

Territorio de sombras
Montajes y derivas de lo gótico
en la literatura argentina

Marcos Zangrandi
(coordinador)

NJ
Editor

MARCOS ZANGRANDI

COORDINADOR

TERRITORIO DE SOMBRAS

MONTAJES Y DERIVAS
DE LO GÓTICO EN LA
LITERATURA ARGENTINA

NJ
EDITOR

Territorio de sombras : montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina / Marcos Zangrandi ... [et al.] ; coordinación general de Marcos Zangrandi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: NJ Editor, 2021. Libro digital, PDF - (Asomante / 11)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-5-9

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Literaria. 3. América y el Caribe. I. Zangrandi, Marcos, coord.

CDD 809.04

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa: Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2019

TRES DESPLAZAMIENTOS DE LO ZOMBI EN *BERAZACHUSSETTS*

Victoria Cocco

En la introducción del volumen *Monster Theory*, Jeffrey Jerome Cohen propone acercarse a pensar una cultura desde los monstruos que engendra (1996: 3). Advierte, además, que al monstruo se lo conoce a través de procesos y movimientos, más que por su ubicación en una tabla clasificatoria. Esta línea ya había sido explorada por Foucault en su curso *Los anormales* (2011), donde encuentra en el monstruo una potencia crítica porque, en su aparición, devela un sistema de clasificación y a la vez lo pone en crisis, al develar la ambivalencia de las categorías: al ubicarse *entre* una y otra, o bien, al poder ser las dos al mismo tiempo –por ejemplo, humano y animal–, señala la ambigüedad de los términos, su dependencia de intereses y que “lo biológico” y “lo natural” son conceptos culturales, históricos y políticos. Por eso partirá del monstruo, de lo que no tiene una “naturaleza aceptable”, para desandar los saberes y poderes que intentan “normalizarlo” –mediante instituciones de control y mecanismos de vigilancia– y, a partir de allí, leer el ordenamiento de una sociedad.

A la luz de ambos pensamientos, propongo leer al zombi –a “lo zombi”– en la novela *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007) como un proceso, un movimiento que –como precisaba Cohen– introduce una perturbación. En un primer momento, me interesa pensar el desplazamiento que la novela opera al ubicar los rasgos tradicionales de los “muertos-vivos” sobre los personajes “vivos” –los habitantes de la ciudad de Berazachussetts– y, a su vez, cómo el terror que caracteriza al género tampoco queda asociado a la protagonista zombi. En segundo lugar, reflexionaré sobre las diversas transformaciones que atraviesan los personajes zombis, en los que identifiqué los otros dos desplazamientos. En el caso de la protagonista, las que activa sobre dispositivos que la circunscriben como “anormal”, pero no por zombi sino por obesa; mientras que, en el resto de los zombis, se trata de los modos en que subvierten un

orden que los había marginalizado, precarizado y, en algunos casos, aniquilado. Los zombis, en este sentido, adquieren una potencia crítica que puede ser pensada con la inversión que tuvo en las últimas décadas del siglo XX el concepto de *monstruo*, al pasar, como sugiere Daniel Link, de una clasificación que se asume a una construcción que se realiza¹. Su zona es el *entre* o el *umbral*, desde allí operan como fuerza desclasificatoria (Link 2009: 26). En esta línea, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez han trabajado sobre *lo animal* (en arte y literatura, pero también en el derecho²) como figura que opera como intervención política. Contiguos a lo humano, animales o monstruos actúan en tanto potencia política, generan interrogantes y/o expresan modos de resistencia no como víctimas de un sistema clasificatorio sino, más bien, como agentes activos que realizan una elección ética al encarnar formas de vida novedosas. Como sostiene Negri, “el monstruo, ya siempre común, ahora se ha hecho sujeto. Ya no es un margen, un residuo, un resto” (Negri 2007: 118). En consecuencia, de modo general, el zombi podría pensarse como un nuevo pliegue del *giro animal*, definido por Julieta Yelin como una forma de leer zooliteratura en el contexto de la agudización de la crisis de los discursos humanistas.

En líneas generales, la novela trata sobre un grupo de docentes jubiladas y frívolas, de una clase media en decadencia, que encuentra a una mujer obesa durmiendo en las afueras del bosque, ubicado entre el río y la ciudad. Luego de descartar que sea una prostituta, las cuatro señoras deciden llevarla a su casa no por solidaridad sino porque les atrae la cantidad de fotografías que pueden tomarle a su cuerpo deforme y excesivo, la posible popularidad televisiva, la

1 Daniel Link (2005, 2006) trabaja sobre la enfermedad y lo monstruoso como figuras de la disidencia. En una entrevista realizada por Patricio Lennard para el suplemento *Radar*, en 2005, a propósito de la publicación de *Clases. Literatura y disidencia*, Link sostiene con firmeza: “Creo que hoy es una obligación ética disentir en primer término con los sistemas clasificatorios que pretenden determinarlo a uno mismo” (2005b s/n), y agrega que el monstruo “no es una mera víctima del Estado represivo, pues es él quien elige su lugar (o su no lugar)” (2005b s/n). Se trata, entonces, no de asumirse como monstruo, sino de luchar para construirse como tal.

2 En “El animal comunista” Giorgi (2013) expone el caso de un abogado que, a falta de legislación o jurisprudencia para su defendido, recurre a los derechos animales para defender la vida de un preso. Su lúcido movimiento es el de llenar con el animal el vacío legal que hay para el disidente político.

ocasión de vestirla y peinarla como a una muñeca, la novedad de tener una nueva integrante en el grupo a la que hacer preguntas. Esta mujer es Trash, la protagonista zombi de la novela, que llega en barco a Berazachussetts buscando alejarse de sus compañeros zombis porque quiere moderar sus hábitos alimenticios y cuidar su figura. Después de esta primera escena, la zombi se aleja del grupo y el relato se abre para seguir sus recorridos por la ciudad y, a su vez, los de cada una de las jubiladas (una es violada en el bosque, otra comienza una relación con el millonario ex alcalde de la ciudad y otra, por rencor y envidia, destruye el departamento en el que todas convivían y momifica viva a la madre del portero del edificio). Promediando el relato, la zombi sale de la ciudad por el puente de los camioneros, quienes la llevan hasta el medio del campo, el desierto: “tal desolación y aridez. Era la intemperie en su máxima pureza” (73)³. Es una imagen entre idílica y paródica del campo y en la que se desarrolla un episodio alucinatorio: la zombi y una de las docentes consumen drogas, adoptan un gato, se confiesan secretos, bailan rock y juegan a la ruleta rusa. Podríamos decir que, en este episodio, Ávalos Blacha dialoga con cierta construcción del campo como lugar del placer o del delirio que aparece, por ejemplo, en los diarios del viajero inglés del siglo XIX Francis Bond Head⁴, línea que fue retomada y reelaborada por César Aira en la mirada del personaje del francés de *Ema, la cautiva*. La salida al campo diferencia los recorridos de la zombi por Berazachussetts ya que, cuando vuelva a la ciudad, circulará por otras zonas, las afueras, donde finalmente encuentra más zombis que, reunidos en un sótano, planean hacer estallar una revolución.

En diálogo con la tradición del gótico en la literatura latinoamericana, la aparición de zombis en *Berazachussetts* continúa la característica del género de dar cuenta, aunque a su modo, de la historia social y cultural ya que funcionan “como modo de representación de un pasado y un presente perturbadores” (Casanova-Vizcaíno

3 Todas las páginas, salvo indicación en contrario, remiten a la novela.

4 “Al principio, el constante galopar, aturde la cabeza, y a menudo al desmontar me encontraba tan atolondrado que difícilmente podía sostenerme en pie; pero el organismo se acostumbra gradualmente y entonces resulta la vida más deliciosa de que se pueda disfrutar” (Bond Head, 2007: 59).

2014: 132). Por un lado, hay una elección por presentar mediante este género cierta coordinada socio-histórica, pero, por otro lado, la presencia de zombis tiene el efecto de quitar realismo a los hechos que la novela alude, tal vez demasiado cercanos –el brutal neoliberalismo y ola de privatizaciones de la década de 1990, los manejos políticos, los negociados y coimas, la huida de un presidente en helicóptero, la crisis argentina del 2001 y sus consecuencias, las formas de organización subalternas que se sucedieron para hacerle frente, etc.–. A este efecto se suma el procedimiento de la parodia, ya que si bien el autor trabaja con referentes cercanos, los somete a la burla, ridiculizándolos. En ese sentido, el tono humorístico, el avance disparatado que impulsa al relato y, fundamentalmente, la parodia funcionan como coartada para acceder a esos referentes⁵.

Para Leónidas Lamborghini (2008) la parodia es una distancia cómica que opera como mirada crítica y tiene la potencia de ver lo trágico desde lo cómico. En esta perspectiva pareciera que en *Berzachussetts* se genera algo de aquella distorsión cómica de la risa de la poesía gauchesca⁶ que “responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira” (Lamborghini 2008: 14) y deja al descubierto la impostura de los modelos. La parodia y el zombi comparten, entonces, tanto la potencia de introducir una perturbación como la de reunir opuestos: lo trágico y lo cómico, lo muerto y lo vivo.

A su vez, podríamos decir que la parodia implica necesariamente una retórica de la deformación: casi una estética zombi que opera un proceso de zombificación sobre el material con el cual trabaja, ya que el material retorna en otro estado⁷. Un proceso similar ocu-

5 Para Agamben, quien parodia renuncia a una representación directa de su objeto (2013: 51).

6 Lamborghini analiza la risa como característica central de la poética de *los Diálogos Patróticos* de Bartolomé Hidalgo, la cual funciona como precursora de una serie que incluye a *Santos Vega* de Hilario Ascasubi (donde aparece el “reír lo serio” [38]), el *Fausto* de Estanislao del Campo (donde toma la forma de parodia, “una relación cómico-imitativa con el modelo al que caricaturiza” [112]) y al *Martín Fierro* de Hernández. Se trata de una risa que emerge en medio de lo trágico y rasga la fachada de lo serio.

7 Esta perspectiva podría vincularse con lo que sugiere Julieta Yelin en relación a que la crítica se deje inspirar por los modos de pensar de la literatura que lee. Así propone “considerar la posibilidad de una crítica posthumanista que encuentre en

rre sobre los nombres, que pasan por un proceso de transformación para referir un espacio (Berazachussetts, Longchamps Elisee, Boedimburgo, Quitiliechtsein, Rin del Plata) y una época (reconocible, por ejemplo, en los “patachussetts”⁸). Como zombi insaciable, la lengua es antropófaga: devora y deglute idiomas, a la vez que se presenta como algo a profanar⁹.

Del mismo modo que la lengua, la escritura combina estéticas, géneros y recursos: el cine de Hollywood y el clase B, la ciencia ficción, el fantástico, el realismo, lo kitsch y lo bizarro. Alicia Montes define a las narraciones de género zombi como “literatura de divulgación” pero sostiene que la narrativa argentina actual sobre zombis se ubica “en los bordes del mercado” ya que “no han sido traducidos totalmente a los códigos del mercado ni incluidos en el canon” (Montes 2017: 97). En esta línea, *Berazachussetts* es una novela *trash*, menor, marginal: literatura zombi que aloja impurezas y zonas no legitimadas. Por un lado, su hechura se puede pensar como la de los films de bajo presupuesto (por ejemplo, al estar hecha de fragmentos que dejan a la vista el corte y el salto entre uno y otro mediante tres asteriscos); por otro, incorpora referentes de la cultura popular (de la cumbia, como Lía Crucet; de la televisión, como Susana Giménez)

la zooliteratura contemporánea herramientas teóricas con que aprehender posibilidades de pensamiento desplegadas por los lenguajes estéticos. La literatura se podría convertir así [...] en una experimentación con nuestras propias concepciones y representaciones de la literatura” (Yelin 2013: 3).

8 El patacón fue un bono de emergencia que funcionó como moneda paralela y equivalente al peso argentino, emitido durante 2001 y 2001 en la provincia de Buenos Aires, donde queda la localidad de Berazategui/Berazachussetts, con el fin de paliar la ausencia de circulación monetaria producida por la crisis financiera y económica del momento).

9 Al mismo tiempo, la mezcla con idiomas “del primer mundo” podría funcionar como parodia a la extranjerización del gusto y las costumbres que tuvo lugar como efecto del neoliberalismo de los noventa, ese aura caprichosa que revestía a lo exportado y lo extranjero. En esta misma línea se ubica el alcalde Francisco Saavedra que, zombificando la ciudad, instala recámaras frigoríficas con pingüinos para “embellecer la ciudad” respondiendo a una idea de que la política es decoración urbana y debe hacer el simulacro del “primer mundo”. “A Saavedra le fascinaba la idea de hacer Berazachussetts un poco más *invernal*. En una ciudad importante debía hacer frío, debía haber pingüinos correteando, debía nevar” (42). Asimismo al final se señala críticamente esa mirada aurática a Europa: “Alguna vieja puta debe andar diciendo: ‘Esto parece Venecia, con voz conchuda’, dijo Trash. ‘Sí, como parece Londres... cuando hay niebla’” (157).

y, en este pastiche, participan objetos kitsch, como los que se nombran en las primeras páginas cuando se describe el departamento de las cuatro señoras: “los caracoles de la repisa”, “la virgencita del clima”, “los barquitos del empapelado” (13).

El humor, además, activa un movimiento doble. Por un lado, si mediante el uso del cliché, se crea un suelo semántico común con el lector, por otro, mediante la sátira, desmonta discursos estereotipados. Así, las referencias a “un grupo de loquitos, muy raros, de esos que quieren ‘cambiar el mundo’ [...] De a poco los fueron limpiando” (98), o el deseo expresado por una de las señoras sobre su hijo de “mejor muerto que guerrillero” (113). El retorno de significantes (“guerrilla”, “limpiar”, “cambiar el mundo” y, hacia el final, “revolución”) se realiza mediante diversos “filtros” satíricos que presentan e interrogan esos estereotipos y discursos del odio. En esta línea, se pensará también la operación de reactivación de la idea de lucha política por medio del género zombi.

Antes de comenzar con el análisis, haré un señalamiento más. En la novela, lo zombi como mezcla, contaminación de opuestos, híbrido, resto y desecho cifra una situación ecológica. Porque los zombis funcionan, en cierto modo, como documento del desastre ecológico que sufre la localidad de Berazategui, tanto por la falta de control sobre los desechos que las industrias tiran al agua¹⁰, como por el desagüe de los millones de metros cúbicos de desechos cloacales que diariamente se tiran en el Río de la Plata sin ningún tipo de tratamiento. La insalubridad de las aguas se profundizó durante la década del noventa, durante el auge de las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem¹¹. En la novela, es precisamente el agua

10 Situación que ocurre desde hace más de cien años: en 1886 se instala la Destilería Franco Argentina que en 1966 se convierte en la Maltería Hudson, en 1890 la fábrica de carnes en conservas Highland Scott Canning Company Limited, en 1908 la cristalería Rigolleau cuya importancia convierte a Berazategui en “la capital nacional del vidrio”, en 1933 la fábrica de conservas Miguel Miranda, en 1937 la productora de fibras textiles Ducilo, en 1948 la curtiembre Segal, el 1953 Parafina del Plata, en 1959 Coca Cola, entre otras. Todas estas industrias han tirado sus desechos a las redes cloacales, contaminando el río (información proporcionada por la Comisión de Estudios Históricos de Berazategui).

11 La secretaria de recursos naturales y medio ambiente de Menem, María Julia Alsogaray, decide suspender la construcción de una planta depuradora que debía estar terminada para 1999 (Salgado, 2006).

contaminada la que reanima a los cuerpos enterrados en las zonas periféricas, en “la zona pobre de la ciudad, cerca del Desaguadero” (105), nombre en el que se inscribe uno de los principales motivos de la contaminación. En este sentido, la elección de incluir personajes zombis dialoga, no tanto con la tradición cinematográfica de Hollywood o clase B¹², sino que esa estética *trash* característica del género zombi y que la novela adopta junto al tono *punk* del *no future*, se vincula con la particularidad de Berazategui como *entorno trash*: enclave industrial y años de desregulación de políticas ecológicas¹³. De este modo, en la novela, el suelo también atraviesa un proceso de transformación (como la protagonista y los zombis rebeldes) ya que si bien, por un lado, es basural, por otro, será *agente* que genera contra efectuaciones: responde, *retorna*, resuena... “¡Escuchá, escuchá! ¡Ya está latiendo el suelo!” (121).

A continuación voy a analizar tres desplazamientos de “lo zombi” en *Berazachussetts* ya que, si bien la protagonista es una zombi, este aspecto se desgranará sobre los personajes “vivos”. En primer lugar, a lo largo de toda la novela los zombis están naturalizados: Trash nunca es señalada como zombi, ni por las señoras que la encuentran ni, luego, en su deambular urbano. Es sobre los vivos que recaen las características de la construcción fílmica más tradicional¹⁴ de

12 Nos distanciamos en este punto de la lectura de Alicia Montes (2017:113) de la novela como transposición de *El regreso de los muertos vivos* y *La noche de los muertos vivos*, y a la protagonista como cita del personaje femenino del film de Dan O’Bannon, ambas zombis punks. Si bien es cierto que pueden compartir esta característica y que tienen el mismo nombre, consideramos que en Trash vibra con más fuerza el contexto de crisis ecológica de Berazategui, que su intertextualidad con el imaginario cinematográfico.

13 Este aspecto podría dialogar con la novela *El campito* de Juan Incardona (2009), en la cual del Riachuelo contaminado emerge una nueva versión del Nahuelito y otras derivas “anormales”. En esta misma línea, no llama la atención que la editorial Mancha de Aceite, que tiene una colección específica de literatura zombi, sea de San Francisco Solano, localidad cercana a Berazategui.

14 La construcción canónica del zombi se configura en *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero. Allí el zombi es definitivamente separado de la figura del mago negro presente en la tradición del vudú ya que no se levanta por la magia del maestro sino por la ciencia: químicos, sustancias, radiaciones nucleares, manipulación genética o desechos radioactivos que generan en los cuerpos muertos un efecto de reanimación; cuerpos en descomposición y sin maestro, que se mueven pero desconocen la razón. En 1985, con *Return of the Living Dead* de Dann O’Bannon, aparecen los primeros zombis con maldad autoconsciente que, aunque

la figura del zombi: matar, generar víctimas por contagio, violencia desmedida y torpeza, o bien, son presentados como “muertos en vida”, es decir, no demuestran signos de una vida propia y consciente, están dominados y tomados por un poder que se les impone. En segundo lugar, voy a focalizarme sobre el personaje de Trash y, en tercer lugar, sobre los zombis rebeldes.

El terror del zombi: el mundo al que llega

A diferencia del zombi del vudú, la zombi de *Berazachussetts* tiene lenguaje, voluntad, conciencia; habla igual que los demás y comparte códigos con las señoras, sirve de ejemplo la siguiente cita: “¿Tenés tuppers? [...] Están muy lindos [...] los tuppers nunca están de más” (21). Tampoco representa un peligro absoluto o produce terror como en los films sino fascinación, ya que promete “una enorme cantidad de fotografías” (10). En este sentido, da vuelta la idea de que “los zombis, nos muestran el peligro del individualismo y del otro ... la producción de terror se basa en el peligro exterior. El mal siempre viene de afuera” (Morales, 2012: 8), porque lo inquietante y lo insólito es más bien el mundo al que la zombi llega: una trama social basada en la traición, la venganza y el abuso de los poderosos que actúan de manera “monstruosa” y, por otro lado, la falta de respuesta de los ciudadanos, sometidos a ese accionar como “cuerpos sin alma” o conciencia. Trash arriba a una ciudad donde ya funciona toda una maquinaria corrupta y donde la zombi es el único agente que parece percibir e intervenir en ese funcionamiento. En la construcción del relato, su personaje funciona como quiebre y cuestionamiento del transcurrir de esa sociedad, su mirada es un dispositivo de extrañamiento para narrar la ciudad donde el orden social (y hasta el orden humano) aparece como una sátira.

Como un lente deambulador, el continuo desplazamiento de Trash se vuelve motor de la trama (acaso los zombis son esos

torpemente, hablan y son ingeniosos (después de devorar a uno de los paramédicos el zombi habla por la radio de la ambulancia: “*send more cops and paramedics*”). En ambos casos aparece el zombi como amenaza al orden social encarnando las fantasías de catástrofe y destrucción total propias de otra fantasía del siglo XX: la del fin de los tiempos (el fin de la modernidad, de los grandes relatos, del humanismo, del sentido, de la verdad, de las ideologías, etc.).

cuerpos destinados a errar eternamente y es por un viaje en barco que llega a la ciudad). Junto con la zombi recorreremos Berazachussetts, donde pareciera haber estallado un colapso civilizatorio sin que sus habitantes se enteren, allí no hay ley ni orden y los cuerpos actúan privados de su voluntad, tal como ocurre en el Apocalipsis zombi. Mientras la narrativa zombi contemporánea tiende a desarrollarse en un mundo post apocalíptico producto de un ataque o derrame nuclear, y en el que un pequeño grupo de humanos sobrevivientes al fin del mundo luchan por su vida frente a una horda de zombis hambrientos, en *Berazachussetts*, hasta que la novela termina, no ocurre el ataque zombi que tradicionalmente se relaciona con el Apocalipsis, sino que este se presenta como el *statu quo*, la forma de ser habitual de esa ciudad. *Berazachussetts* sugiere, con humor, que *el mundo ya es el fin del mundo*. Por ejemplo, el ex alcalde Francisco Saavedra, más rico y poderoso que cuando gobernaba, tiene la diversión de maltratar a cambio de dinero: “si veía un indigente le proponía: te doy cien pesos si me dejás partirte una pierna” (25). El sadismo del ex alcalde, que actuaría el ataque irracional de la figura tradicional del zombi, es aprobado y hasta festejado por todos los personajes menos por Trash, que detiene el poder soberano de Saavedra. Del mismo modo, la zombi evita la violación a una adolescente en los bosques aledaños a la playa. Estas violaciones son provocadas por un grupo de jóvenes liderado por Álvaro Saavedra, hijo del ex alcalde, quien, junto a otros hijos de los poderosos de la ciudad, secuestran a un hombre y lo obligan a violar a una joven en el plazo de veinticuatro horas “o si no matamos a tu novia” (30)¹⁵. Es decir, queda obligado a generar otra víctima (cumpla o no con la orden) y, allí, se arma la serie de “víctimas por contagio” que caracteriza a la horda zombi del género cinematográfico, ahora desplazada sobre estos jóvenes ricos, quienes, además, persiguen con una cámara al violador registrando todos sus actos para, luego, vender esos videos por internet. Unas páginas después, estos mismos jóvenes serán los que encabezen las marchas en solidaridad a las víctimas de las violaciones y femicidios que ellos mismos provocan.

15 La novela, al aclarar que las víctimas son siempre mujeres, estaría ya poniendo en escena un tema, el de los femicidios: “Mario todavía no había dado con la presa. Caminaba por la zona costera para evitar el centro con la intención de cruzarse a una pobre chica que le sirviera en su cometido. Era ella o su novia.” (31).

En estas primeras escenas, entonces, “lo zombi” nombra un orden social que no solo no preserva la vida sino que atenta contra ella, indiferenciándola de la muerte: violencia, corrupción, abuso, violaciones, producción de vidas precarias. Lo que está en descomposición, podríamos decir, no es el cuerpo del zombi sino esa sociedad, la cual pone, a la vista de todos, su abyección putrefacta: Francisco y Álvaro Saavedra actúan sin que nadie se inquiete. En este punto, la novela propone a “lo zombi”, más que en su protagonista, como un modo de nombrar un estado del presente.

Entre los que abusan del poder y los cuerpos sin voluntad de los adormecidos habitantes de Berazachussetts, aparece Trash, quien se diferencia tanto de unos como de otros:

Trash caminaba por la avenida cuando se encontró con la manifestación. Miró con curiosidad las banderas, los carteles, los rostros cargados de emociones, encendidos por la furia. Esas personas eran las que se cruzaban todos los días, pero parecían otras. Los vecinos, transeúntes de existencias grises, vencidos y atemorizados, necesitaban y aguardaban la tragedia para mostrar signos de vida (2007:43).

En síntesis, a diferencia de las ficciones zombi, que, en general, se desarrollan en un marco post apocalíptico, *Berazachussetts* no comienza luego del ataque zombi —en efecto, la novela terminará después de este suceso—. Sin embargo, desde sus primeras páginas, presenta un entorno apocalíptico en el cual los muertos-vivos son los habitantes de la ciudad, quienes “están tan acostumbrados a la derrota, a que los exploten, que ya nada les molesta” (2007: 93). La figura del zombi, aquí funcionando como metáfora del cuerpo esclavo o alienado, recae sobre los habitantes de la ciudad; por eso, en este desplazamiento de reversibilidad en el que los rasgos convencionales de los zombis cinematográficos recaen sobre los personajes que se presentan como “vivos”, es Trash la que se siente “en una película de terror con adolescentes apuestos” (27).

Del ya muerto al muerto-vivo: retornos subjetivantes

*Una mano saliendo de una tumba:
la mano del muerto que al final resulta que no está
muerto*

*o no tan muerto: solo putrefacto:
la mano del zombi:*

*la mano que sale al final de la película
para anunciar que el final no es el final:
habrá segunda parte.*

Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y misterio*

En el comienzo del relato, Trash llega a Berazachussetts porque decide alejarse de sus compañeros para evitar el consumo de víctimas, pero no por un problema ético sino por un derrumbe físico: es obesa. “Al llegar a los ciento cincuenta kilos la situación había cambiado, ya no podía siquiera moverse. Entonces se había montado en un barco para buscar una vida ascética y desintoxicarse de sus costumbres” (12). Así presentada, la zombi no es un cuerpo cadavérico y putrefacto ni un alma robada, si no un cuerpo que, en principio, corrompe los ideales de la salud física y social: es obesa y “puta”¹⁶. La obesidad es una marca corporal que desde una perspectiva biopolítica se señala como monstruosa ya que transgrede las fronteras de lo propiamente “humano”¹⁷. La obesidad de la zombi

16 “Recostada en el piso, con la espalda apoyada en un tronco, había una mujer desnuda. ‘Debe ser una puta –sugirió susurrante Dora– mírenle el pelo’. A decir verdad, si se trataba de una mujer de la calle, se hallaba en plena decadencia. Era sumamente obesa; llevaba el cabello corto y de un fucsia intenso [...] Lo que más les impresionada era el torso desnudo, con dos tetas grandes como pelotas de básquet y numerosos rollos de grasa que caían como en una cascada” (9) [...] “¿Y vos qué hacés?”, le preguntaban luego. ‘Soy puta’. Se reían. Y esperaban que les diera una respuesta verdadera. Pero Trash permanecía seria” (59).

17 Sobre esta articulación, María Inés Landa, Jorge Leite y Andre Torrano precisan que “Desde el punto de vista de un enfoque biomédico la obesidad se configura tanto como fuente de enfermedades y de riesgos (incluyendo disposiciones subjetivas de marginación social), que como amenaza somático-política que atenta contra la creencia sanitario-empresarial de auto liderazgo individual y comunitario. El volumen, la flaccidez y carnalidad amorfa del cuerpo obeso se constituyen como marcas somáticas que confiesan, a través del registro visual, una transgresión de los ciudadanos biológicos, que se presentan en su condición de desvío radical entre los límites humano/no humano” (2013: 94).

marca su corporalidad como monstruosa y, en este sentido, obesos y zombis serían tipos de monstruos que ejercen una transformación sobre cuerpos humanos que pierden su forma y que son marcados negativamente. Desde un cruce entre discursos sobre la salud y discursos morales, la obesidad está relacionada con formas de vida malas, degeneradas, grotescas, insanas. Trash confirma esa mirada: “Trash aseguraba que se sentía cómoda en tetas. Beatriz se ruborizó un poco e intentó hacerle comprender que no podía salir a la calle sin ropa. ‘Siempre anduve así’..., argumentó Trash” (22). La zombi reúne ambas características y la forma de su cuerpo la ubicaría en la frontera de lo humano, más allá de que sea una zombi¹⁸, rasgo que nunca es señalado por ninguno de los otros personajes.

¿Cómo se figura la vida en el capitalismo actual? Si atendemos a la formulaciones que Foucault realiza en sus últimos cursos, la gestión de la vida en el neoliberalismo es operada por los individuos¹⁹ que, al gobernarse a sí mismos, hacen girar la rueda del capital: “en el neoliberalismo el *homoeconomicus* es un empresario de sí mismo” (Foucault 2007: 264). Para pensar estos modos de subjetivación Foucault propone la teoría del “capital humano” (aquel que invierte en sí mismo, en su propio cuerpo) y del “gobierno de sí”²⁰

18 Otra zombi creada por Ávalos Blacha en el cuento “Tan Real”, publicado en *El libro de los muertos vivos* (2013), nace como producto extremo y bizarro del discurso del *fitness* y el cuerpo saludable, parodiando la respuesta de los sujetos supuestamente autocontrolados de la “vida saludable”. Allí Blanca toma pastillas para quemar grasas y usa un cinturón en los músculos abdominales que genera descargas eléctricas mientras ella, por supuesto, hace ejercicio: camina en la cinta. Un aumento de la corriente la electrifica y le para el corazón, pero la misma descarga mantiene su cuerpo muerto en movimiento. El deporte continuo la convierte en zombi ya que el quemar grasas de la actividad le impone la necesidad de alimentarse de otras grasas humanas.

19 Esta gestión de la vida que pasa a ser operada por los individuos no es porque tengan “más libertad” ni porque la coerción haya disminuido, sino que se trata de un cambio en el modo en que esa coerción se opera: “no se trata de ‘menos Estado’, sino de un nuevo modelo de poder y de Estado que complejiza la trama de relaciones entre lo público y lo privado y que implica que *el Estado se las arregla para que no caigan sobre él las responsabilidades de los conflictos económicos y sociales que deberán resolver los propios agentes*” (Costa, 2011: 9, énfasis propio).

20 Esta es la principal característica con la que se piensa el momento actual del poder: “La racionalidad neoliberal, entendida como la modalidad *aggiornada* e intensificada de la racionalidad liberal que nace a finales de los años 30 y se fortalece en las décadas de 1980 y 1990 limitando las políticas sociales del Estado de

(un individuo que es gobernable en tanto se gobierna y controla a sí mismo). Variados *dispositivos de corporalidad* (Rodríguez y Costa, 2010: 3) articulan esta subjetividad contemporánea: por ejemplo, el dispositivo *fitness* es aquel que ajusta los cuerpos según un imperativo de salud y placer²¹, condensado en nociones como las de “buena presencia”, “estilos de vida saludables”, “emociones tóxicas”, entre otras.

La protagonista zombi de *Berazachussetts*, contra-dispositivo o dispositivo zombi, parodia este conjunto de tecnologías de la racionalidad política contemporánea. Si, en un principio, está atravesada por una mirada biomédica en tanto se aleja de sus amigos zombis por decisión propia para “bajar de peso”, al final del relato deviene potencia crítica que interroga esos modos de subjetivación.

De este modo, así como a lo largo de la novela *Trash* transita un proceso que va del *fitness*, el imperativo a dar la talla y de encajar en los marcos, al *fit-less*, a la elección por no encajar y salirse de marco, el resto de los zombis que aparecen hacia el final del relato también operan un movimiento de transformación. En un primer momento, estos zombis podrían leerse como ya monstruos o “ya muertos” en vida, porque eran cuerpos que ocupaban cierta ubicación en un sistema de exclusión. Si el poder biopolítico es aquel que decide sobre las vidas a través del “hacer vivir” a unas y el “dejar morir” a otras, quienes retornan en *Berazachussetts* son precisamente esos cuerpos abandonados a la muerte o cuyas muertes no es un delito:

Los muertos enterrados en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida: un cantante de cumbia asesinado por su antiguo sello discográfico tras cambiar de compañía, chicos muertos por el paco, en tiroteos, por ajustes de cuentas, en intentos de robo, chicas con abortos mal practicados (119).

bienestar y haciendo ingresar una nueva forma de individuación que requiere de cada uno que se constituya a sí mismo como ‘emprendedor’ o ‘empresario de sí’” define Flavia Costa (2011: 9); mientras que Paula Sibilia diagrama el paso de “la vieja vigilancia disciplinaria a esta gestión privada de riesgos [...] Convirtiéndose en gestores de sí mismos, sujetos que planifican sus propias vidas como los empresarios las estrategias de sus negocios” (185).

21 “El hombre del consumo es un productor ¿Y qué produce? Pues bien, produce su propia satisfacción” (Foucault, 2007: 265).

En este punto, la figura del zombi encripta una lectura política sobre el orden de los cuerpos en las sociedades contemporáneas que es no tanto el zombi como metáfora de la conciencia adormecida o el cuerpo alienado de la explotación capitalista como los de George Romero –según sostiene Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi* (2014)–, sino más bien aquellos cuerpos marcados como “ya muertos” para –y por– el sistema, esas vidas precarias” (Butler, 2010). Son estas las que, Achille Mbembe, en su libro *Necropolítica* (2011), identifica, precisamente, en términos de “muertos-vivientes”²². Desde esta perspectiva, la figura del zombi vuelve legibles ciertos cuerpos “ya muertos” para las sociedades contemporáneas que, sin embargo, están vivos. Todas las “vidas a eliminar” según los órdenes de las gramáticas biopolíticas están cifradas, de algún modo, en el zombi. ¿Qué hacer con estos designados “ya muertos” y cuál es el rol del Estado (o del mercado) frente a ellos? Los zombis, en el retorno, insisten en esta pregunta y, como señala Paola Cortés Rocca, su articulación ideológica es precisamente esta: “entre lo que se intenta enterrar o silenciar y sin embargo regresa una y otra vez” (2009: 345). Así, no son solo esas vidas, sino que los zombis de *Berzachussetts*, además, y según se lee en la cita, ponen en evidencia ciertos debates que se han intentado silenciar: la discusión sobre el aborto (“chicas con abortos mal practicados...”), el gatillo fácil y el narcotráfico (“chicos muertos por el paco, en tiroteos...”).

Son esos cuerpos que forman parte del territorio pero no del proyecto de nación, humanista, reproductivo y capitalista, ni tampoco de los procesos contemporáneos de privatización de los proyectos de nación en los cuales los anteriormente “ciudadanos” devienen “consumidores”²³. Sin embargo, los zombis evidencian esa exclusión y la toman como herramienta de lucha política, movimiento en el

22 Mbembe considera que la noción foucaultiana de biopoder resulta insuficiente para dar cuenta de las formas que inviste actualmente la sumisión de la vida al poder de muerte en lo que caracteriza como mundos de muerte: “formas únicas y nuevas de existencia social en la que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que le confieren el estatus de muertos-vivientes” (2011: 75).

23 Procesos en los cuales “un gran porcentaje de los habitantes de los Estados nacionales se sacrifica en esa mutación, condenado a queda fuera de los nuevos modos de subjetivación” (Sibilia, 2013: 168).

que resuena la propuesta de Esposito de interrogar a la vida como objeto del poder para recuperarla como elemento de resistencia y apuesta de luchas políticas: subvertir el paradigma inmunitario del orden *bio-tanato-político* por una *biopolítica afirmativa*. Por eso, estos zombis funcionarían ya no como metáfora del cuerpo alienado (como son los habitantes de Berazachussetts) si no como síntoma: son lo reprimido que retorna.

Desde territorialidades subterráneas y periféricas que agujerean el sistema urbano los zombis exhiben lo que no se debe o se puede ver, o bien, de lo que no se puede hablar: el resto, la basura (y aquí el nombre de Trash adquiere otra capa más de significación), lo que la urbe expulsa o solo consume como espectáculo²⁴. En la novela, el reparto biopolítico de los cuerpos se calca sobre una geografía urbana. Las zonas más pobres están en la periferia de Berazachussetts: es lo que la sociedad (capitalista y neoliberal, ya que es el barrio que surge después de “la caída del muro de Bernal”) deposita en sus márgenes y destina a aquellos individuos que expresan la falla del sistema económico²⁵ y cuyo comportamiento es representado como una “desviación” o bien es directamente criminalizado. Bernal

24 Isabel Quintana (2016) lee ciertos autores argentinos contemporáneos que escriben luego de la crisis del 2001 y ponen en escena la ciudad y sus nuevos actores sociales que “se inscriben en las grietas del entramado urbano y suponen el dominio de otras territorialidades y la visibilidad (in-visibilidad) de nuevos agenciamientos” (55). Podemos leer a los zombis de *Berazachussetts* como aquellos cuerpos que vuelven visibles a ciertos muertos, exhiben lo que no se puede ver. Por otro lado, en el primer acercamiento del grupo de jubiladas a Trash como un objeto de consumo o un espectáculo al que sacan fotos, denuncia (algunos años antes) el tratamiento que ciertos medios de comunicación harán de los asesinatos a mujeres, recordando que el modo en que se vuelven visibles las muertes en el reparto de lo sensible puede, sin embargo, perpetuar esa invisibilidad. Me ayuda a pensar esto un análisis de Gabriela Cabezón Cámara publicado en la revista *Anfibia* sobre los modos en que los medios “cubren” los femicidios, en los que la noticia de la muerta se articula a una especie de show del horror: “Tiradas a la basura en la bolsa de consorcio: igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas. Tiradas como si nada, como objetos de consumo que ya fueron consumidos. Agarrarlas, asustarlas, verlas rogar, desnudarlas, humillarlas, violarlas, después matarlas, meterlas en una bolsa, tirarlas a la montaña de restos de la ciudad. Ya terminó el predador. *Seguirán la policía, los abogados, los jueces y las cámaras de TV: sigue la carnicería en una especie de show que explica los femicidios*” (2015, s/p).

25 Aquello que Deleuze identifica como “la extrema miseria de las tres cuartas partes de la humanidad, demasiado pobres para endeudarlas, demasiado numerosas para encerrarlas” (1996: 8).

Oriental se describe como una zona constantemente semi inundada, donde están las napas y el cementerio. Es la ciudad desecho, el resto de la ciudad planificada: “No solo debían vivir en tierras radioactivas, contaminadas por la planta nuclear, sino que ahora sumaban la intoxicación del agua. Allí iba a parar todo lo que no servía. Y allí se quedaba. Estancado” (109). Esta contra-ciudad, entonces, convertirá en ganancia el desplazamiento (una *geopolítica afirmativa*): vivir cerca del cementerio, en una zona contaminada por desechos radioactivos, es lo que posibilita levantar a los muertos²⁶.

Fita se acercó a Trash al verla un poco perdida. Aunque se notaba que compartía el éxtasis comunitario. ‘¡La primera parte de la operación salió bien, nena! Liberaron desechos tóxicos por todo el Triángulo de Bernal’ [...] Cuando pusieron el cementerio, la primera queja había sido por la contaminación del agua. Lo que ocurrió luego no había trascendido más allá del Desaguadero [...] Ahora planeaban despertar a los que más les interesaban. A sus antiguos compañeros. Y con ellos nacería la lucha (119).

Berazachussetts tiene una perspectiva utópica trash, pues la contaminación es utilizada por la organización vecinal del Desaguadero para revivir a los muertos, es decir, es en torno a la basura que se organiza la comunidad. Asimismo, que la contaminación funcione como motor de cambio e intervención sobre un orden violento y abusivo, manifiesta que si hay una resistencia y posición crítica posible no es sin las mezclas, las alianzas entre diferentes, las

26 Doble retorno del *resto*: “Al querer desviar la explotación del hombre por el hombre sobre la explotación de la naturaleza por el hombre, el capitalismo multiplicó indefinidamente a ambas. Lo reprimido retorna, y retorna por partida doble: las multitudes que se quería salvar de la muerte vuelven a caer por centenares a la miseria; las naturalezas, a las que se quería dominar por completo, nos dominan de manera también global amenazándonos a todos” (2012: 25). Por otro lado, siguiendo a Bruno Latour, podemos pensar al zombi de *Berazachussetts* como un *monstruo híbrido*. No solo porque combina lo vivo y lo muerto sino porque los zombis proceden... ¿de la naturaleza o de la cultura? Más bien, de un *objeto híbrido*: el río contaminado. Un objeto en el que ya no es posible distinguir entre mundo natural y mundo social (Latour 2012: 28), ya que proviene de su entrelazamiento: “¿Dónde clasificar el agujero de ozono, el recalentamiento global? ¿Dónde poner esos híbridos? ¿Son humanos? Lo son porque son obra nuestra. ¿Son naturales? Lo son porque no son producto de nosotros” (2012: 84).

confluencias, cruces y encuentros que suspenden las barreras de inmunidad. ¿Puede lo nuevo, el cambio, provenir de la basura, del resto, del desecho y de su mezcla no inmunitaria? Contaminación, del latín *contaminatio*, *contaminationis*, significa “corrupción o suciedad que algo adquiere *por contacto con otra cosa; mezcla de cosas que por fusión dan lugar a otra* o bien, *corromper tocando*, si se enfatiza la raíz *tag* (“tocar”)”. Así es como el universo de *Berazachussetts* resignifica la contaminación: en tanto vínculos entre heterogéneos. La dimensión del tacto aparece aquí como una dirección no inmunitaria de los cuerpos.

Los muertos-vivos que emergen de abajo de la tierra de la periferia de la ciudad podrían dialogar con las topografías subterráneas de lo abyecto, las corporalidades deformes (obesas, como el cuerpo de Trash) y marginales. Porque, además del retorno en sí, el peligro de los zombis radica en que no se mantienen en ese espacio periférico si no que se mezclan por toda la cartografía urbana, *contaminan* un ordenamiento, perturbando un reparto del espacio geográfico de la ciudad y cuestionando un régimen de visibilidad que pretende invisibilizarlos (matarlos, desaparecerlos, desplazarlos). A este respecto, la voracidad del zombi actuaría sobre los discursos de violencia, marginalidad y seguridad que los fija en una posición en la trama social, discursos que clausuran su posibilidad de apropiarse de una transformación y de establecer vínculos *contaminantes*. Esa vida que es objeto de dominación puede ser también un terreno de lucha y acción política, y los zombis parecen cifrar ese terror y esa utopía. El zombi, entonces, escenifica el terror al retorno de ciertos cuerpos muertos o “ya muertos” que se apoderan de la exclusión:

De la ficción científica de principios del siglo XX al terror fisiológico de fin de siglo, un cambio parece claro: el capitalismo actual no teme más la toma de conciencia de clase de los trabajadores politizados y organizados, sino más bien la revuelta de aquellos que son considerados ya “muertos” por este modelo (Landa, Leite y Torrano, 2013: 121).

La rebelión zombi es la rebelión de la alianza de los cuerpos acaso ya muertos desde siempre para un sistema. En el retorno, el “ya muerto” expresa una potencia de transformación (de lo muerto a lo vivo, de víctima a victimario, de sujeción a subjetivación, de cadáver

a potencia vital), combina órdenes, genera reappropriaciones y nuevos procesos subjetivantes en cuerpos que encuentran –en su retorno– alternativas y vínculos²⁷. En *Berazachussetts*, los zombis rebeldes, entonces, no permanecen como víctimas de un estado represivo: vuelven desde su (doble) muerte para hacer “una revolución, luchar para crear un gobierno socialista” (121) –que luego se despliega más bien como rebelión, es decir, como múltiples actos donde la constitución de un nuevo orden queda en suspenso.

En *Berazachussetts*, los zombis emancipados y con conciencia política que planean la revolución son el retorno de una amenaza y demuestran una transformación: cuerpos que pasaron de ser objeto del capital, víctima o resto del sistema biopolítico a potencia política y fuerza disruptiva. El hecho de que sean zombis, el que presenten sus cuerpos –cadáveres– articula el mito del retorno, el que implica necesariamente una transformación y es donde radica su amenaza: “el retorno implica un volver que inscribe lo mismo bajo el signo de la diferencia” (Cortés Rocca, 2005: 175). Así, estos *millones* de zombis podrían continuar la serie del retorno de Eva Perón (“volveré y seré millones”²⁸), interpretado como amenaza política. Pero si Eva vuelve y es millones es, en todo caso, una multitud desordenada y sin líder (por eso no es, claramente, la de “La fiesta del monstruo” borgeana). O bien, se trata de que ya no es (solo) Eva la que puede volver de la muerte como amenaza. Porque, ¿Eva vuelve?

“¿Quién va a asumir el poder?, ¿vos?” Constantino dejó a un lado la cabeza de pingüino que mordía para responder: “Una asamblea de representantes barriales de cada partido de Berazachussetts”. Trash le pasó la botella de Rutini que había robado de una bodega del country. “Pensé que iban a revivir a esa Evita que tanto idolatran”. “La nueva Evita vas a ser vos” (144).

27 De un modo similar, Mario Cámara analiza la figura del vampiro en el comienzo de la década de 1970 en los artistas brasileños Torquato Neto, Haroldo de Campos y Hélio Oiticica. Ellos problematizan la legibilidad del artista/vampiro como “ser puesto al margen” proponiendo que esa condición marginal excede la condición de víctima y los hace devenir victimarios.

28 Aunque este enunciado nunca fue proclamado por Eva Perón, si no que fue creado por la militancia en los años 1970, anuncia y cifra la serie de los retornos de Eva.

En el relato de Néstor Perlongher (2013) “Evita vive (en cada hotel organizado)”, Eva es una zombi que vuelve como cuerpo que exhibe las marcas de su muerte, cuerpo sexual que se mezcla con el pueblo (y el pueblo no es ya el de la familia peronista de *La razón de mi vida*, sino que incluye adictos, maricas, prostitutas, travestis). De esta Evita zombi, Trash parece recuperar algunos rasgos como las drogas, el gusto popular, el exceso, la desfachatez, el deseo, el puro goce, el cuerpo sexualizado (ambas son “putas”), su irrupción exaltada, la transgresión. También recupera la estética kitsch con la que Perlongher construye el cadáver de Eva en sus dos poemas anteriores, “El cadáver” y “El cadáver de la nación”, en los cuales se exaltan signos de lo femenino como artificios del cuerpo de Eva: esmalte, pelo, canecalón, tintura, escote. Eva es una zombi kitsch. Trash, también, tiene “el cabello corto y de un fucsia intenso [...] una calza de lycra color piel que se le prendía al cuerpo como una garrapata” (9). Tanto Berazachussetts como el relato y los poemas de Perlongher ensayan una articulación entre lo zombi y los movimientos populares, vínculo que lo diferencia, por ejemplo, del vampiro de Bram Stoker: un conde, un aristócrata. Del mismo modo, mientras que el zombi es un cuerpo muerto-vivo, que introduce mezclas, impurezas, híbridos, está en descomposición y le faltan partes; el vampiro nunca murió, ya que es inmortal.

Sin embargo, a diferencia de la Evita de “Evita vive”, Trash no está “para que no les hagan nada a sus descamisados” (Perlongher, 2013: 256), si no tal vez más cerca de los maricas que no hacen “laburo de base sino solo *public relations* para tener un lugar pálido donde tripear” (256). Trash se sale de la serie. A diferencia de sus compañeros zombis, Trash no se une a la organización por un ideal u objetivo político sino por diversión y drogas: es en busca de hongos alucinógenos que los encuentra.

“¿Qué van a hacer cuándo despierten a los muertos?”. “Algunos se conformarán con recuperar a sus seres queridos. Otros vamos a luchar por crear un gobierno socialista”. “A mí me chupa un huevo. Lo único que quiero es encontrar al que le vendió los hongos a Beatriz. Igual me sumo a la lucha” (121).

Por eso, a diferencia de la Evita de Perlongher, Trash no condensa representación, no conglomerada identidades ni milita por sus

descamisados²⁹; su posición es más bien la de desidentificarse, diferenciarse, desde que llega a Berazachussetts. Asimismo, aun los zombis revolucionarios tensionan este significante, ya que la novela termina cuando debe comenzar esa comunidad emancipada, la que, entonces, queda solo como *posibilidad*. La revolución de los zombis (ni heroica ni épica) se figura más bien como rebelión, porque la toma del poder, que es lo que caracteriza a una revolución, queda en suspenso en el relato. Una revolución suspendida, cuyo desenlace “puede esperar”:

Había mucho para hacer por la ciudad. Reconstruirla. Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta. Expertas en paisajismo y Feng Shui. Con sus arquitectos... Aquello, sin embargo, *podía esperar* hasta otro momento... (158, énfasis propio).

De este modo, *Berazachussetts* articula un presente que parece vivo pero está muerto (personificado por los habitantes de la ciudad, adormecidos, vivos que son como muertos vivos) junto a un pasado que está vivo (los zombis rebeldes) e interviene en el presente y que parece ser el único que puede imaginar un futuro, el cual, sin embargo, solo cobra forma de pregunta.

El tratamiento del significante “revolución” a través del lente zombi, podría estar haciendo eco de una necesidad de comienzos del siglo XXI: la de interrogar los proyectos de izquierda y los progresistas no desde una crítica reaccionaria, para reinventar su existencia.

29 En el cuento de Sebastián Pandolfelli, “Ni yankys, ni marxistas. Zombis peronistas” publicado en *El libro de los muertos vivos* (2013), podemos encontrar también una versión muy distinta al retorno idealizado de Eva. Allí la multitud de zombis son cuerpos idiotizados, torpes, que cantan inarmónicos la marcha peronista y esa es su única tarea y objetivo. Como las ratas que siguen al flautista de Hamelin, la marcha los hipnotiza hasta hundirlos en el Riachuelo. En línea con la falsa y vaciada Evita que es Trash, pareciera que en estos autores el retorno peronista es un retorno hueco, de pura representación pero sin efecto de identidad política, que es ya su propia caricatura.

Ávalos Blacha, Pandolfelli (quien también escribió la novela *Choripán social*), Incardona, entre otros, conforman una constelación de escritores que, aunque de diversos modos, trabajan con determinados materiales: el conurbano, retornos al peronismo y significantes de lo popular.

¿Cómo se escribe con espectros, o mejor, con zombis, sin que paralicen ni espanten? ¿Cómo hacer aparecer una lucha sin el aura de un pasado mitificante? ¿Cómo puede heredarse una lucha común?³⁰ Así como sobre qué sería hoy “la revolución”, estas son preguntas que no se contestan ni resuelven sino que quedan resonando. *Berazachussetts* señala a lo zombi como transformación suspendida. El que la novela concluya cuando los zombis finalmente hacen la revolución, es decir, que no pueda saberse el éxito de su objetivo, da cuenta de su fuerza como proceso de alteración errática, aleatoria y suspendida más que como dirección hacia un fin. Por ello, sin pretender circunscribirlos a una figuración cerrada, en medio del terremoto, aprendemos a convivir con los movimientos disruptivos de los monstruos que, como cultura, engendramos.

Bibliografía

Ávalos Blacha, L. (2006). *Berazachussetts*. Buenos Aires, Entropía, 2006.

_____ (2013). “Tan real”. En *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires, Lea.

Bond Head, F. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2015). “Basura”. En: *Anfibia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín. Web: revistaanfibia.com/en-sayo/basura/ (Consulta del 21-05-2019).

Cámara, M. (2017). *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería.

_____ (2011). *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

30 *Berazachussetts*, al escenificar una “revolución” que queda suspendida, reinscribiendo pero agujereando este significante, podría formar parte de la constelación de obras delimitada por Mario Cámara que, en el cambio de siglo, realizan “tratamientos desplazados de figuras emblemáticas” (Cámara, 2017) problematizando tanto las herencias y las lecturas del pasado, como los movimientos hacia el futuro desde la configuración temporal que propone el presente en el que aparecen.

Cohen, J. J. (Ed.) (1996). "In a Time of Monsters" y "Monster Culture (Seven Theses). En *Monster Theory*, prefacio y cap. 1. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Costa, F. (2011). "Apuntes sobre las 'formas de vida tecnológicas'". En *Sociedad*, n° 29/30, 67-81. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.

_____ y Rodríguez, P. (2010). "La vida como información, el cuerpo como *señal de ajuste*: los deslizamientos del biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal". En Lemm, V. (Comp.), *Michel Foucault: Biopolítica y Neoliberalismo*, Chile, Universidad Diego Portales.

Cortés Rocca, P. (2009). "Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n° 227, 333-347.

_____ (2005). "El eterno retorno. Cuerpos y fantasmas en el imaginario político". En *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 161-182.

Deleuze, G. (1996). "Post-scriptum sobre las sociedades de control" y "Control y devenir". En *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Pretextos.

Fabre, L. F. (2013). *Poemas de terror y de misterio*. México. Almadía .

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama.

Foucault, M. (2011). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2007). "Clase del 14 de marzo de 1979". En *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____ (2013). "El animal comunista". En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, no 1, Nueva York. Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-> (Consulta del 17-04-2019).

_____ y Rodríguez, F. (Comps.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

Lamborghini, L. (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé.

Landa, Leite y Torrano, A. (2013). “Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi”. En *Sociologia e mudança social no Brasil e na Argentina*. São Carlo, Compacta Gráfica e Editora.

Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno .

Link, D. (2009). *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____ (2005). *Clases: literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma. _____ (2005b). “El profesor pop”, entrevista realizada por Patricio Lennard, Radar/Página 12, Buenos Aires: 14 de agosto de 2005. Web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1695-2005-08-19.html>

_____ (2006). “Enfermedad y cultura: políticas del monstruo”. En Bongers, Wolfgang y Olbrich, Tanja (Comps.) *Literatura, cultura, enfermedad.*, Buenos Aires, Paidós. Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires, Futuro Anterior.

_____ (2011) *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*. España, Melusina.

Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies*, Buenos Aires-Los Ángeles, Argus-a Artes y Humanidades.

Morales, F. (2012). “Revolución zombi: Procesos de zombificación”. En *Hispanic monsters, Hispanet Journal, no 5, Miami: Florida University*. Web: <http://www.hispanetjournal.com/RevolucionZombi.pdf> (Consulta del 08-09-2019).

Negri, A. (2007) “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En: Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.

Pandolfelli, S. (2013). “Ni yankys, ni marxistas. Zombies peronistas”. *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires, Lea.

Perlongher, N. (2013). “Evita vive (en cada hotel organizado)”. *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Excursiones.

Quintana, I. (2012). “Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia ficción y fantástico”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, n° 238-239, 367-387.

_____ (2016). “Cartonautas en el asfalto”. En: López Labordette, A. (Coord.) *América entre comillas*. Barcelona, Lingua, 55 - 78.

Rodríguez, F. (2013). “Sentencia de vida. El retorno del animal a la política”. En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, 1, Nueva York.

Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/rodriguez> (Consulta del 17-04-2019).

Salgado, E. (2006). "La defensa del medio ambiente. Una historia de olvido, abandono y negligencia". Informe del Foro Regional en Defensa del Río de la Plata y su Ecosistema y del Foro de Salud y Medio Ambiente de Berazategui.

Sibilia, P. (2013). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Yelin, J. (2013). "Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal". En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, 1, Nueva York. Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin> (Consulta del 22-02-2019).