

Variaciones sobre lo zombi en *Berzachussetts*

Victoria Cóccaro
UBA-CONICET
Argentina

El monstruo, desplazamientos

Tal como detalló Foucault en su curso de 1974-1975, frente al monstruo la ley no puede operar, su monstruosidad consiste en dejar a la ley en suspensión: “la monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar” (69), es decir que es lo que desafía las leyes naturales y las leyes del sistema jurídico. En consecuencia, el monstruo -que deja sin voz a la ley- se convertirá en *anormal* -incluido en la ley por la excepción-. El pasaje de los monstruos a los anormales es operado por el desarrollo de disciplinas y conocimientos clasificatorios sobre cuerpos (medicina, psiquiatría, frenología, criminología, etc.); formas de control, evaluación y efecto de poder van ligadas a una caracterización del individuo que se estructura no como oposición opresiva sino como gradación de lo normal a lo anormal. El monstruo humano, el onanista, el individuo a corregir son los antecedentes genealógicos de los anormales. Del monstruo clásico, aquel que se presentaba como lo totalmente otro de lo humano, o aún de aquel que era una fusión entre especies, queda poco: lo que, según Foucault, desde el siglo XVIII se ha contemplado como monstruoso es más bien una torsión dentro de lo humano, esos anormales que le quitan al monstruo su excepcionalidad y se proponen como dispositivo de lectura de los cuerpos, sistemas de clasificación que hacen de las anomalías algo cotidiano y así, *necesarias* de intervención, disciplina, normalización. Los monstruos ahora naturalizados son el punto de partida para desplegar un campo de referencias científicas, donde estos quedan como agentes pasivos y víctimas de esa clasificación represiva.

El zombi, que combina lo imposible de vivir después de la muerte y lo prohibido de, por ejemplo, comer carne humana, podría interpretarse como el monstruo humano -curiosamente, en *Los Anormales* Foucault se refiere a este

como un “monstruo pálido” (63)-, que aparece como transformación y devenir del humano. De este modo, como sugiere Paola Cortes Rocca, el zombi surge en la cultura occidental como el monstruo que nace del encuentro entre el discurso médico y el discurso legal a fines del siglo XIX¹, como ese cuerpo sin alma, voluntad, conciencia o razón que crea la criminología donde por herencia de sangre, causas ambientales o enfermedades es criminalizado y, en consecuencia, medicalizado. El individuo peligroso, preso de un cuerpo que actúa sin razón y que una enfermedad “natural” e infracción “civil”, es distinto al sujeto racional del Iluminismo que comete el crimen por “decisión propia”² y luego se lo juzga según la ley. De este modo, todo problema social pasa a ser explicado en términos biológicos: *el otro* es el enfermo, el de sangre impura, el monstruo privado de razón que obedece a su información biológica: “es la figura del cuerpo sin alma la que se recibe en el mundo occidental como el otro por excelencia” (Morales 6).

Foucault encuentra en el monstruo una potencia crítica porque en su aparición devela un sistema de clasificación y a la vez lo pone en crisis, desbarata cualquier epistemología objetivista de naturalismo aristotélico³ al develar la ambivalencia de las categorías, porque el monstruo es lo que se ubica entre una y otra -lo humano, lo animal, lo vivo, lo muerto-, señala la ambigüedad de los términos, su dependencia de intereses y, fundamentalmente, que ‘lo biológico’ y ‘lo natural’ son conceptos culturales, históricos y políticos. Por eso Foucault parte del monstruo, de lo que no tiene una ‘naturaleza aceptable’, para desandar los saberes y poderes que intentan normalizarlo -instituciones de control y mecanismos de vigilancia- y a partir de allí leer el ordenamiento de una sociedad. De este modo, 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?, ¿cómo se da la muerte en nuestra sociedad?, ¿hasta dónde llega la vida?, ¿qué puede un cuerpo?, ¿cómo interviene el

gobierno sobre un cuerpo que no puede tratarse en la institución médica (pues ya está muerto) ni encerrar en la institución jurídica (pues la inmortalidad del zombi le quita sentido a ese castigo)? ¿Cómo intervenir sobre un cuerpo que además, por su continua descomposición, por obedecer a otra ley biológica, se presenta como imposible de normalizar?

Además, en líneas generales, el zombi se inserta en el contexto que distingue entre vida o cuerpo artificial y vida o cuerpo natural, y a la vez mezcla estas dimensiones a través de la técnica (la fertilización in Vitro, el ADN, la clonación, los trasplantes, entre muchos otros). El zombi, en tanto separación y superposición de lo artificial y lo natural, además de develar a ambos como construcciones y no como verdades objetivas, genera un quiebre que dispara algunas preguntas: ¿Qué somos? ¿Qué es ser un cuerpo? ¿Cuál es hoy nuestra corporeidad? ¿Es cierto que una crisis en la noción de cuerpo (prótesis, cyborgs, etc.) tiene efectos sobre la noción de sujeto? (Tuchermann 23). Tal vez, en medio de nuestra época que es la época del cuerpo, del *fitness* pero también de las reivindicaciones de género, algunos de estos interrogantes y afectos recupera la figura del zombi. Hablamos de cuerpos porque leemos al zombi como un pliegue en una creciente atención al cuerpo por parte de algunas ficciones latinoamericanas contemporáneas, que puede leerse en la exposición de su materialidad (como en los escritores brasileños João Gilberto Noll y Nuno Ramos) o en la pregunta sobre sus potencias y la reapropiación subjetiva de aquello que funciona como objeto del biopoder (el caso paradigmático es el de Mario Bellatin).⁴

En este contexto el zombi parece figurar que frente a un poder que es coerción sobre la vida, la resistencia emerge como muerte viva, es decir como algo que excede a la vida como objeto de dominación, un resto que retorna o un cuerpo incontrolable. O bien, en palabras de Negri, como la *potencia* de la vida contra el *dominio* sobre la vida: el muerto vivo es el que subvierte el orden de lo vivo. A partir de aquí me interesa marcar un desplazamiento de la figura del monstruo para así considerarlo agente activo y no mera víctima dentro de un aparato represivo: la monstruosidad, en vez de asumir una clasificación, se abre como una elección, construcción, posición ética.⁵ En esta línea, Gabriel

Giorgi y Fermín Rodríguez han trabajado sobre *lo animal* (en arte y literatura, pero también en el derecho)⁶ como figura que opera como intervención política. Contiguos a lo humano, animales o monstruos humanos actúan una potencia política, generan interrogantes y/o expresan modos de resistencia no como víctimas de un sistema clasificatorio, sino más bien como una elección ética al encarnar formas de vida novedosas: “el monstruo, ya siempre común, ahora se ha hecho sujeto. Ya no es un margen, un residuo, un resto” (Negri 118). En consecuencia, la figura del zombi que intentamos presentar 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. Aquí el animal no es ya el que articula la máquina antropológica sino un conjunto de fuerzas que generan formas de vida diversas y arman un imaginario de lo posthumano.

A partir del zombi proponemos, entonces, una lectura en clave política desde al menos dos interpretaciones. Por un lado, el zombi vuelve legibles ciertos cuerpos en el mapa biopolítico ya que en el contexto contemporáneo donde se da más valor a unas vidas que a otras (el funcionamiento del *hacer vivir* y *dejar morir* -según propone Foucault- que en algunos contextos se transforma en un lamentable *hacer morir* y *dejar vivir*), los muertos vivos existen como esas vidas que valen menos, “medio muertas”, esos cuerpos que forman parte del territorio pero no del proyecto de nación, humanista, reproductivo, capitalista, etc. Por otro lado, el zombi puede leerse como espacio de resistencia y emancipación en esos mismos cuerpos (vidas y muertes) que son objeto de dominación.⁷ El cuerpo como algo no dado “por naturaleza” si no como algo que puede ser adueñable y modulado, apropiado, extrañado, transformado por cada quien, se vuelve también un terreno de lucha y acción política. El zombi, monstruo que se constituye a partir del cuerpo como una transformación y un híbrido entre lo vivo y lo muerto justamente en un contexto donde estas dimensiones son cada vez más inestables, podría funcionar como una figura que pone de manifiesto la borrosidad de lo biológico, señalando una inestabilidad que puede ser recapturada como herramienta de lucha política en la línea de una biopolítica afirmativa

(Esposito): el zombi se reapropia de su muerte, modula lo vivo. Es decir, el cuerpo del zombi es esa vida y esa muerte que, como propone Giorgi, se redefine constantemente, ambivalente y móvil.⁸

En líneas generales, si tenemos que ubicar un origen del zombi deberíamos remitirnos a las tradiciones de la magia negra africana: allí el zombi es un muerto luego resucitado por los medios mágicos de un hechicero para convertirlo en su esclavo. En esta tradición -que llega a América por la inmigración a Haití- el zombi tiene objetivos precisos dictados por el mago que se apoderó de su voluntad y le da órdenes al cuerpo. El zombi aparece en Occidente como un monstruo cinematográfico. El zombi del vudú aparece ficcionalizado por primera vez en la película americana *White Zombie* de 1932 donde se presenta a un mago -interpretado por Bela Lugosi- que a través de los hechizos aprendidos de un brujo haitiano se crea un ejército personal de zombis que le responden a su provecho y beneficio personal. Lo que se remarca es que están privados de razón y no tanto su descomposición corporal: “Son los muertos vivientes, cadáveres a los que se hace trabajar en fábricas de azúcar y en los campos por la noche”, se dice de ellos en los primeros minutos del film. Además se aclara que estos zombis, en vida, habían sido enemigos del mago pero ahora, dice él, “son fieles y no se preocupan por las horas extras”. Es decir, en esta primera versión se abre una posible lectura del zombi como metáfora de relaciones sociales de dominación y sumisión (tanto de colonizador sobre colonizado como de clase alta y rica sobre clase baja) donde el zombificado es ese eterno trabajador sin deseos, esperanzas o cualquier grado de libertad o posibilidad de modificar su situación. La trama del film se desencadena por el deseo del Señor Beaumont, un terrateniente rico que recurre a los oscuros poderes del mago para poseer a una bella joven americana.

Se pueden hacer varias lecturas de la apropiación de la figura del zombi por el cine americano que ocurre durante la ocupación de EE.UU a Haití entre 1915 y 1934: por un lado, podría escenificar el miedo del hombre blanco americano ante otras razas, etnias o tradiciones paganas como también a la mezcla con las suyas, lo que aparece cifrado en la joven que es convertida en

zombi; por otro lado, pudo haber funcionado cierto propósito de construir la representación de ese territorio como algo bárbaro y así justificar la intervención política y militar, la violencia desmedida. Este zombi, en línea con el *homo sacer* definido por Agamben, es un “muerto vivo” que construye imaginariamente un enemigo contra el cual está justificada todo tipo de violencia porque “ya está muerto”, lo cual resta o niega la culpa y el crimen: matar a un muerto no sería un crimen. El zombi, sin razón, sin sentidos, es un enemigo que no siente dolor a pesar de su apariencia humana, ya deshumanizado formaría parte de esas vidas que no merecen ser lloradas. Además, su desenfrenado ataque y excepción da soberanía, autoridad y valor a la ley (en este caso la ocupación violenta y la invasión de un territorio). En esta segunda lectura, el zombi aparece como figura de esos cuerpos no inteligibles bajo el signo del humano, cuerpos “ya muertos” para un sistema que decide sobre las vidas y las muertes.

La construcción canónica del zombi se configura en *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero. Allí el zombi es definitivamente separado del mago negro, no se levanta por la magia del maestro si no por la ciencia:⁹ 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 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 del 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); los zombis fílmicos hablan de la “catástrofe” del fin de la humanidad. Pero, al ser una amenaza/fuerza que nace del interior humano, ¿podemos pensar a partir de este monstruo un “nuevo comienzo”, una modulación de lo vivo o fuerza que desafía los límites de lo vivo, así como las



formas de relación entre vivos y muertos? ¿Acaso ellos traen una novedad del hombre posthumano, ex-humano?

Berazachussetts

En esta novela publicada en 2007 por el joven escritor argentino Leandro Ávalos Blacha, un grupo de profesoras jubiladas, frívolas, de una clase media en decadencia, encuentra a una mujer obesa que duerme en las afueras del bosque que separa al río de la ciudad de Berazachussetts. Luego de descartar que sea una prostituta, 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 ocasión de vestirla y peinarla como a una muñeca, la novedad de tener una nueva integrante del 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. Pero después de algunos sucesos entre ellas, la zombi se aleja del grupo de jubiladas y el relato se abre en las historias paralelas y cruzadas de cada una: una es violada en el bosque, otra comienza una relación con el millonario ex alcalde de la ciudad, otra hace todo lo posible para vengarse de aquella, y la zombi recorre la ciudad. A partir de cada una se abren nuevos conflictos que se relacionan y, a través de una escritura multifocal que acompaña lo desafortunado, aceleran la trama de peripecias hasta el estallido final: la rebelión de un grupo de zombis socialistas que desbarata la ciudad. Antes de eso, promediando la mitad del relato, la zombi sale de la ciudad por el puente de los camioneros, quienes rápidamente la toman como uno de los suyos y la llevan hasta donde ella desea ir: el medio del campo, el desierto: “tal desolación y aridez. Era la intemperie en su máxima pureza” (73). Este episodio alucinatorio, (donde esa imagen del campo como el lugar del delirio podría vincularse con la poesía gauchesca o con la mirada del francés de *Emma, la cautiva* pero también, propiamente, con la de otros viajeros del siglo XIX) divide los recorridos de la zombi por Berazachussetts. Cuando vuelve a la ciudad recorre otras zonas, en las afueras, y finalmente encuentra a más

zombis que, reunidos en un sótano, planean hacer estallar una revolución (la cual es más bien una rebelión).

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. 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 del 90, los manejos políticos, los negociados y coimas, 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 la parodia, ya que si bien el autor trabaja con referentes cercanos, los somete a la burla, ridiculizándolos, quitándoles la tragedia de lo real que los envuelve (o viendo lo trágico desde lo cómico). Como define Leónidas Lamborghini, la parodia es una distancia cómica que opera como mirada crítica, la relación de la parodia con su modelo es la violenta distorsión de una risa que se le atreve desde adentro y pareciera que en *Berazachussetts* se genera algo de aquella distorsión cómica de la risa de la poesía gauchesca que “responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira” (Lamborghini 14). En este sentido, podríamos decir que la parodia implica necesariamente una *retórica de la deformación*: casi una estética zombi, un proceso de zombificación sobre el material con el cual se trabaja, el retorno de un material con otra forma, otro estado de la materia.¹⁰

Un similar proceso puede advertirse en la transformación que el autor hace sobre la lengua. Los nombres 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”).¹¹ Como zombi insaciable, la lengua es antropófaga: devora y deglute idiomas, a la vez que se presenta como algo a profanar.¹² Del mismo modo que la lengua, la escritura combina estéticas, géneros y recursos: ciencia ficción, fantástico, realismo, kitsch, parodia, bizarro, clase b. Vale señalar esta relación entre “monstruos” y procedimientos o formas literarias en otros escritores: Mario Bellatin presenta cuerpos mutilados o enfermos a la vez que trabaja en torno a lo literario con textos que se abren hacia la imagen o la

performance y enloquece los modos de circulación (publica el mismo texto en varias ediciones, en orden y formas diferentes), como si la especificidad de la literatura se agujereara para dar lugar a estos cuerpos; Cortázar vincula monstruos y formas genéricas -el fantástico y lo ominoso-; en “La fiesta del monstruo” de Borges, el monstruo deforma la lengua; en la poesía de Néstor Perlongher la lengua, densamente barroca, se marca por cuerpos cortados, heridos, deseantes, sensualizados, sexualizados, disfrazados, transfigurados, mostrando una lengua atravesada por la historia y la política que recupera, desde otro ángulo, “La fiesta del monstruo” borgeana.

En *Berzachussetts* la protagonista es una zombi, pero “lo zombi” no se restringe a su personaje sino que se desgrana en todos los personajes: cada uno actúa distintos rasgos de lo zombi que no se plasma como oposición antagónica (humanos vs. zombis). Por un lado, sobre los “vivos” recaen características que tradicionalmente pertenecen a los zombis (matar, generar víctimas por contagio, violencia desmedida, torpeza), pero también se presentan como “muertos vivos” (como vivos, no demuestran signos de una vida propia y consciente, están dominados y tomados por un poder que se les impone). Por otro lado, los personajes zombis, Trash y los rebeldes, aparecen como potencia política, plataforma crítica y/o amenaza del orden social.

Tres figuras de lo zombi en *Berzachussetts*

1. A diferencia del zombi del vudú, la zombi de *Berzachussetts* tiene lenguaje, voluntad, conciencia; habla igual que los demás, comparte códigos con las señoras: “¿Tenés tupperts? (...) Están muy lindos (...) los tupperts 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 8). Porque lo inquietante 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. La figura del zombi como metáfora del cuerpo esclavo o alienado –la masa de conciencias de la sociedad capitalista- recae no sobre el personaje de la zombi sino sobre los habitantes de la ciudad; por eso, en este desplazamiento de los rasgos convencionales de los zombis cinematográficos sobre los personajes que se presentan como humanos, es la zombi Trash la que se siente “en una película de terror con adolescentes apuestos” (27). 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, un carnaval. Como un lente deambulador que no genera un reflejo sino una difracción e interferencia sobre aquellos referentes,¹⁴ Trash acompaña el tono de parodia que tiene la escritura. En consecuencia, su continuo desplazamiento se vuelve motor de la trama (acaso los zombis son esos cuerpos destinados a errar eternamente y es por un viaje en barco que llega a la ciudad).

Trash funciona como catalizador en la novela. A través de los recorridos de Trash recorreremos Berazachussetts donde pareciera haber estallado un colapso civilizatorio sin que sus habitantes se enteren, allí no hay ley ni orden, y los cuerpos parecen actuar privados de su voluntad, tal como ocurre en el Apocalipsis zombi. Mientras la narrativa zombi contemporánea¹⁵ tiende a desarrollarse en un mundo post apocalíptico producto de un ataque o derrame nuclear, donde 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 ahora 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). A

una nena que entra a repartir tarjetitas al bar de Puerto Madero en el que están, le pide que se rape a cambio de cien pesos. Las cuatro señoras, los mozos y el resto de los clientes aprueban -al menos no se oponen- al sadismo del ex alcalde que actúa el ataque irracional de la figura tradicional del zombi. Quien detiene a Saavedra es justamente Trash, que es superior en fuerza y tamaño. Luego, cuando ella pasea por los bosques aledaños a la playa salva a una adolescente de ser violada. Estas violaciones son provocadas por un grupo de jóvenes, hijos de los poderosos de la ciudad, quienes secuestran a un hombre y lo obligan a violar una jovencita en el plazo de veinticuatro horas “o si no matamos a tu hijo o a tu novia” (30), es decir queda obligado a generar otra víctima (cumpla o no con la orden) donde se arma la serie de ‘víctimas por contagio’ que caracteriza a la horda zombi del género, ahora desplazada sobre estos jóvenes.

Entre los dominadores monstruosos y los cuerpos sin voluntad, dominados, aparece Trash, cuya diferencia es intervenir en esas situaciones de violencia entre los actores “monstruosos” y los “muertos vivos” habitantes de Berazachussetts:

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 cruzaba 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. (43)

Además, hay otros muertos y muertos vivos que dan vueltas en el relato. El primer cadáver que la zombi devora no es producido por ella si no por Susana, una de las jubiladas, que mata al volantero del Chamán del amor porque cree ver en él el fantasma de su marido muerto, a quien ya había asesinado anteriormente. Con la aparición de este primer fantasma se abre una serie de apariciones, otros fantasmas y muertos que vuelven de la muerte. Además del marido asesinado que vuelve como voz, aparece Robertito, el bebé que murió al año de su nacimiento y cuyos padres, enloquecidos, siguen paseando cíclicamente en un cochecito vacío y destartado. Luego la ex esposa del

alcalde (supuestamente ya muerta por orden suya) aparece disfrazada de muerta que revive para extorsionarlo por dinero. A ellos podrían sumarse Fita, la anciana vecina que tiene “un esqueleto de acero” y Beatriz, una de las jubiladas, que vivió casi toda su vida gracias a unas pastillas “que le recetó un médico cuyo efecto era sedarla e inyectarle una sensación de bienestar permanente” (56). Por el contrario, la zombi aparece cada vez más vital (“Trash tomó la botella de agua de su mochila y sirvió un poco en un vaso de plástico para el gato. Para Beatriz fue el gesto más cortés que veía en años” (74)); no oculta su condición (“no sé qué comen. Pero las verduritas, para las vacas. Yo quiero carne” (59)); se vincula con otros humanos como Beatriz, a quien le deja su cuerpo (“gracias por este día. Comete mi cuerpo si querés. Chau, Chau.’ Y se disparó” (78)) o el camionero, con quien tiene afinidad (“Josemir había sido muy educado y se había entendido de maravillas con Trash. Habían escuchado cintas de Willie Nelson y luego -más eufóricos- habían acompañado en los coros a Neil Young” (73)).

En síntesis, el personaje de la zombi en la novela va a contrapelo de los análisis que se han hecho recientemente respecto a la narrativa zombi que indican que “esta figura se ha convertido también en una de las metáforas más maleables y ha sido utilizada para representar la corrupción social de cada época” (Ikeda 3). Trash no es la figura que encarna, como metáfora, la corrupción social, sino que su personaje 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 este sentido, la zombi de Ávalos Blacha se acerca al punto de vista de Lauro y Embry sobre esta figura como “una paradoja que perturba el funcionamiento total del sistema” (94). A diferencia de las ficciones zombi cuyo rasgo principal es desarrollarse en un marco post apocalíptico, *Berazachussetts* no se desarrolla luego del ataque zombi -ya que la novela termina después de este suceso-, pero, sí en una realidad que parece apocalíptica cuyos muertos vivos son los habitantes de la ciudad. En ese contexto, la pregunta que Trash viene a introducir es, tal como David Laraway lee en otras ficciones contemporáneas, ¿qué puede quedar después del fin del mundo?

2.a. 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 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:

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. (Landa Leites Torrano 94)

La obesidad de la zombi 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 zombi,¹⁷ rasgo que de hecho nunca es señalado por ninguno de los otros personajes. En comparación con la zombi, las docentes jubiladas “se sienten esbeltas y bellas” al poner en funcionamiento las marcas somáticas que dividen a los cuerpos entre

humanos (saludables y bellos) y no humanos (enfermos y feos), lo “monstruoso” de Trash se articula, por parte de las jubiladas, a partir de la mirada sobre su cuerpo y no a partir de que coma un cadáver: “Milka y Beatriz se preguntaban en qué estaría pensando la mujer, que tan entretenida mascaba un riñón. ¿Y por dónde anduviste nena?, soltó por fin Milka, sin poder contener la primera de una larga lista de preguntas sobre la vida de la invitada” (37).

b. Los zombis rebeldes que aparecen hacia el final del relato podrían leerse como ya monstruos o ya muertos en vida, cuerpos que ocupan cierta ubicación en un sistema de exclusión. En *Berazachussetts* ese reparto biopolítico se calca sobre una geografía urbana ya que esos cuerpos son los que radican en las zonas más pobres:

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)

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 la conciencia adormecida o el cuerpo alienado de la explotación capitalista sino más bien como aquellos cuerpos marcados como ya muertos para el sistema, esas vidas que no merecen ser lloradas, como señala Judith Butler. En líneas generales el zombi podría definirse como un cuerpo fuera de lugar, muerto en el orden de los vivos, es un monstruo que cifra la legibilidad de esos cuerpos fuera de “lo humano” y, de este modo, los zombis podrían ser “vidas a eliminar” desde una perspectiva biopolítica. ¿Qué hacer con estos designados “muertos vivos” y cuál es el rol del Estado frente a ellos? Los zombis insisten en la pregunta porque retornan y, como señala Cortes Rocca, su articulación ideológica es precisamente esta: “entre lo que se intenta enterrar o silenciar y sin embargo regresa una y otra vez” (345), eso que se pretende ocultar como la discusión sobre el aborto, el gatillo fácil, el narcotráfico.

3.a. Como señalamos antes, en un principio la zombi aparece atravesada por una mirada biomédica en tanto se aleja de sus amigos zombis por decisión

propia, para bajar de peso. Sin embargo, al final del relato, luego de conocer la sociedad a la que llega y desengañada de las estructuras que la arman, vuelve a comer carne al concluir que “la civilización no tenía sentido” (126). Aun en ese momento, cuando parece haber recuperado “su instinto primitivo” Trash no mata por voracidad sino en respuesta al maltrato que recibe: “Nadie fue capaz de levantarse a ayudarla y, en cambio, festejaban animados su desgracia. Se reían a carcajadas en su cara” (125). A lo largo de la novela Trash escenifica el desplazamiento entre asumirse como monstruo (obesa) en un sistema clasificatorio, a *construirse* como monstruo como decisión frente a las propuestas que recibe. Si lo coercitivo del poder se revela como caprichoso, ridículo, fallido, carnavalizado y loco, Trash conquista una posibilidad disruptiva dentro del orden biológico: subvierte el orden de lo vivo con su cuerpo que es puro goce, desborda de vitalidad, transgrede los límites, se excede, encarna la potencia zombi que es voracidad, mutación, adaptación, aprendizaje, capacidad, reconfiguración permanente de la materia, los cuerpos y los espacios.

En este sentido es interesante señalar que Trash permanece sola, no se identifica con ningún discurso ni posición, incluso al final cuando se alía a la rebelión zombi lo hace por diversión: “Vio las bombas, las armas (...) Algo estaba cobrando forma, y no se lo quería perder. ‘Si hay bardo me prendo’, confesó con determinación” (116). Es decir, se mantiene como fuerza en movimiento que atraviesa y tensiona las posiciones más o menos cristalizadas que presentan los otros personajes.

b.

Una mano saliendo de una tumba:
la mano del muerto que al final resulta que no
está
muerto
o no tan muerto: sólo 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.

Así
la mano
que brotó de la tierra
como un cactus monstruoso
en una fosa clandestina al norte de México.

Pero a esa mano nadie la vio
y si alguien la vio no lo dijo
y si lo dijo no le creyeron
y si le creyeron
le creyeron demasiado tarde:

ahora setenta mil zombis asolan México
según cifras oficiales.

Una mano crispada como una risa en off:
¡la venganza será terrible!

(Luis Felipe Fabre)

Los zombis rebeldes que antes presentamos como “muertos en vida” no permanecen como víctimas de un estado represivo: En *Berazachussetts*, vuelven desde su muerte para hacer “una revolución, luchar para crear un gobierno socialista” (121) –que luego se despliega más bien como rebelión, es decir como actos desordenados y violentos donde la constitución de un nuevo orden queda en suspenso¹⁸. Si el poder biopolítico es aquel que decide sobre las vidas a través del “hacer vivir” a unas y el “dejar morir” a otras, en *Berazachussetts* los zombis serían los verdaderos monstruos del biopoder porque quienes regresan son precisamente esos cuerpos abandonados a la muerte o cuyas muertes no es un delito. Como aclaramos al comienzo, 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 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 Leites Torrano 121)

Desde su condición zombi responden al lugar que la cartografía urbana -y biopolítica- les impone. La amenaza que se pone en escena es sobre la distribución del poder vinculada a un reparto del espacio geográfico de la

ciudad. La ciudad planificada y la ciudad desecho. Bernal Oriental se describe como una zona constantemente semi inundada, donde están las napas, el cementerio y como el espacio del resto de la ciudad céntrica: “No sólo 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). Una contra ciudad, entonces, que convertirá en ganancia el desplazamiento: vivir cerca del cementerio, en una zona contaminada por desechos radioactivos, posibilita levantar a los muertos y avanzar en el ataque.

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).

Los muertos vivos que emergen de debajo de la tierra podrían dialogar con las topografías subterráneas de lo abyecto, las corporalidades deformes (por ejemplo, obesas como el cuerpo de Trash) y marginales. Podríamos interpretar al cementerio de Berazachussetts como ese lugar que la sociedad deposita en sus márgenes y destina a individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. El peligro zombi de Berazachussetts es que no se mantienen en su espacio cerrado si no que se mezclan por toda la geografía urbana y, nuevamente, cuestionan un régimen de visibilidad que pretende invisibilizarlos (matarlos, desaparecerlos, desplazarlos), en este sentido la voracidad del zombi actuaría sobre esos discursos de violencia, marginalidad, seguridad.

El zombi como monstruo biopolítico es el que amenaza y reorganiza el orden, sugiere posibles vías de emancipación: cuerpo sin órganos o cuerpo entre orgánico e inorgánico, como el del zombi: acumulación de potencia que ya no corresponde a la definición de un cuerpo (Negri 131). En esta línea podemos pensar lo zombi como más allá del presupuesto de lo humano y de lo

vivo como algo controlable, inmunizable y calculable, y que así 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 reapropiaciones y nuevos procesos subjetivantes en cuerpos que encuentran -en su retorno- alternativas y vínculos. No se trata de dar la muerte, de permanecer como víctima o mártir, sino de dar la vida, intervenir en el transcurso que configura nuestro presente. De un modo similar, Mario Cámara analiza la figura del vampiro en el comienzo de la década del 70 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.

Berzachussetts introduce una novedad en el género zombi que es la alianza entre muertos y vivos, no ya el enfrentamiento con los zombis como algo ajeno, exterior y antagónico a los humanos. Trash y el resto de los zombis que aparecen hacia el final son muertos-vivos que establecen lazos con otros humanos vivos para lograr ciertos objetivos (resucitar a sus muertos, hacer una revolución socialista, crear asambleas barriales con representantes de todos los partidos), es decir que “el contagio” consiste en devenir potencia política. En este sentido, estos zombis aparecen como un resto que vuelve y versionan eso que Giorgi advirtió sobre los desaparecidos y su inscripción en el tejido de la vida, “un re trazado del terreno íntegramente político en el que los muertos se encuentran con -o mejor: irrumpen en- los vivos, y al hacerlo, politizan los modos en que en nuestras sociedades se hace vivir y se hace morir” (s/n).

En consecuencia, si la relación entre los vivos y los muertos es lo que arma las bases para una comunidad, en *Berzachussetts* los zombis hacen aparecer otra forma de relación entre los ordenes de lo vivo y lo muerto. Ya no será la relación que presentó la primer parte de la novela donde los muertos son fantasmas que retornan o voces a las que se les responde desde la violencia (Susana mata por segunda vez a su ex marido), o apariciones que hostigan y chantajean a las que se les responde desde el miedo,¹⁹ la vigilancia excesiva (buzos, domadores de circo, acróbatas rusos, tigres de

Bengala, cocodrilos, seguridad privada) y más violencia (en el caso de Francisco Saavedra y su ex esposa Samanta falsamente asesinada); o bien muertos que siguen vivos solo en el delirio de los vivos (el bebe Robertito y sus padres). Trash es la única que está realmente muerta y, salvo los zombis que la reconocen como una de los suyos, nadie la ve como muerta.²⁰ En cambio, Trash y el resto de los zombis establecen otra relación entre la muerte y la vida. Son la evidencia de otro modo de presencia de los muertos en el mundo de los vivos, de que estos ordenes conviven y que uno puede interferir sobre el otro.

La rebelión zombi leída como la rebelión de la alianza de los cuerpos acaso ya muertos desde siempre para un sistema, nos recuerda a otra rebelión de los expulsados: la rebelión animal. En *La ciudad de las ratas*, las ratas se alían con los humanos que “son prisioneros de los humanos”, es decir los que son como ellas. Como analizó Gabriel Giorgi, la continuidad entre animales y no-ciudadanos o ya-no-humanos permite vislumbrar nuevas formas de comunidad, a través de alianzas se ejerce otro ordenamiento de cuerpos y especies que radican en los bordes de “lo humano”, otros cuerpos que despliegan otras formas de vida. De este modo, podemos pensar la alianza entre zombis y humanos en *Berazachussetts* como el momento en que los “privados de habla” -ya por la exclusión en el caso de los humanos, ya en relación a su construcción fílmica en el caso de los zombis- empiezan a hablar. Las dos novelas escriben sobre el espesor de una ciudad y los cuerpos que la circulan, en Copi las ratas (tradicionales animales de las alcantarillas, de lo que ocurre debajo de la tierra -acaso de donde vienen los reanimados-, de los túneles que bombean una vida paralela a la que brilla sobre la superficie) arman otra ciudad dentro de la ciudad, sostenida en una alianza precaria y momentánea. Esta misma población clandestina pero hecha de la alianza entre zombis y humanos es la que desde los márgenes de *Berazachussetts* se prepara para desbaratar el orden vigente que, como la resistencia monstruosa que teoriza Negri, “no diluye los márgenes, reconoce al otro sujeto como enemigo y contra él deviene potencia” (104). Luego, tal como la isla de la Cité de *La ciudad de las ratas*, en *Berazachussetts* hay también una otra ciudad-isla ya que para llegar hay que cruzar un puente. Bernal Oriental es también el

lugar de los locos y los animales. Por ejemplo, el personaje creado por Avalos Blacha, Noé, es “un loco que evocaba al personaje bíblico en su afán de salvar un macho y una hembra de cada especie animal” (109). Noé reinventa las especies armando su propia política de los cuerpos a través del lenguaje y los nombres, resalta las diferencias para crear múltiples especies, “como cuando robó dos pequeños perritos blancos, lanuditos, preciosos y les pintó unas rayas con pintura negra. ‘¡Conseguí unas cebras enanas!’, repetía orgulloso” (110).

Zombis, ratas, dominan otras territorialidades: subterráneas, periféricas, agujerean el sistema urbano y exhiben lo que no se debe o se puede ver, de lo que no se puede hablar: el resto, la basura (donde el nombre de Trash no sería casualidad), lo que la urbe expulsa o solo consume como espectáculo.²¹ El surgimiento de los zombis entonces reconfigura el espacio y devela la unión entre cuerpos y espacios: cuerpos que crean espacios y espacios políticos nuevos. Los zombis se levantan en el cementerio y el cementerio está en la villa del Desaguadero en Bernal Oriental. Si proponemos a lo zombi como un nuevo estado del ser en cuerpos y ciudades, que crea determinados imaginarios espaciales y corporales, podemos pensar el espacio del cementerio/villa como propone Verónica Gago: espacios donde se combina la adaptación y la resistencia al neoliberalismo en territorios y desde sujetos que suelen caracterizarse más bien como meras víctimas. Espacios zombis que resisten y se adaptan a través de apropiaciones plebeyas y encarnan la potencia transformadora de lo zombi. En esta perspectiva, lo marginal no debe entenderse como espacialidad atrasada y alejada respecto al centro, ni como periferia o dependencia, sino como algo que tiene su propia lógica. La villa del Dasaguadero se presenta en *Berazachussetts* como un espacio hecho de mezcla de tiempos y donde se inventan modos de circulación de objetos y de la información: hay lecturas públicas de libros robados por parte de un lector secretamente analfabeto que en vez de leer, inventa historias. Este otro modo de transmisión se revelará luego como el germen de la revolución, ya que quien una vez escuchó las historias del lector analfabeto será el líder de la revolución: un zombi que es el cantante incomprensible de la banda Sinusitis, de la cual “era imposible descifrar lo que decían las letras” (95); “no hablaba,

pues nadie lo entendía. Pero las palabras sobran” (116). Otra forma de vínculo y circulación de la información y herencia, entonces, del lector que no lee al cantante que no canta.

En estos zombis es posible encontrar una modulación del *retorno como figura mítica* en la perspectiva analizada por Paola Córtes Rocca (162) que señala la relación entre corporalidad y política, donde historia política e historia de fantasmas -en este caso, de zombis- se vinculan. 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 175). Así, estos *millones* de zombis podrían continuar la serie del retorno de Eva Perón (“volveré y seré millones”) 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”). 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’ (145).

En el relato de Néstor Perlongher “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*, 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 ambos son exaltados 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).

Sin embargo, a diferencia de la Evita de “Evita vive”, Trash no está “para que no les hagan nada a sus descamisados” (Perlongher 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” (*idem*). 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 descamisados;²² su posición es más bien la de desidentificarse, diferenciarse, desde que llega a Berazachussetts.

Lo zombi como transformación

Si la transformación como apropiación del cuerpo es un síntoma contemporáneo, si extrañándolo lo hacemos nuestro, los zombis de Ávalos Blacha se subjetivizan en el retorno de la muerte y allí pueden *dar la vida*. *Berazachussetts*, más que configurar una nueva representación del monstruo, lo ubica como esa posibilidad de transformación (desestabiliza lo cristalizado,

naturalizado y funciona como contrapunto). El zombi es ese enemigo interno que se revela, entendido entonces desde su parte viva: potencia, pura voluntad de vivir, variación viviente. En los zombis lo muerto no es negación de lo vivo sino, al contrario, se vuelve creador: el retorno supone producción de subjetividad, ellos vuelven de la muerte ‘con esa muerte encima’, transforman el *antagonismo* muerte-vida en *vínculo* muerto-vivo: esa parte muerta que obedece a esas “otras fuerzas que resisten y operan sobre lo humano deshumanizándolo” (Yelin 4).

Una tajada de nuestro cuerpo nunca aprende y habita en nosotros como pasajera clandestina –nuestra zurda, mano o pie o pierna decididamente desmañada. (Ramos 75)

¿Cómo vuelve a articularse un cuerpo sin órganos como es el zombi? El zombi se levanta para ampliar los bordes de lo vivo y de los cuerpos, la convivencia de lo muerto y lo vivo abre barreras de inmunidad, genera nuevas alianzas (vivos y muertos), arma posibles para una comunidad de heterogéneos: vivos y zombis deberán ensayar modos posibles de vivir juntos ¿Cuáles? *Berazachussetts* termina cuando debe comenzar esa comunidad imposible. La novela **termina cuando todo está por hacerse**, cuando deberíamos “verificar si el monstruo como hegemonía, a través de la resistencia de la clase de los explotados, puede triunfar” (Negri), es decir si el monstruo de la multitud revolucionaria no deviene, después de la revolución, en monstruo autoritario que vuelve a dominar y controlar esa potencia vital emancipadora. Es la misma pregunta que hace Badiou: ¿cómo asegurarse que después de la ruptura con el automatismo del capital no venga el despotismo terrorista y la obligación del amor hacia el maestro, líder? Es decir, cómo coordinar, hacer coexistir consistencia y resistencia, ¿cómo vive el monstruo hoy, después de la revolución, en *Berazachussetts*? ¿Cómo dar forma a una herencia de cuerpos no velados que retornan? *Berazachussetts* introduce a los zombis como un nuevo comienzo en tiempos de Apocalipsis como son los de la ciudad donde la novela transcurre, en el retorno de la muerte ellos habitan la vida diluyendo esa oposición y ensayan formas de subjetividad, un devenir, nuevos nombres.

El zombi como final comienzo

¿Cómo imaginar un comienzo? ¿Cómo empezar después del final? (Vivir después de la muerte). En el año de publicación de *Berzachussetts*, 2007, ya había pasado “el fin del siglo” y ninguno de los mitos milenaristas que circulaban a nivel mundial había ocurrido. En Argentina sí había ocurrido el final de una mentira, el menemismo, y la crisis del 2001 significó para muchos cierta ruina. Para el 2007 la pregunta sobre el comienzo después del fin, en los comienzos del siglo XXI, latía en cada uno. En ese final y comienzo de siglo *Berzachussetts* proponía un futuro que no era catástrofe -como, por ejemplo, hoy en día los afamados discursos de la ecología predicán-, un futuro que no está escrito -literalmente, la novela termina- pero donde esa ausencia es una posibilidad de comenzar, un espaciamento. Frente a la fantasía del fin, el plan de un porvenir. Lo por-venir, acaso lo que retorna, la unión entre el pasado y el futuro, lo muerto y lo vivo: ruina tras ruina, sobre las ruinas, navegando hacia lo que vendrá, como el final de la novela: “Berzachussetts se llenó de veleros, kayaks y motos de aguas expropiadas a los ricos. Trash y Constantino paseaban sobre la antigua chapa de una casilla, usada ahora como góndola” (157). Si lo nuevo solo puede llegar como tomado de la ruina (El ángel de la historia), los zombis efectúan ese contiguo, esa “podredumbre nutricia” que provoca un estallido de lo dado -el presente- pero desconoce los resultados. Por eso la revolución de los zombis (ni heroica ni épica) se figura como rebelión, porque la toma del poder que es lo que caracteriza a una revolución queda en suspenso en el relato. Lo que las últimas escenas figuran es más el resultado de una rebelión, que es el cambio sobre la propia vida inmediata de los rebeldes y los que no abandonaron la ciudad ni murieron.

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)

Si al comienzo los humanos funcionan como amenaza para sí mismos en la trama de traiciones, violencia y abusos de los habitantes de la ciudad, los zombis aparecen luego como una fuerza vital que puede interrumpir esa trama y recuperar la posibilidad de una comunidad a través de la rebelión que funciona como “vuelta a cero” por la destrucción del orden. Sin embargo, la propuesta de los zombis no es la desaparición de la ciudad como sí proponen “los líderes políticos” (quienes contratan a un grupo de ingenieros para abrir la represa de agua y sepultar a la ciudad para siempre porque “siempre iban a estar esos pobres para generarles problemas. Si no los eliminaban de una vez nunca lo harían” 148). La destrucción de los zombis no es total, el fin de los tiempos tampoco, porque la alianza de los zombis con algunos de los humanos vivos (Fita, Josemir, Noe Galíndez, los Ligestri, agitadores, algunos parientes, hasta mujeres de clase alta y arquitectos etc.) propone vías de afiliación, la invención de una continuidad entre pasado y futuro: los vivos y los muertos vivos **eligen** a qué muertos reanimar, “sus antiguos compañeros de lucha”, por ejemplo. El muerto vivo se presenta como un final y comienzo a la vez, en respuesta a un “siglo que se empeña en pensar, bajo el paradigma de la guerra, el nudo enigmático de la destrucción y el comienzo” (Badiou 65). *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) y parece ser el único que puede imaginar un futuro. Los zombis reorganizan las herencias para propósitos nuevos.

¿Es posible una comunidad de ratas y humanos, de zombis y humanos vivos? Tal vez sea posible si el nosotros de esa comunidad se reemplaza por una alteridad que no sea entendida como antagonismo, así como Trash no comparte el sentimiento por la revolución pero igual apoya el movimiento, un nosotros activo que incluya la diferencia para no caer en la síntesis de un sujeto fusional del ideal del “yo”, es decir un nosotros que contemple la disparidad. Un pensamiento que se abra hacia *lo impropio*, esa parte zombi, la mano zurda, una figura de un comienzo inhumano como señala Badiou en Foucault: “Bajo el signo del antihumanismo Foucault propone una visión de la historia a través de secuencias discontinuas, singularidades históricas que él

denomina epistemes. “Hombre” debe entenderse entonces como una más de las palabras utilizadas por el discurso filosófico moderno” (217). El hombre es el pasado, a partir de allí se puede pensar lo sobrehumano como proyecto. Vacío y comienzo se unen, dirá Badiou. El fin de la historia tiene ese resto que sobrevive a la muerte del hombre: Lo zombi es una modulación de ese resto. Pensemos a los zombis como los exhumados/exhumanos. Si Heidegger caracteriza al hombre por la ex-istencia, su capacidad de permanecer en *lo abierto*, siendo lo que está fuera de su lugar, lo único que ex-iste, tal vez podríamos pensar a los zombis como ex-ex-istentes. Es decir, los que están corridos del lugar ya fuera de lugar que es el humano pero no por eso inhumanos, desmintiendo la posibilidad de esa separación (*zoé* y *bios* agambeneana), cuerpo y alma, animal y humano. Más bien, por el contrario, en tanto exhumados y exhumanos proponen una variación sobre la existencia. Los zombis podrían figurar una superación de la máquina antropológica y de la distinción de una vida desnuda, parte animal o “inhumana”, en el interior del hombre. Si el hombre se construye o define en una zona de indiscernibilidad entre lo humano y lo no humano que responde en cada época a la pregunta ¿qué es una vida?, los zombis desarticulan la pregunta y amplían hasta lo imposible (más allá de la muerte) las posibilidades de lo vivo. La suspensión de la máquina antropológica ejercida por la figura de lo zombi (superando así también la figura de lo animal), podría ir en la línea del espaciamento posthistórico “del ser fuera del ser” que señala Agamben sobre el final de *Lo abierto*, donde se pregunta por la posibilidad de la desarticulación de la máquina antropológica que presentó en el resto del libro. En este tiempo fuera del tiempo, después del logos y la historia, la naturaleza humana no es humana, no es racional, no domina su vida animal, ni tampoco es animal, no queda cerrada en su aturdimiento, no implica pérdida de relación. Podemos imaginar a esta “nueva in-humanidad” que es una “naturaleza humana inoperante”, en estado de ocio, sin obra, sin resultado, como la presenta ese final suspendido de *Berazachussetts*. En línea con el *Manifiesto Zombi* de Sarah Lauro y Karen Embry, proponemos al zombi como una figura donde reflexionar sobre los cuerpos y los movimientos de subjetivación y desubjetivación en el posthumanismo, así como modos de herencia y



temporalidad posibles que fisuran el presente absoluto que impone nuestra contemporaneidad. Al igual que las autoras vemos que la potencia posthumana del zombi radica en su colectividad, multiplicidad e híbrides, sin embargo cuestionamos que el zombi sea solo una fuerza anti-individual, asubjetiva, sin conciencia, que entra en una continuidad de iguales: “we have to undo our primary systems of differentiation: subject/object, me/you” (106). En nuestro análisis, los zombis que presenta *Berzachussetts* crean una fuerza colectiva pero no borran las diferencias entre ellos. Se trata de un colectivo que mantiene las diferencias, donde cada singularidad, irreductible y diferente, aumenta la potencia del colectivo. La de los zombis es una igualdad por la vía de las diferencias, una igualdad múltiple.

Si los zombis son los exhumados/exhumanos, ¿podemos pensar en lo muerto vivo como nueva ética, modos de vivir juntos por fuera de la administración de lo vivo? ¿Algo que *hace con* la muerte (ver la belleza hasta en la muerte, escribió Bataille) y el fin del siglo XX para abrir un posible de emancipación? ¿Cuerpos que crean modos de relacionarse con el pasado, modos de lectura, reapropiaciones, desplazamientos, profanaciones para crear/nombrar al presente y abrir espacios a futuros?

© **Victoria Cóccaro**

Notas

¹ En el año 1900 el empresario alemán Friedrich Krupp lanzó un premio para el científico que mejor pudiera unir la historia político-social con la herencia biológica. El ganador fue Schallmayer, quien propuso apartar a enfermos mentales y desviados sociales para evitar que tengan descendencia y atenten contra el estado. A fines del siglo XIX, Francis Galton (primo de Charles Darwin) establece desde una perspectiva biológica y adaptativa que hay diferencias en las capacidades humanas, y propone un modelo de intervención social para “mejorar” las características de la población. El método de la eugenesia consiste en promover que “las personas inteligentes” tuviesen muchos hijos y evitar que “las menos inteligentes” los tuviesen. Es decir, Galton pensó en aplicar la selección artificial al ser humano para mejorar la raza, formalizándose así por primera vez la teoría de la eugenesia. No hacen falta señalar los terribles efectos de esta teoría (genocidio, “limpieza étnica”, esterilización forzada, discriminación).

² Este proceso fue analizado detalladamente por Foucault: “una división dicotómica entre enfermedad o responsabilidad, entre causalidad patológica o libertad del sujeto jurídico, entre terapéutica o castigo, entre medicina y penalidad, entre hospital y prisión” (2011 39).

³ Al respecto Badiou (2005 220-221) señala que Aristóteles se mete en problemas filosóficos cuando se encuentra con el monstruo, ya que el dispositivo aristotélico reparte entre la naturaleza y el derecho que corrige los excesos de aquella. Ahora bien, lo que no es natural ni enmendable por el derecho es lo monstruoso .

⁴ Y pienso aquí en esta tendencia de manera foucaultiana como un dispositivo de dominación del poder de coerción sobre los cuerpos, pero también como una vía de resistencia. Tal como analizó Isabel Quintana (2008) algunos personajes de Mario Bellatin entran en un doble juego de relación del cuerpo con lo político, donde la deformidad aparece como efecto de la ciencia o del Estado, pero también como modos de resistencia y creación de subjetividades.

⁵ Daniel Link trabaja sobre la enfermedad y lo monstruoso como figuras de la disidencia: “Creo que hoy es una obligación ética disentir en primer término con los sistemas clasificatorios que pretenden determinarlo a uno mismo”. Y agrega que el monstruo “no es una mera víctima del Estado represivo, pues es él quien elige su lugar (o su no lugar)”, se trata entonces no de asumirse como monstruo sino de luchar para construirse como tal. (Si bien las citas son de una entrevista, estas ideas están ampliamente desarrolladas en sus libros).

⁶ En “El animal comunista” Giorgi 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.

⁷ “Si el individuo coincide con su cuerpo, si el biopoder superpone los mecanismos de control con la inmanencia de lo vivo, ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se pueden tornar línea de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad”. (Giorgi y Rodríguez 10)

⁸ En este sentido es muy sugerente la lectura que hace Giorgi (2014b) de la aparición del nieto 114, donde reelabora las ideas presentadas por Agamben en “Identidad sin persona” sobre el ADN como una información totalmente ajena e inapropiable por el individuo. Giorgi contrariamente señala: “... lo que se celebra son las posibilidades de justicia, de memoria, de distintos tipos de verdades, de temporalidades y relatos subjetivos y colectivos que se juegan alrededor de un análisis genético. **Pero lo biológico aparece como el anclaje, la clave en torno a la cual giran estas posibilidades**”. Y propone: “asumir la vida biológica como la instancia, no de significados predefinidos sino de una semántica abierta, de un horizonte inestable de sentidos, articulado alrededor de tensiones, disputas y, fundamentalmente, redefiniciones permanentes. Lo que se pone en juego aquí no es solamente la manera en que

se invoca o se utiliza “la vida” en el marco de estrategias políticas diferentes; **es la definición misma de eso que denominamos “vida” lo que está en constante reconfiguración**” (el subrayado es mío).

⁹ Curiosamente, Badiou define que uno de los rasgos de la modernidad (una de las consecuencias del acontecimiento moderno Dios ha muerto) es la separación entre verdad y maestro. Aunque señala que esto nos deja frente a una potencia impersonal (leyes del mercado, mercancía, circulación de capitales) sin poder realizar ninguna elección y, por lo tanto, sin libertad. “Tenemos por un lado el universo de la ciencia, no en su singularidad pensante, sino en la potencia de su organización financiera y técnica. Este universo presenta **una verdad anónima, completamente separada de toda figura personal del maestro**. Sólo la verdad, organizada socialmente por el capitalismo moderno, exige el sacrificio de la Tierra. Esta verdad es, para la masa de conciencias, totalmente extranjera y extraña. **Todos conocen los efectos pero nadie domina la fuente**. La ciencia, en su organización capitalista y técnica, es una potencia trascendente a la que es necesario sacrificar el tiempo y el espacio” (2009, 100; el subrayado es mío).

¹⁰ 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 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 3, el subrayado es mío).

¹¹ 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 crisis financiera y económica del momento.

¹² 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 90, 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 la 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).

¹³ Todas las páginas, salvo indicación en contrario, remiten a la novela.

¹⁴ Para diferenciar el reflejo y la reproducción de lo mismo de la interferencia y la diferencia, tomo la forma en que Donna Haraway define a su artefactualismo creador donde intenta pensar una potencia que excede la dominación en los vínculos de elementos heterogéneos como el hombre y la máquina: “the rays from my optical device diffract rather than reflect. **These diffracting rays compose interference patterns, not reflecting images**”; “to be in critical, deconstructive relationality, in a diffracting rather than reflecting (ratio)nality-as the means of making potent connection that exceeds domination” (299, el subrayado es mío). La figura conceptual que propone es la de los “otros inapropiables/ados”.

¹⁵ Cfr. Laraway.

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. Soy puta. Se reían. Y esperaban que les diera una respuesta verdadera. Pero Trash permanecía seria” (59).

17 Otra zombi creada por el mismo autor en el cuento “Tan Real” 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.

18 Para una diferencia entre revolución y rebelión cfr. Paz, O.: “En revolución las ideas de regreso y movimiento se funden en la de orden; en revuelta esas mismas ideas denotan desorden. Así, revuelta no implica ninguna visión cosmogónica o histórica: es el presente caótico o tumultuoso. Para que la revuelta cese de ser alboroto y ascienda a la historia propiamente dicha debe transformarse en revolución. Lo mismo sucede con rebelión: los actos del rebelde, por más osados que sean, son gestos estériles si no se apoyan en una doctrina revolucionaria”.

19 Aunque de otro modo, en el miedo del alcalde rico de *Berazachussetts* resuena el terror hacia el zombi que Cortes Rocca lee en el relato periodístico de 1940 y luego el film de 1942 / *Walked With a Zombi*, donde la perturbación que provoca el zombi es por alterar el ordenamiento “natural” social y económico y develarlo entonces como posible de ser modificado, invertido. El terror del ex alcalde, si bien primero es por el fantasma, luego es porque en el cielo no tendrá la misma clase y riqueza: “Saavedra ya se preocupaba por cómo acumular capital cuando muriera. El lado que lo inquietaba de su mujer, su condición fantasmal, empezó a diluirse. Si estaba buscando dinero era porque en el cielo no se respetaba el orden de clases de la tierra. Una mierda” (106).

20 ¿Cómo vemos a los muertos? ¿Qué lugar se les da en la comunidad? Una performance que el artista visual Fabio Kacero realizó durante los 90 se llamó “El muertito” y actuaba estas preguntas. Consistía en que él mismo se acostaba en lugares públicos muy transitados y se hacía el muerto durante horas. La respuesta de los transeúntes era siempre la ignorancia. El registro de esas situaciones es otra obra, un video titulado *Totloop* de 2003.

21 Isabel Quintana 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”. Podemos leer a los zombis de *Berazachussetts* como aquellos cuerpos que vuelven visibles a ciertos muertos, exhiben lo que no se puede ver.

22 En el cuento de Sebastián Pandolfelli, “Ni yankys, ni marxistas. Zombis peronistas”, 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.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Ávalos Blacha, Leandro. "Tan real", *El libro de los muertos vivos*, Buenos Aires: Lea, 2013.
- . *Berzachussetts*, Buenos Aires: Entropía, 2007.
- Badiou, Alain. "Una dialéctica poética: Labid ben Rabi'a y Mallarmé", *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- . *El siglo*, Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Copi. *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2009.
- Cortés Rocca, Paola. "Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños". *Revista Iberoamericana*. LXXV. 227 (2009): 333-347.
- . "El eterno retorno. Cuerpos y fantasmas en el imaginario político". En Soria, Claudia y Pons, Cristina (eds.) *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005: 161-182.
- Esposito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Fabre, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía, 2013.
- Foucault, Michel. *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . "Topologías". *Revista Fractal*. 48. (2008): 39. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- . "La gubernamentalidad". En Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007: 187-215.
- Gago, Verónica. "El neoliberalismo hoy es una paradoja que desdibuja la

frontera entre arriba y abajo, explotación y resistencia”. Disponible en:
http://www.eldiario.es/interferencias/neoliberalismoeconomias_populares_6_371022904.html

- Giorgi, Gabriel. “El animal comunista”. *Revista E-misférica. (Bio/Zoo)*. 10.1. (2013). Disponible en:
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/e101-dossier-el-animal-comunista>
- . *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- . “Genética marcada”. *Revista Informe Escaleno*. (Octubre 2014b). Disponible en:
<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=269>

Haraway, Donna. “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”. En Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula (eds.) *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992, pp. 295-337.

Ikeda, Yuriko. “La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: un análisis del post apocalipsis en el mundo hispano”, tesis doctoral en filosofía, Texas Tech University, agosto 2015. Disponible en:
<https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/63779/IKEDA-DISERTATION-2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lamborghini, Leónidas. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Laraway, David. “Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Myke Wilson’s *Zombie* and Edmundo Paz Soldan’s *Los vivos y los muertos*”. Ginway, E. Brown, A. *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, NY: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 133-151.

Lauro, Sarah Juliet y Embry, Karen. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”. En *boundary 2* 35: 1, Duke University Press, 2008, pp. 85–108.

Link, Daniel. *Clases: literatura y disidencia*, Buenos Aires: Norma, 2005.

- . “Enfermedad y cultura: políticas del monstruo”, en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.) *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . “El profesor pop”. *Diario Página/12* (14 de agos. de 2005). Disponible en:
www.pagina12.com.ar

- Landa, María Inés, Leites, Jorge y Torrano, Andrea. "Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi". En Bonelli, Maria da Gloria y Diaz Villegas de Landa, Martha (orgs.) *Sociologia e mudança social no Brasil e na Argentina*, São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2013: 89-160. (La traducción es mía).
- Morales, Francisco. "Revolución zombi: Procesos de zombificación". *Hispanic monsters*. 5 (2012). *Hispanet Journal*. Miami: Florida University. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/RevolucionZombi.pdf>
- Negri, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", en Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 93-139.
- Paz, Octavio. "Revuelta, revolución, rebelión", *Corriente Alterna*, Siglo XXI, 1967, pp. 147-149.
- Pandolfelli, Sebastián. "Ni yankys, ni marxistas. Zombis peronistas". *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires: Lea, 2013.
- Perlongher, Néstor. "Evita vive (en cada hotel organizado)". *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- . "El cadáver" y "El cadáver de la nación". *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Quintana, Isabel. "Cartonautas en el asfalto". López Labordette, Adriana, (cord.) *América entre comillas*, España: Linkgua. En prensa.
- . "Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, nº 227, 2009, pp. 487-504.
- Ramos, Nuno. O, Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- Rodríguez, Fermín. "Sentencia de vida. El retorno del animal a la política". *Revista E-misférica (Bio/Zoo)*. 10.1. (2013). Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/rodriguez>
- . y Giorgi, Gabriel (comps.) "Prólogo", *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Tuchermann, Ieda. *Breve historia do Corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega Passagens, 1999.
- Yelin, Julieta. "Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal". *Revista E-misférica (Bio/Zoo)*. 10.1. (2013). Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>

