado en el pasado) y el zombi, del miedo social (presente). (Gasparini, 2020: 119)

La tesis de Gasparini es más que aplicable a la novela de Pisano, además porque no solo el zombi encarna ese pasado en el presente, sino el propio protagonista reflexiona continuamente desde la historia argentina y de la literatura gauchesca. Más allá del inicio del apocalipsis y del desarrollo de la huida de Hilario y su familia en busca de un lugar seguro, que (con muy marcados matices locales, mantienen el modelo del género), poco a poco los monstruos y el lugar de donde provienen (las profundidades del desierto patagónico) los caracterizan como “los bárbaros”, de modos quizás no tan diferentes de como lo hace Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845), obra a la que hay constantes referencias.¹⁶ Tomemos solo tres ejemplos, donde el primero implica incluso una relectura del clásico:

¹⁶ Recordemos aquí que el célebre clásico sarmientino trata de esta dicotomía en cierto modo “fundacional”, cuyo drama es simbolizado con la figura del caudillo riojano Facundo Quiroga. Como muchos de sus contemporáneos, Sarmiento identificaba la civilización con la ciudad y valores europeos, es decir, con lo que se consideraba entonces como “el progreso”. La barbarie, por el contrario, con lo rural, lo rústico, el desierto, el indio y el gaucho. No obstante esta identificación, Sarmiento describe en términos paradójicos al gaucho, a quien en varios pasajes admira, pero cuya barbarie considera irreductible pues nace del “determinismo mesológico”: el paisaje y la naturaleza bárbara del territorio.

Tal vez sí le cabría a este territorio el nombre de desierto, ahora que el apocalipsis lo devastaría todo. A falta de un Facundo Quiroga, ¿qué sombra terrible podría evocarse para explicar la vida secreta que desgarró a este pueblo zombi, pueblo muerto, pueblo irrecuperable? La extensión, que para Sarmiento había sido el mal de la Argentina, ahora les salva la vida. (Pisano, 2021: 60-61)

Sin intención de extendernos en este ejemplo, es interesante observar que el texto continúa con referencias al *Martín Fierro* de Hernández y, por extensión, al cuento de Jorge Luis Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, publicado en *El Aleph* (1949).

El segundo ejemplo es literal. En el comienzo del capítulo tres, ante la vista del desierto, Hilario recuerda (y el narrador enfatiza que lo recuerda textualmente) un fragmento del libro: “El desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado son una habitación humana” (75). Evidentemente, el término “humana” queda por completo resignificado en este nuevo contexto.

Las citas anteriores describen el “cosmos” de este apocalipsis. La tercera, ya más cercana a la conclusión de la novela, toma un personaje cuidadosamente tratado por Sarmiento, el rastreador, en su avatar “zombi”:

“El más conspicuo de todos, el más extraordinario, es el rastreador. Todos los gauchos del interior son rastreadores”. Sabe que cita a Sarmiento, otra vez, de memoria y bien. ¿Alguno de los gaucho-zombis será tan bueno en el arte del rastreo? (168)¹⁷

Y la cita no puede ser más adecuada. Poco a poco, los zombis adoptan la conformación del gaucho y/o del indio, asolando el desierto en monstruosos malones. Desde el eje “mismidad-ipseidad”, Pisano busca que el zombi no sea un “otro absoluto” sino que lo aproxima a lo humano, al hacerlo atravesar por vicisitudes más próximas a nuestra experiencia histórica. De este modo se produce una identificación parcial. Asombrosamente, esta “ipseidad”, esta dialéctica del Sí mismo como Otro sería también del propio monstruo, que desarrollaría una “identidad” propia, “pampeana”. Pero, además, en este complejo sincretismo que hará del zombi romeriano un zombi gauchesco, Pisano introduce un tema infrecuente en este tipo de ficciones: la original concepción del zombi esclavo, pero a su vez atravesada con claras referencias a la dictadura argentina de los años 1976-1983 y sus siniestros procedimientos de secuestro. La situación se produce en un refugio inesperado que encuentran en Los Altares, una localidad ubicada entre las ciudades de Trelew y Esquel (Chubut). Refugiados allí, observan en un momento dado cómo un grupo de estancieros (humanos), vestidos como jugadores de polo (signo a su vez de alto estatus social), realiza una matanza:

Hilario los observa en detalle, [los zombis] tienen la mirada perdida, el rostro neutro, los pies se arrastran con torpeza. Tres de ellos se desprenden y encaran hacia la estación de servicios [...] Los jugadores de polo se abalanzan sobre ese grupo descarriado. La performance de los polistas es notable, piensa Hilario [...] Las cabezas de los tres gauchos descarriados ruedan por la ruta. (159)

Los zombis de Pisano constituyen una lectura apocalíptica de un modo de pensar la cultura argentina. Nacida de una dicotomía entre la civilización y la barbarie, esta irrupción irrefrenable de lo bárbaro (que como vimos no implica solo al muerto-vivo sino también a los humanos), producto de este apocalipsis, parece haber hecho fluir el mal no ya involuntario o irracional, sino calculado y frío. Es original en su concepción, al transformar un modelo (que en cierto modo ya se encuentra muy desgastado y es terreno de parodia constante), y focalizarlo en las

¹⁷ Sarmiento desarrolla una excepcional descripción del rastreador en el capítulo 2 de la primera parte de *Facundo*.

raíces de nuestra cultura, y en su presente. En este fin de los tiempos, hay un *locus amoenus* final: Hilario, Amalia y Mara encuentran un refugio seguro dentro del parque Los Alerces. Allí recuperarán su humanidad. El final es un principio. Y como tal, incierto.

2. *Ultra Tumba: la zombi “tumbera”*

Leonardo Oyola realiza un experimento sumamente complejo: unir el lesbianismo con la cultura “tumbera” o carcelaria y con la ficción zombi. Estamos en una suerte de “infierno” cerrado, casi exclusivamente femenino, con la significativa excepción de un “payaso” (un hombre disfrazado de “sapo Pepe”, un personaje de programas infantiles de la televisión argentina). Pero aquí no estamos en presencia de un virus como desencadenante de la transformación, sino de un rito pagano, claramente inspirado en el vudú haitiano, solo que, en parte por las identidades de las reclusas, en parte por mayor proximidad cultural, correspondería a una aberrante versión del Umbanda, monstruosamente sincretizado con la cultura evangélica, presente en gran medida en las cárceles argentinas.¹⁸

Pero el punto de partida de esta novela es la poesía. Una poesía muy especial. En 2016, en el marco de un taller de expresión en el Penal Nro. 5 de Rosario, varias reclusas escribieron poemas que hablan del amor, del dolor, y del dolor del amor. La experiencia quedó registrada en una edición posterior, sugestivamente titulada *Muertas vivas*, publicada por la Universidad de Rosario¹⁹. La novela de Oyola se inicia con un epígrafe, tres poemas anónimos reunidos en dicho volumen, que es, también, una puesta en abismo de todo el libro:

Yo estuve con un policía. / Hay buenos y malos. / Estuve con las dos clases.
Nos encontramos en un lugar / donde yo no podía estar. / Yo andaba en otra, en la noche.
No era wow, pero estaba lindo. / Juntos duramos dos días. (Apud Oyola, 2020: 9)

Los tres breves poemas remiten en primera instancia al conflicto inicial: la relación lésbica dentro de un penal de mujeres entre la “Turca” Medina, guardiacárcel, y la reclusa “Oreiro”, Marcela Saborido. Una relación vertiginosa y maldita, a la que el narrador dedica varias páginas iniciales para exponer su pasión, salvaje y auténtica, y su fin inevitable, dada la “ley” propia de las reclusas que prohíbe cualquier relación de afecto con la autoridad. Y este fin se produce un instante antes del “apocalipsis zombi”, que se desata en medio de las celebraciones por el Día del Niño, coincidencia que posee un claro sentido irónico. Este apocalipsis es provocado por una reclusa de origen brasileño, Irma María Da Graça, quien en su juventud idolatraba al actor y cantante norteamericano David Soul (“David Alma”, como repetirá en varias ocasiones el narrador), y en particular, su actuación en una miniserie de vampiros de los años 70 (*A Mansao Marsten*, tal como fue conocida en Brasil, original *Salem’s Lot*, 1979), que a su vez remite a clásicos como *Nosferatu* de Murnau (1922). Este punto, aparentemente anecdótico, es sin embargo central, ya que las zombis de esta novela son creadas, tal como anticipamos, por medios “mágico-religiosos”, a través de ritos que realiza Irma María, y no por el típico expediente del virus descontrolado o del experimento diabólico. Es un regreso a la génesis del primer tipo de zombi: producto de la esclavitud que se hibrida con las concepciones más propias del segundo tipo, donde una violencia ciega y anárquica, pero calculada de manera siniestra, impulsa a los muertos a devorar a la propia sociedad de la que provienen, la de las reclusas. Oyola reelabora, de este modo, los rasgos que definen su concepción del “terror”, estrechamente vinculado con la marginalidad. Lucía Feuillet (2022) observa con agudeza que, en dos novelas anteriores del autor, *Sacrificio*

¹⁸ A diferencia del vudú haitiano o de la santería propia de Cuba y La Florida, el Umbanda no nace en la oscuridad de los tiempos de la esclavitud, sino tiene un lugar y una fecha precisa de nacimiento, y un fundador: Rio de Janeiro, el 15 de noviembre de 1908, por el espiritista brasileño Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975).

¹⁹ En una línea similar, la directora chilena Sandra Arriagada retoma el título para una película de zombis femeninos en 2022.

(2010) y *Santería* (2014), se “muestran el asedio de lo inexplicable en cruce con el delito en una comunidad que vive en los extremos más pobres de la ciudad” (79). Y la resistencia está representada por heroínas, personajes marcados por el delito, la hechicería y el quiebre con la moral de la sociedad. Observemos que la diégesis se articula entre planos profundamente contrapuestos, por lo que podríamos hablar de tres mundos “impugnados” por las ficciones de Oyola, impugnación que en *Ultra Tumba* adquiere una dimensión aún más radical: los paradigmas de la Ley, de lo Sagrado y de lo Femenino, contrapuestos a lo Marginal, lo Pagano y lo Lésbico. Y con la particularidad que estos tres mundos se despliegan dentro de un sistema cerrado (la Villa de Emergencia²⁰ en *Santería*, el penal en *Ultra Tumba*). En rigor, lo lésbico, lo pagano y lo marginal brotan de las propias estructuras a las que se oponen.

Como observa Feuillet con respecto a *Santería* y *Sacrificio* (82), es perfectamente aplicable al “terror” de Oyola la reelaboración que propone Fredric Jameson de los horizontes de interpretación medievales, en especial, el que desarrolla Dante Alighieri en la *Epístola XIII*, dirigida a Cangrande della Scala (1317) (Alighieri, 1997: 1181). Allí, el autor de la *Commedia* plantea cuatro sentidos de lectura para su propia obra: el literal, el alegórico (que implica una interpretación desde el “realismo figural” medieval, la narración como “figura” que representa otra realidad de carácter superior), el moral (sobre la condición moral del hombre) y el anagógico (la superación de la propia condición de pecador, el “*transumanar*” - “*transhumanar*”- que el poeta describe en el verso 70 del canto I del Paraíso).²¹ Jameson propone una actualización de los tres últimos, de modo que el alegórico alude al código interpretativo, en realidad de carácter más simbólico que alegórico; el moral, que implica considerar las subjetividades en conflicto; y el anagógico, que se referiría a una lectura política o colectiva (Jameson, 1989: 26). Estos tres sentidos reelaborados son perfectamente aplicables a *Ultra Tumba*, a partir del valor simbólico del zombi, del despliegue de las subjetividades, en especial, por parte de las dos protagonistas, y de las lecturas políticas y sociales de este “apocalipsis zombi-carcelario”. No obstante, entendemos que también hay, oscuro pero perceptible, un “*transhumanar*” más cercano a la idea original expresada por Dante que a la formulada por Jameson, y que posee dos sentidos necesariamente opuestos: el humano que se convierte en zombi y las reclusas que se vuelven heroínas. Las zombis son, desde una lectura alegórica, lo profundo-inhumano, producto de un sistema político, social y moral perverso. Las heroínas, lo superior-humano, producto de la resistencia ante lo imposible y lo incomprensible. *Transhumanar* sería un neologismo que aplica, también, a “La Oreiro” y a “La Turca”, incluso ya en una lectura anagógica. En esto reside la lectura humanista (por extraña que parezca esta palabra aquí) de *Ultra Tumba*. Retomando a Paul Ricoeur, el mal se convierte en una forma de pensar lo sagrado, encarnado en el Amor.

La constitución del zombi (en este caso puntual, de *las zombis*) parte entonces de una concepción no solo pseudo religiosa, sino bizarra, con la finalidad clara de constituir la contracara de lo humano: Irma María tiene presente el Salmo 23 de *La Biblia*, recitado por el actor David Soul en *Salem’s Lot*. Solo que Oyola interviene el texto del escritor Stephen King, autor de la novela original, al transformarlo, ligera, pero a la vez profundamente, incluyendo el verso “No hay ateos en las trincheras” (Oyola, 2020: 102), que en realidad pronuncia otro personaje en la novela de King, el sacerdote Callahan. Es significativo mencionar el texto original del autor norteamericano: “There are no atheists in the foxholes” (King, 2011: 352). Considero importante agregar que la traducción exacta de *foxholes* no es “trinchera” (como se la traduce en general al español) sino “pozo de zorro”. No son sinónimos, sino que aluden a dos tipos diferentes de fortificación. La trinchera se traza a lo largo, y es colectiva. El pozo de

²⁰ La Villa de Emergencia o “Villa Miseria” es la denominación popular que en Argentina se da a los asentamientos precarios, general, pero no exclusivamente, ubicados en la periferia de las grandes ciudades.

²¹ El poeta italiano emplea, como ejemplo, el siguiente versículo del Salmo 113 (que repite en el canto II del *Purgatorio*): “*In Exitu Israel de Aegypto*”, el pueblo de Israel sale de Egipto. El sentido literal no requiere interpretación, es lo señalado por el texto. El alegórico, el partir hacia una nueva vida. El moral, dejar atrás el pecado (Egipto). El anagógico, la elevación del alma humana lejos de lo terrenal.

zorro es individual o, en todo caso, ocupado por muy pocos soldados. En cierto modo, la traducción más precisa se revela, también “más precisa” para indicar la condición de soledad de la resistencia de las reclusas. El sentido es, simplemente, “ante el terror y la muerte, nadie permanece ateo”. La intervención de Oyola es más que sugerente, porque Irma combina un Salmo de bendición con un verso que expresa, en última instancia, el fondo moral, ético, de toda resistencia. En una auténtica hibridación entre la fe cristiana y los ritos vudú, Irma obtiene un clavo oxidado, que introduce en la cabeza del cadáver de una reclusa con tres martillazos, cada uno a la voz de “Padre, Hijo y Espíritu Santo”, respectivamente. Luego, mientras rezaba el Salmo “intervenido” por Oyola, el cadáver de la reclusa abrió los ojos. Blancos, ciegos, tal como un zombi haitiano. Irma pronto descubre que la “vida” del cadáver persiste mientras continúe el rezo. El “milagro” es producto de la magia simpática: así como tres clavos trajeron la muerte a Cristo y, por consiguiente, su vida eterna, un clavo golpeado tres veces traerá la vida a la muerte. Lo pagano profana lo sagrado para introducir la muerte en forma de vida.

A partir de aquí los hechos se desbordan. Irma y el grupo de Evangelistas darán vida sistemáticamente a todos los cadáveres del penal, con el objetivo de “purificarlo”. Y, llamadas a cumplir su misión, las liberan en medio de las celebraciones del Día del Niño. Mientras el pabellón de las Evangelistas continúe rezando, las zombis continuarán matando. Muy pocas reclusas y guardianas se salvarán, la Turca Medina entre ellas. “Oreiro”, la “Uruguaya” dará su vida por las demás. Hay aquí también una subversión del esquema típico del héroe masculino, pero sobre todo la elevación a una categoría de mayor humanidad, o de humanidad transformada y purificada. La abyección de las zombis, que es la imagen simbólico-moral de la abyección del sistema carcelario, es la katábasis de la humanidad, el “infierno” por el que es imprescindible pasar para alcanzar la anábasis de las dos mujeres que se aman.

Se vislumbra que la novela en sí posee muchas lecturas, pero el hecho principal es que la mayor parte de ella es amor y resistencia, planteados desde la desesperación, pero también desde la convicción. Limitándonos en nuestro objetivo, la configuración del (de la) zombi es, en esta novela, un brillante híbrido entre las dos modalidades planteadas, pero con una significativa preeminencia de la primera: religiosidad y esclavitud. Las reclusas, “muertas vivas”, como bien exponen los poemas del Penal Nro. 5 de Rosario, tienen su propia voz. Y la novela de Oyola es sobre el amor, que transmuta lo humano a otro plano, superior. Y por tanto, sobre la vida. Narrada a través de la vida en la muerte.

3. *Berazachussetts*: el zombi “conurbanizado”

Sobre esta novela de Leandro Ávalos Blacha podrían aplicarse muy diferentes adjetivos, pero sin duda el de “Pulp” sería muy adecuado y totalizador. El *topos* lo constituye una tan interesante como disparatada fusión de espacios: Berazategui, una localidad del conurbano bonaerense (cercano a la ciudad de Buenos Aires), y Massachusetts, ciudad de Nueva Inglaterra y lugar recurrente de las ficciones *weird* de H.P. Lovecraft y del ya citado Stephen King. Esta hibridación presente en el título de la novela gravita sobre todos los temas, lugares, la estructura social y la propia ficción desarrollada. Y, por supuesto, sobre la mismísima taxonomía del zombi “berazachussettiano”. A su vez, el tono de profunda crueldad y/o indiferencia de los personajes es, por momentos, desesperante. La vida (humana y la de cualquier otro tipo) carece de valor y de todo tipo de sentido trascendente. Convergemos con la postura de Victoria Cóccharo (2016), que sostiene que:

en el contexto contemporáneo el zombi puede pensarse como el monstruo del biopoder, como aquel que excede y pone en evidencia su ordenamiento. Si el presente se define por el vínculo entre lo biológico y lo político, es decir, si la vida deja de ser un fundamento y se devela como efecto del poder

a través de la administración y clasificación, este monstruo pregunta: ¿cómo “dominar” aquello que está muerto? (2)

En la afirmación final de la autora subyace una de las claves de lectura de la novela: ser zombi otorga un poder no ya de destrucción, sino de rebelión. Volveremos sobre este punto más adelante.

La novela se inicia con un grupo de cuatro amigas, Dora, Milka, Beatriz y Susana, que durante un paseo descubren a una mujer increíblemente obesa y desnuda en medio del parque, desvanecida. Se trata de Trash (la heroína, en cierto modo, que es irónicamente “basura”, pero también personaje de ficción del film de Dan O’Bannon de 1985 *Return of the Living Dead*), una zombi muy particular, que tiene consciencia de serlo y gusta de la música de ABBA (grupo musical sueco muy célebre en las décadas del 70 y 80 del siglo XX) y de Valeria Lynch (cantante popular argentina, cuyas letras suelen ser melodramáticas). Salvo por la voracidad por la carne humana que sufre Trash, y que tiene graves consecuencias para su silueta, ya que esa “dieta” la hace engordar rápidamente, cuestión por la que trata de evitar la antropofagia, los zombis de *Berazachussetts* son extremadamente humanos, y buscan ser dueños de sus destinos. Lo que nos regresa en cierto modo al “primer nacimiento del zombi” y a la dialéctica amo-esclavo. Estos zombis son marginales, “suburbanos”, pero rebeldes, desprovistos de la ceguera asesina del zombi romeriano. Claro que, a lo largo de la obra, los personajes humanos frecuentemente demuestran una voracidad similar, solo que la antropofagia es metafórica y no real. Por ejemplo, Saavedra, el empresario que en la práctica es el dueño de la ciudad, es más profundamente inhumano que los monstruos que la ciudad contiene y que, con sus propias acciones, engendró sin proponérselo. Las peripecias se suceden, a partir de ahí, con una velocidad pasmosa, multiplicando los niveles de absurdo y de grotesco a niveles en donde el efecto no deviene terrorífico sino efectivamente distanciante. A diferencia de las novelas de Pisano y de Oyola, *Berazachussetts* no construye una dualidad zombi-humanos, en donde el monstruo deviene con claridad metáfora de lo represivo, de la explotación y/o de la propia esencia voraz del capitalismo, sino un territorio híbrido, donde apenas hay diferenciación, y lo monstruoso en sí (en múltiples transformaciones) no presenta sino tardíamente la génesis de los zombis, vinculados con los residuos patógenos de la ciudad. Pero lo esencial es la configuración emocional del “monstruo” que, dentro de esta ficción, concluye por ser tanto o más humano que los no-zombis. Victoria Cóccharo (2016), que desarrolla un amplio estudio sobre esta novela, propone tres ejes para pensar la figura del zombi, que resumimos a continuación:

1. El lenguaje, humanamente elaborado y complejo (y frecuentemente, más), lo que lo diferencia del zombi paradigmático, que solo emite sonidos guturales o alaridos.
2. La conciencia de la corporalidad, ya que Trash no solo “engorda” por la dieta “rica en proteínas” producto de devorar carne humana, sino que es consciente de ello y trata de evitarlo, absteniéndose momentáneamente de comer.
3. La subversión de los valores decadentes de la ciudad. Los zombis generan un proceso revolucionario, que implica transformación social primero, y la posibilidad de un nuevo comienzo, después.

Coincidiendo conceptualmente con Cóccharo, proponemos que *Berazachussetts* plantea un “nuevo humanismo”, un auténtico, si se nos permite el neologismo, “zombismo”, en donde el monstruo se vuelve capaz de una transformación. Por un lado, en la dialéctica hegeliana del amo y del siervo, el zombi se convierte en amo, y veríamos entonces (por fin) el triunfo de una lógica de la política y de la historia a través del propio subproducto de la dominación capitalista. Pero acaso existe una lectura más profunda aún, que trasciende los avatares de la política y las metamorfosis de la Historia. Es la propia esencia de la humanidad lo que se ha reconvertido. Una vez más, el transhumanismo, solo que en este caso el autor produce un giro efectivamente revolucionario (y mucho más categórico que una revolución armada): ya no son los humanos los que se elevan gracias a la lucha

casi sin esperanza con los zombis, sino son estos los que realizan su “Anábasis simbólica” en su lucha con los hombres. Incluso la idea misma de “apocalipsis” debe ser pensada también en el sentido bíblico del término, como “revelación” de un mundo nuevo. Una nueva “humanidad” surge de la destrucción de esta suerte de “*Babilonia civitate infernali*”²² que es en realidad Berzachussetts, y que implica un nuevo principio. Lo sorprendente del mecanismo narrativo (y posiblemente, la única forma de lograr esta transformación) es la profunda y completa inversión de todos los valores. El apocalipsis es popular y secular, pero a la vez, trascendente, y encierra en sí, asombrosamente, una clave religiosa. O por lo menos, vinculada con lo sagrado.

Quizás uno de los rasgos más visibles de este “apocalipsis” es su desaforada incorrección política, llevada hasta extremos impensables. Una de las villanas, Periquita, se mueve en silla de ruedas, desde donde comete todos sus crímenes; o bien un bebé muerto hace muchos años atraviesa la metamorfosis zombi en brazos de su madre, ya anciana. Detengámonos en este ejemplo.

Cada tanto se acercaba a ver la inscripción en alguna cruz para cerciorarse de que iba por buen camino. Se detuvo en una. Se oía un leve llanto de bebé. Fita se puso de rodillas y comenzó a remover la tierra con sus manos. Pronto descubrió un pequeño féretro de roble. “Roberto Ligestri”, tenía tallado sobre una placa de oro [...] Quitó la tapa. El niño lloraba y agitaba sus pequeñas manos. Los gusanos se aglutinaban alrededor de los ojos, dando la impresión de que el niño tenía gafas. Su piel se hallaba intacta, de un tono azulado. Poca carne quedaba del resto de su cuerpo. “Bueno, bueno -lo tranquilizó Fita, tomándolo en brazos-, ahora lo vamos a llevar con los papis”. Robertito dejó de llorar. Cuando la anciana lo acariciaba, el pequeño intentaba morderla. (Ávalos Blacha, 2014: 143)

La cita, si bien algo extensa, constituye un buen ejemplo de la estética de la novela, y de la configuración entre humana y monstruosa del zombi, y entre monstruosa y humana, del humano. Lo cual quiebra la lógica expuesta en nuestro marco teórico. ¿Cuál es la relación mismidad-ipseidad aquí? Definitivamente, el zombi no es el “otro”, pero tampoco el humano está instalado en una perspectiva “absoluta” para juzgarlo. El “*Ton anqropwn metrtron*” de Protágoras, “el hombre es la medida” que más tarde definiría al Humanismo, aparece aquí travestido. Porque en la lógica de Berzachussetts (la ciudad y el libro) bien podría ser “el zombi es la medida”. En definitiva, una metáfora del Post-Humanismo, donde quizás todos somos monstruos. Quizás podamos creer que estamos atravesando lo que Byung-Chul Han describe como “la expulsión de lo distinto” (Han, 2017)²³, pero en la novela de Ávalos Blacha vivimos en “la indiferenciación de lo distinto”: todo es objeto, en especial, el cuerpo humano, materia prima ya no de una ideología, sino de la autodestrucción del Humanismo²⁴. Así como nuestro marco teórico de partida efectivamente opone al hombre contra su contrario absoluto a través de la dialéctica mismidad-ipseidad, enfrentándolo con lo *Unheimlich* freudiano (lo perturbador) en la lógica demente de *Berzachussetts* este marco se resignifica, ya que ese “contrario” surgió de su misma matriz. Todos somos monstruos, salvo, quizás, los monstruos, víctimas, al fin y al cabo, de aquellos que se llaman a sí mismos humanos.

Conclusiones: ¿hacia un tercer nacimiento del muerto/vivo?

La fantasmal figura del *zombi* es particularmente expresiva. En el pueblo haitiano, donde la muerte solía ser la única forma de escapar de la esclavitud y de la miseria, se ha operado una singular inversión de valor: incluso en la muerte la esclavitud puede reinar sobre los hombres. Así, el *zombi* no es solo una metáfora de la condición del

²² Nombre de una célebre ciudad infernal imaginada por el monje Giacomino de Verona en el siglo XII.

²³ Han sostiene que “El mundo pierde cada vez más la negatividad de lo contrario” (2017: 68). Esta negatividad es, paradójicamente, una forma de construir identidad, que se está diluyendo ante nuestros ojos.

²⁴ Victoria Cóccharo en su artículo describe al zombi como un concepto que sintetiza en sí la biopolítica, tal como la define Michel Foucault (2016).

esclavo, ser abúlico por excelencia, sino también la negación de toda redención posible, *el rechazo a la propiedad sobre la propia muerte*, quizás el acto de usurpación más profundo que pueda cometerse. Que la *práctica* de la *zombificación* no pertenezca a la propia religión sino a la hechicería y a la magia comprendidas dentro de la estructura mítica del Vudú, nos habla de su valor simbólico negativo, la figura completamente especular a la del hombre que ha nacido libre. Creemos que esta lectura nos permite pensar en una auténtica ontología derivada del *pathos* propio del esclavo: ser, *pertenecerse*, es, ante todo, un problema ético de toda la comunidad.

Pero esta es solo una parte de la historia: en el siglo XX, en medio de la Guerra de Vietnam, el monstruo se transforma, y muta desde la propia esencia de esa sociedad. El zombi devorador es la imagen perfecta de esa singular definición del dinero que hizo Karl Marx más de un siglo antes de este segundo nacimiento de la criatura: que el dinero “vampiriza”, ya que es “capital muerto” que vive a expensas del “capital vivo” (2008: 108-109)²⁵. Quizás George Romero tuvo presente esta sentencia al pensar su guion, todo un manifiesto de *necropolítica*, para apropiarnos del término creado por el filósofo e historiador camerunés Achille Mbembe.²⁶

Las dos primeras novelas tratadas, *El viento de la pampa los vio*, de Pisano, y *Ultra Tumba*, de Oyola, se estructuran efectivamente a partir de la tensión entre estas dos concepciones del zombi: el cadáver esclavo y el cadáver devorador. En ambos casos, metáforas de un capitalismo y de una modernidad en descomposición. Y sin embargo, aunque surgida de la misma entraña humana, la criatura conserva y exhibe su identidad de “Otro” absoluto. No es esto lo que sucede en la tercera novela, *Berazachussetts*, de Ávalos Blacha, marcada por la hibridación extrema, la disolución de lo distinto, la falta absoluta de transcendencia. Pero el punto en donde las tres se entrecruzan bien podría definirse como “transhumanar”, en un sentido profundamente opuesto a la idea original que buscó transmitir este término. Y que sin embargo podría servir para al menos intentar un regreso parcial a ese ideal desde su opuesto.²⁷ Dante Alighieri, en el verso 70 del canto I del *Paraíso*, lo emplea para señalar que su camino lo llevará a un estado “más allá de lo humano”, que lo volverá verdaderamente humano.²⁸ No por nada, el poeta florentino escribe esto a principios del siglo XIV, en los cimientos del Humanismo. Hoy, este “más allá” deviene monstruoso, lo humano pierde toda su humanidad, aunque oscuramente esa pérdida es, también, la oportunidad de recuperarla y darle un nuevo valor. Queda, como una suerte de máscara, una apariencia multiplicada en vano por nuestro complejo y potencialmente infinito sistema de signos. ¿Sucederá un tercer nacimiento, aunque sea solo ficcional? ¿Hay un más allá si lográramos atravesar el límite de lo humano? En cierto modo, las tres novelas abordadas (y quizás, con más fuerza y oculta ternura, la tercera de ellas) retoman como un eco la nostalgia del Humanismo a partir de su negación. Tal vez a través de la ficción del siglo XXI podamos intentar el regreso al menos parcial a ese sentido original de “transhumanar” vislumbrado por Dante a comienzos del siglo XIV. Las tres novelas que elegimos son un buen principio. Sin Paraíso, allá lejos, sino aquí, ahora. Y no sin dolor, por cierto.

Bibliografía

Alighieri, D. (1997). *Tutte le Opere*. Milano: Garzanti.

Ávalos Blacha, L. (2014). *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía.

²⁵ Marx menciona esta idea en tres oportunidades en *El Capital*. Transcribimos la más célebre: “trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo vivo chupa” (2008: 108). En un sentido similar, aunque actualizado al problema del petróleo en Oriente Medio, se desarrolla el lovecraftiano tratado de filosofía *Ciclonopedia* (2016) de Reza Negarestani.

²⁶ Achille Mbembe plantea en su libro del año 2003 *Necropolítica* (2006) una discusión en torno al derecho de dar la vida y dar la muerte y la violencia del poder soberano, en una evidente relectura del concepto de biopolítica de Michel Foucault. Hemos usado el término en un sentido algo diferente, en cuanto es la focalización de la política desde la muerte y su (sin)sentido.

²⁷ Acaso esto no nos debería sorprender, pues, parafraseando a Heráclito “todo huye hacia su contrario” dentro del río del cambio. Esto es, de la Historia.

²⁸ “Transhumanar significar *per verba* / non si poria” (*Commedia, Paradiso*, I, vv. 70-71): “Transhumanar no puede expresarse con palabras” (Nuestra traducción.)

- Bauman, Z. (1994). *Racismo, Antirracismo y Progreso Moral*, en *Debats*, (47), 51-58.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Buenos Aires: Anagrama.
- Brito Alvarado, L., y Segovia Belastegui, D. (2021). Las metáforas sociales del zombi romeriano. En *Antropología experimental*, (21), 517-528.
- Buck-Morss, S. (2005). *Hegel y Haití*. Buenos Aires: Norma.
- Bull, M. (1998). Para que los extremos se toquen. En Bull, Malcolm [comp.]. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (pp. 11-30). México: Fondo de cultura económica.
- Carol, M. (1980). *Cuentos santiagueños*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Cóccaro, V. (2016). Variaciones sobre lo zombi en Berazachussetts. En *Argus-a, artes y humanidades*, V(19) , 1-27. https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig_c627c119d5ed42e72cd2d293e5724aff
- Depestre, R. (1998). Capitán Zombi. En AA.VV. *Palabra terrestre: poesía negra* (pp. 73-76). Buenos Aires: Leviatán.
- Di Benedetto, A. (1979). *Zama*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Drukaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Feuillet, L. (2022). Brujas, exorcistas y posesas. terror, policial y complot en Leonardo Oyola y Nicolás Correa. En *Perífrasis*, 13(25), 78-95. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/598911>
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires: Los Ángeles: Argus-a.
- Han, B. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- Hernández, J. (2014). *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada.
- Hurbon, L. (1978). *Dios en el vudú haitiano*. Buenos Aires: Castañeda.
- Izzi, M. (1996). *Diccionario Ilustrado de los monstruos*. Palma De Mallorca: Alejandría.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- King, S. (2011). *Salems' Lot*. New York: Anchor Books. <https://d-pdf.com/book/3815/read>
- Kirkman, R y Darabont, F (Productor). (2010-2022). *The Walking Dead*. [Serie de televisión]. Netflix. <https://www.netflix.com/>
- Levi-Strauss, C. (2011). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Marx, K. (2008). *El Capital I. Crítica de la economía política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

- Mori, M. (June 2012): *The Uncanny Valley* [trad. Karl F. Mac Dorman y Norri Kageki]. En *IEEE Robotics & Automation Magazine*, June 2012, <http://iee-ras.org/ram/html>
- Oyola, L. (2020). *Ultra Tumba*. Buenos Aires: Random House.
- Pantoja Chaves, A. (2017). Tiempo de zombis: la realidad de los muertos vivientes en la ficción cinematográfica. En García, J, Urraco, M. (Edit.). *Mundos Z, sociologías del género zombi* (pp. 30-51). Madrid: Los libros de la Catarata.
- Pérez Ochando, L. (2013). *George A. Romero: Cuando no quede sitio en el Infierno*. Madrid: Akal.
- Platzeck, J. (2016). El monstruo y el poder: un diálogo entre biopolítica y zombies. *Representaciones*, 12(1), 77-94 <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/repr/article/view/15381>
- Pérez Gras, M. L. (2023). Gauchos del fin del mundo: Los espacios del terror decimonónico en la narrativa del siglo XXI. En *Exlibris*, 12, 44-60. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4037>
- Pisano, J. I. (2021) *El viento de la pampa los vio*. Buenos Aires: Baltasara.
- Ricoeur, P. (2006). *El mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2011). *Sí mismo como Otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de Cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Yao, J.A. (2014). *Afrodendientes en América: De esclavos a ciudadanos*. Madrid: Mundo Negro.