

Perspectivas de lo apocalíptico. Figuras de la devastación y la degradación antropológica en el cine contemporáneo

Perspectives of the Apocalyptic. Figures of Devastation and
Anthropological Degradation in Contemporary Cinema.

Emiliano Aldegani

Universidad Nacional de Mar del Plata.

Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

Correo electrónico: emilianoaldegani@gmail.com

Omar Alejandro Murad

Universidad Nacional de Mar del Plata.

CONICET.

Correo electrónico: muradoma@gmail.com

Resumen:

En este trabajo nos proponemos analizar algunos escenarios posapocalípticos recurrentes en los mitos contemporáneos a partir de tres posibles desenlaces: extinción, refundación y agotamiento. Estas tres formas de concebir el apocalipsis no agotan los escenarios posibles ni son siempre fácilmente discernibles, pero pueden ser de utilidad para abordar las narrativas contemporáneas y sus diferentes tipos de horizonte temporal. Nuestro objetivo es relacionar la imaginación posapocalíptica con ciertas formas de la violencia que son tanto fundantes como desestructurantes de lo social. Para ello, nos serviremos de la teoría de la violencia de René Girard, de las figuras de la peste y el contagio que ésta supone, y de sus tópicos principales: el deseo mimético y el chivo expiatorio. Sostenemos que cada una de las figuras que habitan estos escenarios posapocalípticos puede ser considerada como un doble o sustituto de aquello que consideramos normal o civilizado. Para desarrollar nuestra perspectiva, el análisis se centrará en las figuras del zombi, el ladrón de cuerpos y el vampiro, y en lo que en cada caso puede considerarse sus relaciones con el pasado y el futuro.

Palabras clave: Apocalipsis, mitos, imaginación, cine, figuras.

Abstract:

In this paper we propose to analyze some recurrent post-apocalyptic scenarios in contemporary myths according to three types of apocalypse: extinction, refoundation and exhaustion. These three ways of conceiving the apocalypse do not exhaust the possible scenarios, nor are they always easily discernible, but they can be useful for addressing contemporary narratives and their different types of time horizon. Our goal is to relate the post-apocalyptic imagination with certain forms of violence that are both foundational and destructive of the social. For this, we will use the theory of violence by René Girard, the figures of the plague and the contagion that it implies, and its main topics: the mimetic desire and the scapegoat. We maintain that each of the figures that inhabit these post-apocalyptic scenarios can be considered as a double or substitute for what we consider normal or civilized. To develop our perspective, the analysis will focus on the figures of the zombie, the body thief and the vampire and on what in each case can be considered their relations with the past and the future.

Keywords: Apocalypse, Myths, Imagination, Cinema, Figures.

Anacronismo e Irrupción, Vol. 10, N° 18
(Mayo - Octubre 2020): 89-117

 Dialnet  latindex  REDIB 

Fecha de Recepción: 29/02/2020

Fecha de Aceptación: 15/04/2020

ISSN: 2250-4982

Introducción. Dinámicas de la finitud y crisis de los marcos simbólicos.

Para nuestra tradición lo apocalíptico constituye un lugar común de la cultura. A la vez que la praxis individual y colectiva requiere la inscripción en un horizonte de sentido para orientar las acciones dentro de diferentes proyectos y secuencias, la posibilidad de pensar este horizonte como una culminación que establezca un corte de dicho marco aparece como el reverso ineludible de cualquier escenario optimista. Sin embargo, la manera específica en la que puede concebirse ese final ha sido redefinida incesantemente durante al menos los últimos dos milenios.

Como es bien sabido, la voz griega “apocalipsis” (Ἀποκάλυψις) significa “revelación” o, literalmente, “quitar el velo” y es además el nombre que lleva el último libro del Nuevo Testamento. En el apocalipsis bíblico se cifra la ansiedad escatológica por el final, por la justificación del sufrimiento en este mundo y la promesa de redención. La interpretación de los signos del final que anuncian la venida o el regreso del mesías redentor son parte de la tradición judía heredada por la religión cristiana, aunque esta ansiedad escatológica no es exclusiva de la religión. Lo apocalíptico secular, al igual que algunas de las formas religiosas de interpretación del fin del mundo, centra su atención en los signos históricos que anuncian el final. Catástrofes climáticas como sequías o inundaciones, conflictos sociales, guerras, pestes, hambrunas, entre otras calamidades, pueden ser los indicadores del fin de los tiempos y, en ocasiones, de la redención próxima. Esta forma de interpretación escatológica ha conquistado un amplio público popular que se ha familiarizado con ella a través de los milenarismos religiosos y seculares (Bull, 2000:15-16). La imaginación apocalíptica secular se nutre de estas mismas imágenes e informa especialmente a la ciencia ficción, el rock, el comic y el cine, entre otras expresiones de la cultura popular.

A diferencia de la religión y otros milenarismos, los signos apocalípticos de la imaginación contemporánea no se integran en un metarrelato que da sentido a la acción colectiva e individual. Ya no se trata de una transformación espiritual. En lo apocalíptico secular este imaginario es utilizado para llamar la aten-

ción sobre las consecuencias de ciertos aspectos de nuestras formas de vida, tales como los riesgos del uso de armas o de energía nuclear. También se utiliza la retórica apocalíptica para provocar a la opinión pública, como es el caso de la cultura punk o de cierta retórica política (Bull, 2000:18).

El planteo general sobre los fines del mundo, del cual la escatología apocalíptica es un caso particular, supone el orden sucesivo de los acontecimientos. Solo en virtud de la existencia de eventos antecedentes y consecuentes es lícito concebir un final hacia el que dichos eventos apuntan. Esto que parece una trivialidad, en verdad no lo es; el consenso sobre la ordenación sucesiva de los eventos dispuestos sobre una línea temporal es un invento relativamente reciente de la cultura occidental. Durante miles de años el hombre solo conoció el tiempo cíclico, circular, en el que el pasado y el futuro colapsan en un presente continuo. Esto es denominado por Mircea Eliade como una “ontología arcaica” (2001:46), que se caracteriza por la abolición del tiempo y por la repetición de un modelo que se reactualiza constantemente en un ritual. Allí no hay novedad ni significación alguna fuera de la repetición del modelo. Por el contrario, para que el final de todas las cosas se realice, es preciso suponer un marco narrativo de interpretación que identifique eventos y acciones como anticipaciones o consumaciones de otros eventos y acciones (Auerbach, 1998). La mera sucesión temporal solo produce cronologías que están, por así decir, abiertas por los extremos. Una cronología no tiene ni principio ni final. Y como es lógico, para que algo concluya primero tiene que comenzar. El cierre conclusivo de un relato orienta los hilos narrativos hacia la consumación de un final que dota de sentido a los eventos y acciones que organiza (White, 1992).

El artefacto que hace posible este ordenamiento es la narrativa y solo en virtud de un conjunto de figuras previamente conocidas es posible ver los signos que anuncian un final. Un ejemplo canónico es el de Jesús considerado como el Mesías. Solo se lo puede reconocer como tal cuando se lo relaciona con Moisés. El segundo Advenimiento supone por supuesto al primero.

La anticipación de los finales supone siempre, en consecuencia, cierto conocimiento sobre las características que tendrá ese momento conclusivo, y quienes son capaces de reconocer los signos anunciadores del final se encuentran, por tanto, en un momento decisivo, en una etapa de *transición* (Kermode, 2000:306-307; 2000a:104-104). Curiosamente, los agentes que son testigos de estos signos se vuelven por eso mismo importantes, incluso participan como actores en el escenario del fin del mundo. Sus acciones cobran una nueva relevancia, acelerando o evitando la catástrofe, previniendo sobre ella a quienes no son capaces de leer los anuncios, o consumándola secretamente.

Ahora bien, este *kairós* o momento de crisis define entre otros rasgos la experiencia de fugacidad propia de la modernidad y se mantiene intacta hasta nuestros días (Kermode, 2000a:53). El momento de oportunidad, la perspectiva de aquel que se encuentra ante los signos de una transición, puede asumir la forma de una crisis ecológica o el fin de la historia, la caída de los metarrelatos o el fin del patriarcado. Cada una de las crisis produce el término de alguna cosa y el principio de otra, y los intérpretes se encuentran en el medio, en una situación de tránsito hacia lo nuevo. Las significaciones operantes, que configuran y constituyen el imaginario social, se ven trastocadas por la emergencia y disolución de prácticas culturales y formas colectivas de hacer y representar (Castoriadis, 2005:177-179) y ello es experimentado por los individuos como una crisis en las formas de dar sentido en ese marco de transición. El carácter *saturante* de la red de significaciones que configuran la esfera social se fractura por la aparición de emergentes que deben ser incorporados y reinterpretados por el marco de sentido dado, y por el horizonte de posibilidades que propone.

El artefacto narrativo presupuesto en la caracterización de cada crisis reviste de la mayor importancia cuando se trata de dar con el sentido de las cosas. De hecho, es imposible evitar el uso de este artefacto cuando intentamos dar cuenta de quiénes somos, cuando de lo que se trata es de expresar la identidad individual o colectiva que se afirma en el marco de sentido que se ha fracturado. En

este punto las formas que asume la relación entre lo apocalíptico y el horizonte temporal que ofrece el imaginario social se configura en perspectivas algo diversas incorporando el momento de culminación en distintas formas de dinámica:

(a) la instauración de un orden invariable que asienta la *extinción* o desarticulación del mundo conocido tras establecerse una confrontación entre principios morales. Con diferencias notables puede pensarse en este sentido en el abordaje del fin de los tiempos que se establece en el zoroastrismo, el judaísmo, el cristianismo, el islam y todas aquellas religiones que proponen la fundación de un régimen invariable y perfecto, libre de toda entropía o proceso cultural interno, tras la culminación de un juicio o confrontación de índole moral y divina.

(b) Desde una perspectiva secular, puede advertirse la concepción de escenarios apocalípticos vinculados a esta idea de transición hacia una *refundación* del mundo, pero preservando el devenir en el proceso del orden posterior al apocalipsis. Un ejemplo literario de esta perspectiva, aunque no secular, puede encontrarse el mito de Prometeo, tal como lo reconstruye Esquilo en *Prometeo encadenado*. Allí, los dioses olímpicos han desterrado a los titánicos y los han expulsado al Tártaros, y han instaurado un nuevo orden que hunde sus raíces en él (Hesíodo, 715 a 745), sin embargo, tal como advierte Prometeo, llegará el momento en que Zeus caiga por el peso de sus propias obras, y entonces el escenario completo de la divinidad se trastocará. A esta perspectiva referiremos en adelante como la concepción del apocalipsis pensado como una *refundación*, en tanto que el mundo tal como lo conocemos se destruye y se vuelve un insumo para la conformación de orden diferente.

(c) Una tercera forma de apocalipsis puede hallarse bajo la figura del *agotamiento*. Sin pensar el momento de culminación como productor de una nueva instancia, estos escenarios proponen la decadencia del sistema vigente y su disolución en una forma estéril que no puede reproducir, ni las condiciones en las que ha surgido, ni sus propias condiciones de subsistencia. El apocalipsis entendido como *agotamiento*, ofrece la perspectiva de orden que se consume en su propia

entropía hasta aniquilar por completo los insumos sobre los que podría perpetuarse. Este agotamiento estará muchas veces asociado al canibalismo, a la propagación de pestes, a conductas violentas o a la destrucción del mundo natural.

El carácter problemático de esta tercera perspectiva se sigue en gran parte de su imposibilidad para pensarse dentro de una transición hacia otra forma u orden, sino como la negación misma del horizonte temporal, aquello que se expresaba en la cultura punk bajo el slogan *No Future* o la expresión *Destroy* en la década del 70, y que puede encontrarse en nociones como el *avance de la devastación* en Nietzsche, el *ascenso de lo insignificante* en Castoriadis, el *imperio del Yo* en Byung Chul Han, la *cancelación del futuro* en Mark Fisher y en todas aquellas perspectivas que piensan a la actualidad como una estructura que se disuelve en formas decadentes.

En lo que sigue, en este trabajo nos proponemos analizar algunos escenarios posapocalípticos recurrentes en los mitos contemporáneos a partir de la tipología antes propuesta¹. Estas tres formas de concebir el apocalipsis no agotan los escenarios posibles ni son siempre fácilmente discernibles, pero pueden ser de utilidad para abordar las narrativas contemporáneas y sus diferentes tipos de horizonte temporal.

Nuestro objetivo es relacionar la imaginación posapocalíptica con ciertas formas de la violencia que son tanto fundantes como desestructurantes de lo social. Para ello, nos serviremos de la teoría de la violencia de René Girard, de las figuras de la peste y el contagio que ésta supone, y de sus tópicos principales: el deseo mimético y el chivo expiatorio. Sostenemos que cada una de las figuras que habitan estos escenarios posapocalípticos puede ser considerada como un doble o sustituto de aquello que consideramos normal o civilizado. Para desarrollar nues-

¹ Si bien en este trabajo nos referimos principalmente a los escenarios posapocalípticos de las ficciones contemporáneas, nuestra interpretación del término anida en la imaginación de los fines del mundo o imaginario apocalíptico. La diferencia fundamental entre uno y otro es que en sentido estricto el prefijo "pos" la mayoría de las veces alude a un escenario que supone el fin del mundo y en el que la acción comienza luego de que este ha acaecido. En ambos casos siempre suponen un escenario de transición.

tra perspectiva, el análisis se centrará en las figuras del zombi, el ladrón de cuerpos y el vampiro y en lo que en cada caso puede considerarse sus relaciones con el pasado y el futuro.

Los mitos contemporáneos y el carácter fundador de la violencia

Hablar de mito contemporáneo puede inducir a algunos equívocos que deben ser aclarados, pues no consideramos al término “mito” como un sinónimo de “relato falso”, o directamente de “falsedad”. El mito es la forma simbólica mediante la cual una comunidad, arcaica o contemporánea, se da a sí misma un relato que legitima ciertas prácticas y cifra sus ansiedades conjurándolas a partir de la elaboración de ciertas figuras. Como ha señalado el crítico Northrop Frye, el relato mítico reúne la recurrencia propia del rito con la “energía que induce a la sociedad humana a elaborar su propia forma” característica del deseo y sublimada en el mundo onírico (1991:143). Escribe Frye: “La unión del rito y del sueño en una forma de la comunicación verbal es el mito” (1991:144). Ahora bien, las religiones con sus rituales y sus mitos bien codificados no son equivalentes a los relatos folclóricos o cinematográficos contemporáneos. Lo que se repite en uno y otro caso es la persistente práctica de narrar, i.e., de elaborar mitos (recordemos que etimológicamente el término griego *μῦθος* significa relato).

Sin embargo, codificados o no, los relatos míticos cifran las ansiedades propias de una comunidad y de una época. Ello queda cristalizado en ciertas figuras que se repiten en la mayoría de las culturas y que Frye, por ejemplo, denomina arquetipos. Estos dan cuenta de tabúes o prohibiciones tales como el incesto, el parricidio, el fratricidio, el desafío a los dioses (o al orden establecido), entre muchas otras zozobras que angustiaban la imaginación arcaica. El desgaste de estas imágenes no implica su caída en desuso, sino más bien su transformación y, en muchos casos, su simplificación.

El mito contemporáneo, especialmente el que se elabora en los relatos del cine, reescribe antiguos arquetipos, simplificando, por ejemplo, la tragedia y la

comedia clásicas o recreando el romance de la novela moderna, pero también elaborando nuevas figuras e imágenes que pueblan nuestro panteón actual. Aquí hallamos superhéroes al estilo estadounidense, bestias y demonios del antiguo folclore europeo, como el hombre lobo o el vampiro, monstruos radioactivos como Godzilla o robots, *ciborgs* e inteligencias artificiales. En cada caso, ansiedades antiguas se combinan con otras nuevas, el demonio se conjuga con la lucha de clases, las sociedades burguesas cosmopolitas e individualistas, los peligros de la energía atómica o de la cada vez más ubicua presencia de las tecnologías informáticas en nuestras vidas. Y al igual que los mitos arcaicos, estos nuevos relatos y figuras pueden reescribirse y resignificarse de acuerdo al contexto y las circunstancias. En el caso del cine, este procedimiento simbólico puede observarse de manera privilegiada en la realización de *remakes*, secuelas y precuelas, que siempre actualizan y reconfiguran el contenido semántico de los elementos narrativos (Fernández, 2011: 169-174).

En este sentido, la construcción de las representaciones sociales en torno a lo apocalíptico a lo largo del siglo XX ha estado atravesada en mayor o menor medida por la producción de metáforas y figuras audiovisuales provenientes del cine. La temática del apocalipsis y las perspectivas de un escenario posapocalíptico particularmente aparecen en el cine como un tópico recurrente que asume, sin embargo, formas de realización diferenciadas.

Antes de precipitarse por establecer una forma de clasificación entre estas perspectivas, lo interesante es observar cómo muchas de estas ficciones ponen el foco en la idea de *sustitución* o *doble* de la humanidad concretada en diferentes personajes que se cimentarían sobre las ruinas de nuestro mundo. Una película como *Planet of the Apes* (Schaffner, 1968) puede constituir un caso paradigmático de esta sustitución. Nuestro sistema social y político, las formas de apropiación de los recursos naturales, la implementación de la tecnología, colapsan, y del seno mismo de sus fallas estructurales surge la representación de una otredad que sustituye a los hombres, y se apropia de su centralidad.

En efecto, como un reverso de los dispositivos culturales de interpretación que permiten la construcción colectiva de diversas formas de identidad y polos identificados situados y comprendidos dentro de un orden compuesto por toda clase de jerarquías y remisiones (Castoriadis, 2005: 64-72), la perspectiva de un trastocamiento completo de tales parámetros incorpora diferentes figuras y personajes capaces de habitar y hacer acontecer el nuevo escenario distópico. En este sentido, la emergencia de dobles ficcionales que acompañan la narrativa apocalíptica evidencia el vínculo estrecho que establece la cultura entre la disrupción de la moralidad y el marco normativo, y la aparición de lo monstruoso y de diferentes tipos antropológicos degradados. Siguiendo la lectura de José Miguel Cortes:

La oposición normalidad/anormalidad se expresa, cotidianamente, por el contraste entre orden y desorden. Si el primero es el reino de la armonía y la belleza, el segundo es el imperio del traumatismo y el caos. Un desorden que no puede anticiparse sino bajo la forma del peligro absoluto, pues es lo que rompe completamente con la normalidad constituida y no puede anunciarse o presentarse más que bajo una especie de monstruosidad (Cortés, 2003:20).

De manera que podemos identificar, en un extremo, al individuo social, cívico, atravesado por la cultura y, en el otro extremo, diferentes formas de doble que emergen con la perspectiva de una crisis de estas estructuras. En consecuencia, sin establecer una relación de uno a uno entre las diferentes formas de concebir el apocalipsis y la emergencia de estas formas de monstruosidad, pueden identificarse algunas formas de alteridad específicas que se asocian a tipos particulares de escenarios apocalípticos. Puede destacarse, en este sentido, que en los escenarios posapocalíptico que sobre todo a partir de la década del 80 comienzan a explorar la perspectiva de una esterilidad global del entorno como *Mad Max* (Miller, 1979), *Waterworld* (Reynolds, 1995), *The Road* (Hillcoat, 2009), identifican la aparición de este *doble* o alteridad, adaptado a las nuevas condiciones con los grupos

de individuos que reaccionan de un modo más violento a la nueva situación y se dedican a vandalizar y subyugar a los demás sobrevivientes.

A lo largo de presente trabajo abordaremos tres formas de pensar lo apocalíptico que se sustentan en la emergencia de una conducta a-social de carácter deshumanizante que se propaga en la esfera pública coartando toda continuidad del civismo y del escenario cultural previo. Por un lado, la figura del zombi romeiriano que, como se verá, constituye la perspectiva de un mundo que se agota sobre sí. En segundo lugar, los ladrones de cuerpos, quienes observados desde diferentes variantes aparecen como la potencial sustitución de los hombres por una especie diferente que generaría un sistema social invariable. Y, finalmente, la perspectiva de los vampiros de Matheson tal como aparecen en *Soy leyenda* (Matheson, 1954), anticipando y equilibrando en cierto sentido ambas formas de apocalipsis, pero estableciendo el escenario posapocalíptico fundamentalmente como una *refundación* del mundo en un nuevo orden.

Estas tres formas de abordar el pensamiento apocalíptico a partir de la sustitución y de la figura de un doble que desplaza y destruye las formas de hacer y representar que dan sentido a nuestras acciones, pueden ser analizadas desde las figuras de *peste* o *contagio*, dependientes de la teoría de la violencia de René Girard que gira en torno a los tópicos de deseo mimético y de chivo expiatorio.

Efectivamente, la visión de la *sustitución* que aparece en las narrativas apocalípticas se identifica en gran medida con la figura de la *peste*, comprendida como la propagación de conductas a-sociales que ponen en crisis el marco normativo y moral. Tal como señala Girard, la noción de *peste* se encuentra asociada en la literatura, tanto a la propagación de enfermedades que ponen en riesgo la continuidad de la vida civil y que eliminan los principios de diferenciación jerárquica de la comunidad, como a la irrupción misma de la violencia que puede acompañar o generar ésta (Girard, 2010: 142-145), en la medida que ambas subvierten el sentido de las prácticas en la esfera pública y no permiten la continuidad de su desarrollo. Ambas nociones de la *peste* se asociarán en la cultura occi-

dental a otros fenómenos como la esterilidad, la sequía, la imposibilidad de establecer una apropiación de los recursos naturales, la muerte de los jóvenes, la incapacidad para generar acuerdos, entre otras.

El contagio de la violencia y su propagación bajo la figura de la peste se producen, para Girard, por la emergencia en los individuos de un tipo de deseo que los conduce a la conflictividad con sus pares y que opera como un principio de indiferenciación que disuelve los vínculos culturalmente establecidos. Esta crisis no es más que la consecuencia de una violencia que no encuentra contención y que se orienta en forma recurrente en torno a dos tópicos: el deseo mimético y la víctima sacrificial.

El deseo mimético es triangular: involucra un sujeto, un otro que funciona como mediador o modelo, y un objeto que el primero sospecha que el otro desea. Dicho deseo moviliza un antagonismo entre dos agentes (un sujeto y un otro para ese sujeto), que no pasa por desear un mismo objeto, por disputarlo, sino por un deseo metafísico de ser el otro, de poseer sus cualidades, incluidas en ellas sus mismos deseos. De hecho, es específicamente el *deseo* del otro el que se vuelve el modelo a ser alcanzado. En sus palabras,

la rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo (Girard, 2005:152).

La aparición del otro funciona, dentro de este esquema, como un *mediador* o *modelo* que se transforma en un rival. De este antagonismo surge una disputa entre ambos que da inicio a la violencia. La experiencia de presuposición recíproca (*double bind*) de un sujeto y un otro da lugar a una secuencia de imitación, rivalidad y violencia, que ha sido registrada en numerosos mitos fundacionales, tales como el de Caín y Abel, Rómulo y Remo entre otros. La violencia tiene para este autor un estatus ambiguo: por una parte, se esparce como un “contagio” o “pes-

te” sobre todo el ámbito de lo social; por la otra, es fundadora del mito, de la religión y de lo simbólico en general.

La violencia desencadenada por el deseo mimético desborda el ámbito de la pareja rival y se contagia sobre toda la sociedad, proyectando incluso el deseo mimético (i.e., el deseo de desear el deseo del otro) sobre el odio, reforzando así el contagio de la violencia. De esta forma, desestructura toda la organización social, porque la violencia indiferenciadora opera antes que nada como ruptura del *status quo*, de las jerarquías. Por eso, parricidio, fratricidio, incesto, *hybris*, entre otras transgresiones, son tabúes basados en la prohibición de exceder los límites establecidos como el orden del mundo (Girard, 2005:65; 113). La violencia altera dichos órdenes y amenaza con destruir la sociedad comprendida por estas jerarquías, fueran éstas cuales fueran. Por eso, el orden pronto debe ser reestablecido si se quiere conservar una sociedad *tout court*.

En este punto entra en juego el segundo tópico: el chivo expiatorio. Dijimos que la contaminación de la violencia sobre todo el tejido social amenaza con la disolución misma de la sociedad. Para conjurar dicho peligro, los males que aquejan a la comunidad se proyectan sobre uno de sus miembros, que es sacrificado en un ritual que con el tiempo y la recurrencia de una práctica sacrificial, es narrado y adquiere el estatus de mito fundacional. El chivo expiatorio alcanzado por la violencia indiferenciadora tiene un estatus ambiguo. Por un lado, está contagiado por una violencia que debe ser purgada de la sociedad para evitar su disolución. Por el otro, el ritual asegura el restablecimiento del orden a partir del sacrificio. Así, el chivo expiatorio se presenta siempre un *pharmakon*, un veneno y un remedio (Girard, 2005:103).

Este ritual, reactualizado innúmeras veces en el mito, es el origen de todas las religiones; por eso, la conclusión de Girard es que todas ellas se basan en la violencia (2005:101-02; 108). La violencia encuentra aquí su dimensión estructurante, fundante del orden social. Estos tópicos, fundamentales de la teoría girar-

diana de la violencia, sirven como clave de lectura para los mitos elaborados por la imaginación contemporánea².

Un aspecto de la teoría de la violencia girardiana relevante para nuestro trabajo es que en su mismo planteo el autor observa que las formas actuales de la violencia pueden conducirnos a distintas formas de apocalipsis, entendido aquí como la aniquilación total del hombre. En sus palabras,

[l]os genocidios del siglo XX, o las masacres efectuadas contra distintas poblaciones civiles, se ocuparon muy bien de hacérselo entender. Y en este caso vemos la polarización que nos enmascaran las polaridades bélicas, esas victorias relativas que siempre llaman a otras guerras de violencia redoblada. Desde luego, ya hubo genocidios en la historia antigua; desde luego, ya desaparecieron civilizaciones enteras, pero en una suerte de eterno retorno de lo religioso, un poderío de renovación aparentemente inagotable, que hoy ya no funciona. Me costó mucho formular esta intuición, a la que estoy, sin embargo, muy apegado: una vez liberado, el principio de reciprocidad ya no es garante de la función inconsciente que antaño aseguraba. ¿No destruimos hoy acaso únicamente por destruir? Llegado este momento, la violencia parece deliberada, la escalada a los extremos tiene a su servicio la ciencia y la política.

¿Es ello un principio de muerte que termina de agotarse y va a abrirse hacia algo completamente distinto? ¿O, por el contrario, una fatalidad? No puedo zanjar el problema. Lo que en cambio puedo decir es que *nosotros estamos constatando la creciente infecundidad de la violencia, actualmente incapaz de tejer el mínimo mito para justificarse y permanecer oculta* (Girard, 2010a:48-49).

La intuición a la que se refiere Girard es que la indiferenciación de la violencia alcanza una escala planetaria; por una parte, debido a la interconexión global actual que hace posible que el antagonismo entre rivales llegue a la polarización, a los extremos y, por la otra, por la ausencia de un mito fundacional cuya vigencia suspenda el contagio de la violencia y le ponga fin a la escalada bélica. El peligro de la reciprocidad de los contrarios que anida en el deseo mimético había sido conjurado por las religiones al cifrarlo en el mito y sus rituales. En una época en la cual éstos ya no tienen la vigencia de antaño, visibilizado el mecanismo del chi-

² Cabe aclarar que nuestro uso del término “mito” es un poco más laxo que el de Girard y refiere a los productos narrativos elaborados por la imaginación históricamente situada.

vo expiatorio y con él los resortes de la violencia, ésta se presenta desnuda: simplemente como mera violencia.

La incapacidad del tejido social para focalizar sus antagonismos en un ritual fundacional permite entrever la afinidad entre el imaginario posapocalíptico y una cierta impotencia del cuerpo social para instituirse como sociedad. Mientras que en las figuras de la peste y el contagio de la violencia Girard observa una afinidad con la idea de desorden social, en el apocalipsis como horizonte de sentido, y en particular en los escenarios posapocalípticos, encontramos, no tanto la idea de un desorden civil, sino la representación de una incapacidad intrínseca al cuerpo social para instituir normativas que puedan articularlos como sociedad. El discurso posapocalíptico se muestra de este modo, como la expresión de la impotencia de los hombres en su capacidad creativa para establecer una praxis colectiva, antes que como una mera ruptura del orden vigente.

Figuras de identidad y alteridad en el imaginario contemporáneo

En el siglo XX lo apocalíptico secular ha revisitado el acervo cultural heredado resignificando libremente tópicos religiosos, folclóricos, literarios, etnográficos, etc., produciendo una mixtura de figuras que pueblan la imaginación del siglo XXI. Una de estas figuras recurrentes en el cine de las últimas tres décadas es la del zombi, que a diferencia de otras que la acompañan como el vampiro o el hombre lobo, pasó directamente del folklore haitiano al cine, con una escasa mediación de la literatura³ (Bishop, 2010).

Sin embargo, la figura del zombi, tal como aparece en el mito haitiano, no posee las características a las que se asocia actualmente, sino hasta la aparición de la primera película de George A. Romero.

En efecto, inseparable de las representaciones contemporáneas del apocalipsis como finitud decadente y estéril, la figura del zombi romeriano surge en la

³ Pueden mencionarse *The Magic Island* (Seabrook, 1929) como la primera novela en la que aparecen zombis, y la obra de teatro *Zombie* (Webb, 1932) basada en la novela, y en la que se inspiraría el primer film del género en mismo año: *White Zombie* (Halperin, 1932).

década del 60 como una doble representación del agotamiento. Por un lado, en la medida que comporta una irrefrenable caída del sistema social y un derrumbe de las instituciones sociales mínimas que posibilitan la cooperación entre los hombres. Y por el otro, en tanto que su proceso de descomposición sólo se ha ralentizado, por lo que tras propagarse y destruir todas las condiciones que dan lugar a la vida humana terminarán por desaparecer. Un aspecto de gran relevancia, que ha sido señalado por autores como Maxime Coulombe, es la especificidad del apocalipsis zombi en tanto refleja el fracaso de la sociedad occidental para articularse y organizarse contra un enemigo por demás débil, lento y falto de toda astucia, más allá de su insistencia en una conducta unilateral y violenta (Coulombe, 2013: 33). Y es en este aspecto que, al igual que las otras figuras, el zombi se muestra como un monstruo esencialmente posmoderno, capaz de mostrar un sentido inverso en la evolución (Moreno, 2011).

Uno de los antecedentes más cercanos a esta forma de pensar lo apocalíptico puede encontrarse en la novela de John Wyndham, *The Day of the Triffids* (1951) en la que unas plantas carnívoras lentas y algo torpes, pero numerosas, atacaban a las personas. Tanto en su argumento como en la figura que presenta en antagonismo con los hombres, esta novela, y su realización cinematográfica (Sekely, 1962), han sido recuperadas de forma bastante explícita en las representaciones del zombi caníbal.⁴ Sin embargo, el peligro que comportan estas plantas en *The Day of the Triffids* se debía a la propagación de una ceguera irreversible en la mayor parte de la población mundial que la vuelve vulnerable, mientras que el zombi romeriano confronta y derrota a una sociedad frente a la que efectivamente es un enemigo o antagonista débil, remarcando la fragilidad del sistema social.

Aunque en *Night of the Living Dead* (Romero, 1968) pueden encontrarse los elementos formales que caracterizan al zombi romeriano, como el canibalismo, el mutismo, la condición de muertos vivientes, la violencia, el comportamiento gru-

⁴ Pueden destacarse en este sentido el inicio de *28 Days Late* (Boyle, 2003) o del comic *The Walking Dead* (Kirkman, 2003), que reproducen la secuencia inicial de la novela de Wyndham.

pal como horda, el contagio y la masividad, entre otras, será en las subsiguientes películas donde la figura del zombi permita establecerse como un doble que personifica una crítica a la sociedad de consumo norteamericana y su exacerbación de una emotividad deseante desmedida e irracional. Al situar su segunda película, *Dawn of the Dead* (Romero, 1978), al interior de un supermercado, en el que los supervivientes se refugian del entorno apocalíptico perdiéndose en una paródica fantasía consumista, Romero terminará por circunscribir el deseo de goce egoísta y extemporáneo de los supervivientes frente a una figura caracterizada por su unilateral propensión a la ingesta.

La perspectiva del apocalipsis zombi desarrollada por Romero, se desprende de esta manera de los tópicos asociados al mito del zombi haitiano y sus representaciones en el imaginario norteamericano vinculados a la esclavitud, al mestizaje racial y a cierto exotismo de las poblaciones negras (Coulombe, 2013:24; Bishop, 2010:64-90). El zombi romeriano no se presenta como una otredad proveniente de un imaginario extranjero o extraño, sino que se origina en el seno mismo del agotamiento del propio sistema social.⁵ Es la actitud nostálgica de carácter necrófilo que presenta la estructura social lo que cerca y suprime las condiciones de emergencia de lo nuevo y lo vital. El apocalipsis zombi, comprendido como emergencia de lo abyecto, de lo a-significante, de lo a-social (Coulombe, 2013:64), establece la imagen de un deseo mimético desbordado que no logra consumarse en una forma agonal, ni focalizar su antagonismo sobre una parte del cuerpo social o un individuo que encarne la fundación o consolidación de un nuevo sistema social bajo la figura del sacrificio. La violencia desinhibida de la horda zombi, representada de un modo paradigmático en la ingesta grupal de las víctimas, aparece como la expresión de un tipo antropológico degradado que no tolera formas institucionales de sublimación.

⁵ Películas posteriores como *World War Z* (Forster, 2013) o *La Horde* (Dahan, 2009), utilizarán al zombi como figura que permite problematizar al extranjero, el colonialismo o la migración.

Esto puede matizarse si se observa que, aun cuando en su perspectiva global la horda zombi presenta la propagación de una disposición violenta sin dirección, en la mayor parte de sus representaciones particulares, el modo en que un grupo considerable de zombis recaen sobre una única víctima o un grupo reducido, parece figurar en cierta medida el sacrificio propiciatorio en los términos que lo describe Girard. Sin embargo, este chivo expiatorio sobre el que se descarga y enfoca la violencia, no funda un principio de diferenciación, sino que se constituye en un paliativo transitorio a un deseo mimético que se ha desbordado en una compulsión a la ingesta, que no logra antagonizarse con la víctima y lo que es fundamental, cuyo sacrificio no se inscribe en una memoria colectiva.

Por consiguiente, mientras que los polos identificatorios y la red institucional en la que se despliegan las prácticas sociales establecen una necesaria armonización de las expectativas recíprocas que ofrece condiciones mínimas a la interacción (Castoriadis, 2007; Ciaramelli, 2009), el deseo mimético expresado en una forma no institucional en la figura del zombi, establece la perspectiva de una ruptura con este horizonte de sentido, sin devenir en la emergencia de un nuevo orden social, ni tampoco en una fragmentación del imaginario, sino bajo la forma de un agotamiento decadente. El apocalipsis romeriano, en el desarrollo que establecen sus primeras tres películas, ofrecerla perspectiva del estado de agotamiento en el que sólo pueden agenciarse productos culturales de un estado anterior, hasta disiparlos por completo.

Y a su vez, junto a la figura del zombi como tipo antropológico degradado, aparece la figura del sobreviviente, que completa el cuadro apocalíptico iniciando constantemente proyectos que no tardan en desmoronarse. La figura del sobreviviente, muestra en este sentido los últimos ecos de un orden social que se ha sumido en la entropía y que no logra refundarse, frente a un peligro que se masifica a su alrededor.

Por último, es destacable que el apocalipsis zombi se da siempre en el marco de un mundo que ya está consumado. No hay anuncios sobre un porvenir,

sino que el porvenir parece la repetición de un escenario que ya ha sido realizado y que por eso mismo se encuentra condicionado por la repetición y la reproducción de sus mecanismos. Esto resulta relevante si consideramos que supone más que un tiempo lineal, una temporalidad circular, que repite sin solución de continuidad al presente. Por eso, más que apocalíptico, debemos hablar aquí de un escenario posapocalíptico. Sin embargo, el prefijo pos no nos lleva a ningún lado. En el apocalipsis zombi no hay tránsito. Los agentes que operan en el marco narrativo posapocalíptico no guardan más expectativas que la mera reproducción de sus condiciones de vida. Ven reducidas sus vidas a la supervivencia sin poder establecer ninguna forma de planificación de largo plazo, y en este sentido, son también un doble que permite esbozar una crítica del presente.

Como contra cara del zombi romeriano, y probablemente como un antecedente de él, podemos encontrar en la década del 50 diferentes ficciones literarias y cinematográficas que exploraban la perspectiva de la propagación de un gesto social unilateral que pudiera masificarse y desplazar el orden social actual. Esta perspectiva puede encontrarse en novelas como *The Puppet Masters* (Heinlein, 1951) o *The Body Snatchers* (Finney, 1955).

La primera presenta el escenario en el que un grupo de seres similares a una babosa provenientes de Titán controlan a las personas y comienzan a propagarse en las esferas de poder. Y la segunda en la que una especie también alienígena reemplaza a los individuos por copias idénticas, pero carentes completamente de afectividad. En contraste con la emotividad y el deseo exacerbado de los zombis romerianos, lo que representan estas ficciones es la idea de una forma de conducta social racional y colectivista que se masifica y deja de lado completamente la iniciativa y las expectativas del individuo en función de un proyecto colectivo.

Enmarcadas en el contexto de la guerra fría, estas novelas permiten observar la ansiedad de la cultura norteamericana frente al colectivismo comunista y la capacidad de propagación ideológica que mostraba dentro del territorio nacio-

nal. La idea de una infección extranjera que priva a los hombres de su individualidad y los vuelve completamente hacia la promoción de un proyecto colectivo que debe reemplazar la cultura vigente, es expresada por ambos autores al dejar entrever un paralelo claro con la forma de organización política soviética⁶.

Esta figuración de una conducta social que se contagia y propaga a gran velocidad convirtiendo a todos los individuos en una forma de alteridad impenetrable, se encuentra presente tanto en la imagen de los ladrones de cuerpos, en los zombis, y como se verá, también en los vampiros de Matheson. El mutismo del zombi y su condición de muerto reanimado, establecen su emergencia como la de una otredad radical con la que no es posible interactuar (Fernández, 2011), y sin embargo, el modo de hablar desafectado de los ladrones de cuerpo llega a representar con mayor precisión el clima de paranoia en el que hasta los vínculos cercanos pueden estar conspirando fríamente para establecer un orden social diferente. Tal como se afirma en la adaptación de 1956 de la novela de Finney: “Un instante de sueño y la muchacha que yo amaba se había convertido en un enemigo inhumano que quería mi destrucción” (Don Siegel, 1956). Sin embargo, a contra cara de la lectura que hace de los ladrones de cuerpos una advertencia sobre el peligro del comunismo, se ha interpretado la película también como una crítica a la homogeneización de la cultura que promueve la sociedad de consumo, y a la pérdida de sensibilidad en el sistema social (Novel, 2009).

Una diferencia notable entre la forma en la que se desarrolla la narrativa vinculada a los ladrones de cuerpos, frente a la narrativa del apocalipsis zombi, es que mientras que Romero muestra el avance de la epidemia zombi a partir de diferentes secuelas que abordan puntos más avanzados de la infección, la narrativa de los ladrones de cuerpos se desarrolla a partir de sucesivas *remakes* y adaptaciones, por lo que el punto de partida en todas sus entregas es el de la normali-

⁶ “Me pregunté porque los titanes no habían atacado a la unión soviética antes que a nosotros; aquel país parecía hecho a propósito para ellos. [...] de todos modos no se notaría la diferencia” (Heinlein, 1951:154).

dad, y la forma en la que se desarrolla la invasión se modifica, logrando expresar diferentes ansiedades propias del imaginario en el que se realizan.

De este modo, *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) se presenta como un film complejo sobre el que pueden establecerse diferentes lecturas. La invasión de los ladrones de cuerpos avanza hasta el punto de trascender el pueblo en el que se inicia, pero el final optimista del film supone una pronta reacción del ejército norteamericano. Muy lejos de ese optimismo, la adaptación de Kaufman de 1978, al igual que en la versión de 1993 realizada por Abel Ferrara, termina en una aparente victoria de los invasores. Tanto la versión de Ferrara como la adaptación de *The Puppet Masters* (Orme, 1994), se alejan completamente del imaginario anticomunista. Algo desdibujada, la versión de Ferrara transcurre en una base militar, por lo que el comportamiento disciplinado, emocionalmente neutro y coordinado de los ladrones de cuerpo pierde en gran parte su potencial retórico al ser encarnado por soldados uniformados. Sin embargo, puede recuperarse una representación de la expansión de la ideología militarista en la población civil en el contexto de la Guerra del Golfo (Novel, 2009).

La figura del apocalipsis en estas ficciones literarias aparece como la refundación de un sistema que se ha privado a sí mismo de conflictividad interna. Los intereses individuales, las ambiciones, y las emociones se han dejado de lado y el conflicto moral se resuelve en la fundación de un nuevo orden. El momento de la invasión evocado por estas narrativas es sólo la transición hacia un mundo estable poblado de una total armonía entre los individuos. Esto permite identificar, junto al imaginario de la sustitución, la aparición de la figura de la réplica. El mundo se despliega mostrando los mismos objetos, los mismos edificios, las mismas oficinas, la gente deambula por las calles, pero todo se ha ritualizado.

Los vampiros de Matheson

Soy Leyenda (1954) de Matheson presenta una complicación en la narrativa tradicional, folclórica, de vampiros, introduciendo el escenario posapocalíptico dentro

de la trama y con él algunas de las ansiedades sobre el fin del mundo. Además, renueva la figura del vampiro al incorporar rudimentos de lo que luego será el zombi romeriano. La novela expresa la ansiedad posapocalíptica que se cifra en un escenario de supervivencia después del derrumbe de la civilización. Esto supone la percepción de un mundo que efectivamente se derrumba, o al menos que es susceptible de cambios violentos y radicales de un momento para el otro. Y en este caso, a diferencia por ejemplo de lo que hemos visto con los ladrones de cuerpos, la irrupción violenta de la novedad no es ni planificada ni dirigida por nadie. Más bien se trata de una transformación súbita e incontenible que cambia las reglas de juego para todos los agentes.

Matheson presenta a su personaje, Robert Neville, como un hombre común que tiene como rasgo extraordinario ser el único sobreviviente de una plaga que ha acabado con toda la población. De hecho, la primera película de las tres que inspiró el libro se tituló *Last Man on Earth* (Salkow, 1964). En más de un sentido, el apocalipsis de Matheson anticipa uno de los elementos principales de la narrativa zombi posterior, que es la idea de un mundo deshabitado o parcialmente inhabitable, de ciudades vacías, como afirma el mismo personaje al decir: *Soy el dueño del mundo. Un mundo vacío, muerto y silencioso* (Salkow, 1964).⁷ El tiempo en el que se despliegan las acciones dentro de la ciudad, corresponde la mayor parte de las veces a una rutina circular y con una progresión casi imperceptible. Esto es señalado en el filme de distintas maneras: por un lado, en la imagen de los almanaques saturados, con todos los días tachados. Imagen que será luego incorporada en la narrativa zombi, y que ocupará un lugar relevante en películas como *Day of the Dead*. Y, por otro lado, en la escena correspondiente al segundo día, en la que Neville despierta y se escucha el sonido de las agujas de un reloj, pero en ver-

⁷ Películas posteriores como *The World, The Flesh and the Devil* (MacDougall, 1959), *The Last Women on Earth* (Corman, 1960) o *The Quiet Earth* (Murphy, 1985), retoman la premisa de un mundo deshabitado en el que un grupo muy reducido de personas observa el avance de la naturaleza sobre los restos de la civilización. Un antecedente paradigmático de esta premisa puede encontrarse en la novela *The last Man* (Mary Shelly, 1826).

dad se trata del sonido de la púa del tocadiscos al borde de un disco que sigue girando pero que ya ha concluido.

En su conflictividad y complejidad particular, la figura del vampiro que propone Matheson expresa el carácter violento que subyace a la formación de las normas e instituciones sociales, dando lugar a una forma particular de apocalipsis vinculada a la refundación del mundo. La clave de esta redescrición es deshacerse de las supersticiones que dominan la configuración del vampiro, como por ejemplo su rechazo al ajo y la cruz, su fotofobia, la imposibilidad de mirarse al espejo o la estaca como único instrumento para matarlo, a través de una minuciosa explicación “científica” de cada uno de estos fenómenos.

Aunque parezca extraño dentro de la zaga de literatura sobre vampiros, la novela conjura la superstición con explicaciones racionales, tal y como dicta el modo de proceder ilustrado. De esta forma, introduce lo que será una dominante en la literatura sobre zombis y que incluso ha sido retomado recientemente por la serie *The Strain* dirigida y escrita por Guillermo del Toro, la idea de que la zombificación y el vampirismo tienen un origen biológico y se esparcen por contagio como una enfermedad y no como un hechizo o maldición. De esta manera, acerca al zombi y al vampiro redefiniendo un rasgo que caracteriza en su origen a unos y otros, su pertenencia a los dos extremos excluyentes de la lucha de clases. En palabras de Zizek, “Los vampiros son gente de buenos modales, exquisitos y aristocráticos, y viven entre la gente normal, mientras que los zombis son torpes, inertes y sucios, y atacan desde el exterior, como una primitiva revuelta de los excluidos” (Zizek, 2016:80). Como hemos sugerido más arriba, en *White Zombie* (Halperin, 1932) ya se asociaba al zombi con el esclavo de las plantaciones, y por ejemplo en la excelente película *Only Lovers Left Alive* (Jarmush, 2013), el carácter distinguido y refinado de los vampiros, que contrasta con la vulgaridad del hombre común –a quienes los vampiros del filme llaman “zombis”–, es explotado por el director para caracterizar a estos personajes que pertenecen a una aristocracia extinguida e incomprensible por la civilización actual. Los vampiros de Matheson,

con algunas variaciones en sus representaciones cinematográficas, son un híbrido entre zombis y vampiros y se masifican a través del contagio de una enfermedad por vía aérea.

Aun cuando se piensa a sí mismo como el último hombre, Neville continúa buscando obsesivamente una explicación sobre la enfermedad y una posible cura. Para eso se aplica en estudiar sobre enfermedades y agentes patógenos, e incluso pierde meses aprendiendo a utilizar un microscopio para observar muestras de sangre. Reconstruye, de esa forma, una civilización que yace casi olvidada y en ruinas. La destrucción gradual de los recursos simbólicos y materiales heredados en el contexto de esterilidad cultural que presenta la perspectiva de lo apocalíptico entendida como un agotamiento, figura la aproximación a un presente que se consume en su propia entropía y se sostiene torpemente a partir de elementos que hereda, pero que ya no puede generar. El vínculo que establece Neville con su presente oscila entre un científico que busca comprender su actualidad y un arqueólogo que intenta comprender los eventos a partir de rastros simbólicos de un pasado cultural que no puede ser reactivado.

Ahora bien, la trama da un giro cuando Neville cobra conciencia de que hay un grupo de sobrevivientes que están infectados pero, ni son vampiros, ni tampoco son hombres. Han logrado contener la enfermedad a través de una vacuna que se administran diariamente. Ellos quieren levantar una nueva sociedad y para eso deben deshacerse tanto de los vampiros que deambulan de noche como de los zombis y como de Neville, el último hombre.

A diferencia de los vampiros a quienes este grupo extermina casi con desprecio, a Neville le temen. Para ellos él es un monstruo, pues muchos de sus parientes y amigos han caído en las frecuentes redadas que realiza para recolectar especímenes para investigar la enfermedad. Neville es un anormal, es la alteridad, su doble. Él no solo no pertenece al grupo, a pesar de la obvias semejanzas entre Neville y estos seres a medio camino entre el hombre y el vampiro, sino que para ellos es una amenaza para su propia existencia como grupo que los otros

vampiros no representan. La eliminación de Neville es, en consecuencia, una condición de su propia supervivencia.

Si consideramos la perspectiva girardiana antes esbozada, podemos ver que la violencia configurada en el marco de un antagonismo fundante focalizado sobre una víctima propiciatoria engendra una perspectiva hacia el futuro en la que lo apocalíptico asume la forma de una refundación. Incluso cuando la transición se realice en forma violenta y comporte la destrucción del marco simbólico actual y sus órdenes jerárquicos, lo dado se vuelve un insumo para la configuración de un orden emergente. El presente, vuelto un rastro arqueológico, es susceptible de ser comprendido e indagado, pero no puede rehabilitarse. El personaje de Neville busca incansablemente recuperar los instrumentos del pasado para entender lo que acontece pero sus intentos se extravían constantemente, pues no logra captar la naturaleza de lo emergente, y no logra hacerse de una imagen completa de lo que está sucediendo hasta convertirse él mismo en la víctima propiciatoria que da origen a un nuevo orden.

Consideraciones finales

Es interesante señalar que, a diferencia de la figura del monstruo tradicional, asociado como señala José Miguel Cortés a la anomalía y la excepcionalidad, las figuras antagónicas que propone la ciencia ficción de mediados del siglo XX conllevan la amenaza de volverse una nueva hegemonía, incluso cuando el marco que las contiene implique la destrucción completa del escenario cultural. Este elemento puede observarse transversalmente en los ladrones de cuerpos, los titanes que describe Heinlein, la figura del zombi romeriano, los vampiros de Matheson, las plantas carnívoras de Wyndham o incluso los simios de Pierre Boulle.

Esta apropiación y disolución del sistema social conlleva, sin duda, perspectivas distinguibles de lo apocalíptico que sitúan a cada una de estas figuras como un doble, o una forma de alteridad particular con la que la humanidad antagoniza, asociadas a una forma de final, pero que también se asocian a una

manera específica de comprender el presente cultural, bajo la perspectiva de que cada una constituye el pasado propio de una determinada forma de apocalipsis.

De este modo, la narrativa apocalíptica de *Soy leyenda* presenta inicialmente un escenario de agotamiento en el que Neville es testigo un mundo condenado a sumirse en una inercia decadente, y que hace del presente un rastro arqueológico que sólo puede ser estudiado en su fragmentación y fosilización, hasta que es interrumpido por la aparición de un nuevo tipo antropológico que busca fundar un nuevo modelo en el que el mundo de Neville ya no tiene lugar. El presente cultural en el que Matheson escribe, el imaginario norteamericano de mediados del siglo XX, se vuelve en su novela un rastro arqueológico que puede dar lugar a una nueva forma de orden, e incluso ser un insumo necesario para esta fundación.

Por su parte, en ficciones como la invasión de los ladrones de cuerpos en sus diferentes versiones se alcanza un estadio invariable que ya no posee procesos internos. Se establece una apropiación prospectiva del presente, entendido como un pasado mítico, donde ocurren hechos arquetípicos o fundantes, que sólo explican la configuración de un futuro inalterable. El presente, desde la perspectiva del mito secular del apocalipsis que expresan estas narrativas, es aquel momento en el que se realiza la confrontación mítica entre fuerzas moralmente contrapuestas, y de la que se sigue un estadio sin conflictividad, en el que no habrá lugar para la violencia. Pero paradójicamente, en una parte importante de esta forma de narrativa, es la humanidad la que resulta perdedora, siendo reemplazada por otra forma de vida. En las versiones en las que la humanidad resulta vencedora como la versión de Hirschbiegel de 2007, los conflictos entre las nacionalidades reaparecen tan pronto como la invasión es derrotada y el apocalipsis como tal, sólo ha sido sugerido sin concretarse.

Finalmente, de las narrativas apocalípticas mencionadas en el trabajo, la que ha contado con mayor impacto cultural ha sido la imagen del apocalipsis zombi que aparece a partir de la obra de Romero. Estas narrativas, principalmente en el ámbito del cine y del videojuego, han proliferado a lo largo de las décadas

del 80 y 90, llegando a una enorme expansión en los años posteriores al atentado de 2001 en Nueva York (Bishop, 2010; Alonso, 2015). Incluso la versión de *Soy leyenda* de 2007 dirigida por Francis Lawrence participa del imaginario político maniqueo y belicista que se instalara en Norteamérica durante la gestión de George W. Bush. Los zombis, en sus múltiples versiones, aparecen en el siglo XXI como una figura que puede encarnar la perspectiva de una alteridad radical, una otredad que debe ser erradicada y a la que la cultura occidental debe confrontar. Algo que puede percibirse en el reemplazo de las casas con las ventanas tapiadas y los refugios improvisados que mostraba el cine del género en el siglo XX, a las comunidades civiles que se preservan tras murallas, como se puede observar en *Soy leyenda* (Lawrence, 2007), en *Land of the Dead* (Romero, 2005) o incluso de un modo paródico en películas como *Fido* (Currie, 2006).

Sin embargo, la figura del apocalipsis zombi, tal como aparece en las primeras películas de Romero, no ofrece una atmósfera épica en la que los hombres puedan restaurar sus condiciones de vida confrontando la infección, sino que por el contrario la epidemia es reforzada y hasta un punto, sólo es posible bajo la total negligencia de los sobrevivientes en sus impulsos egoístas y su incapacidad para organizarse contra ella. El mundo cultural moderno que se quiebra con la propagación de la violencia es un modelo agotado que ya no puede darse a sí mismo continuidad. El canibalismo, dentro de este marco narrativo, no es más que una metáfora clara de la decadencia del sistema social. El apocalipsis de Romero es, en este sentido, una disolución de las formas institucionales en las que no hay emergentes o progreso, sino el avance de un proceso de desintegración.

Como se ha señalado a lo largo del trabajo esta forma de apocalipsis, entendida como agotamiento, resulta conceptualmente compleja, en tanto no conduce a un estado ulterior, sino que se sumerge en una decadencia gradual, pero al igual que en las otras perspectivas, está asociada a una forma de comprender el presente, pues al interior de su estructura narrativa es la actualidad de las sociedades occidentales y sus derivas imaginarias lo que deviene en esta forma de des-

enlace trágico. Por eso, la imagen del presente que ofrece la narrativa de Romero se caracteriza por identificar un aspecto deficitario al interior del sistema social, en la incapacidad de los individuos de devenir ciudadanos, y generar lazos de cohesión social. Esta falencia, que prontamente da paso a un derrumbe de las redes institucionales y se cristaliza en la figura del agotamiento, se manifiesta en estas narrativas a partir de dos elementos:

Por un lado, como se mencionó más arriba, en la incapacidad de la horda zombi para establecer un uso fundante de la violencia. En los momentos en los que la horda de zombis parece focalizar su violencia sobre un sobreviviente, esto no conduce a establecer principios de diferenciación. No hay mecanismos colectivos de construcción de una memoria, el dispositivo de la violencia permanece siempre listo para ser reactivado sin sedimentarse.

Y, por otro lado, en la total incapacidad de los supervivientes para organizarse frente a la epidemia. Esta incapacidad puede interpretarse como una esterilidad en términos simbólicos y en términos de la construcción de una memoria colectiva o de una forma de organización. Estos conceptos están emparentados, y poseen una raíz común si se atiende a la etimología del término “símbolo” que alude, entre otras cosas, al ámbito semántico de la reunión y la continuidad.

El carácter inquietante del apocalipsis entendido como un agotamiento decadente, tal como se expresa en las narrativas del apocalipsis zombi, con su doble antropológico y su forma específica de violencia, puede interpretarse mejor cuando se advierte que comporta no sólo una negación del futuro, expresada en su transitar hacia ningún lugar, sino una negación del presente, y de la legitimidad de todo el sistema cultural. Es la cultura occidental y su imaginario lo que parece haberse fracturado y la emergencia de conductas violentas o la pérdida del civismo son sólo una expresión de esta decadencia.

Es en este tipo de apropiaciones del mundo cultural donde puede observarse el potencial crítico, pero también el potencial representativo y reflexivo, que ofrecen los mitos contemporáneos en su abordaje de lo real. A lo largo del trabajo, hemos aborda-

do tres tipos de figuración del apocalipsis, situados en el imaginario literario y cinematográfico de mediados del siglo XX, principalmente entre la década el 40 y la década del 80, y hemos intentado reconstruir esquemáticamente las formas de violencia a las que está asociada su forma de transición, los tipos antropológicos que surgen como antagonistas de la humanidad en cada escenario apocalíptico, y la manera en la que el presente puede ser representado como el pasado propio de cada uno de ellos.

Bibliografía

- Alonso I., “Visiones apocalípticas del presente: la invasión zombi en el cine de terror estadounidense después del 11-S” En: *Revista L’atalante*, N° 19.
- Auerbach E. *Figura*. Trotta: Madrid, 1998
- Bajtín M.. Problemas de la poética de Dostoievski. Madrid: FCE, 2004
- Bishop K. *American Zombie Gothic*, McFarland & Company, USA. 2010
- Bull, M. “Para que los extremos se toquen” en Bull, M. (comp.) *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, México: FCE, pp. 11-30, 2000
- Castoriadis C. *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- *La montée de l’insignifiance*, Paris: Seuil, 2007
- Ciaramelli F., *Instituciones y normas*. Madrid: Trotta, 2009
- Coulombe M. *La petite philosophie du zombie*, Paris: PUF, 2012.
- , “Tomar al zombi enserio.”, en: *Revista Prometeica*, N°13, 2016.
- Cortez J., (2003) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- Eliade, M.. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emece, 2001.
- Fernández A. “Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard”. En: *Endoxa, the Faculty of Philosophy at the National University of Distance Learning (UNED)*. pp.191-206, 2013.
- Fernández J.G., (2011) *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Frye, N. (1991) *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Girard R. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Girard R. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Girard R., *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona: Gedisa, 2010
- Girard R. *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis*. Buenos Aires: Katz, 2010a.
- Imbert G. *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Kermode, F. “Aguardando el fin”, en Bull, M. (comp.) *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. FCE, México: FC, pp. 291-307, 2000.

- Kermode, F. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 2000a.
- Lucena J. M., *Ensayo Z. Antropología de la carne perecedera*. España: Berenice, 2012..
- Nespeira J. “Narrativa epidémica. La construcción social de las crisis sanitarias en la ficción literaria” en: *Tonos Digital*. N° 28, 2015.
- Novell, N. “Los múltiples rostros de los ladrones de cuerpos y el miedo al... ¿otro?”. En: *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. España: Asociación Cultural Xatafi, 2009.
- Paris V. *Zombies. Sociologie des morts-vivants*. Quebec: XYZ Édition, 2013.
- Serrano F. A. “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”. *Revista Signa* N°20, 2011.
- White, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Zizek, S. *Problemas en el paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2016. Barcelona.
- Ferrara, A. *Body Snatchers*. 1993.
- Forster, M.. *World War Z*. 2013.
- Furst, G. *I am Omega*. 2007.
- Halperin, V.. *White Zombie*. 1932.
- Hilcoat, J. *The Road*. 2009.
- Hirschbiegel, O. *The Invasión*. 2007.
- Jarmush, J. *Only Lovers Left Alive*. 2013.
- Kaufmann, P. *Invasion of the Body Snatchers*. 1978.
- Lawrence, F. *I Am Legend*. 2007.
- MacDougall, R. *The World, The Flesh and the Devil*. 1959.
- Miller, G.. *Mad Max*. 1979.
- Murphy, G. *The Quiet Earth*. 1985.
- Orme, S.. *The Puppet Masters*. 1994.
- Ragona, U. y Salkow, S.. *The Last Man on Earth*. 1964.
- Reynolds, K. *Waterworld*. 1995.
- Romero, G. A. *The night of the living dead*. 1968.
- Romero, G. A. *Dawn of the Dead*. 1978.
- Romero, G. A. *Day of the Dead*. 1985.
- Romero, G. A. *The night of the living dead*. 1990.
- Romero, G. A. *Land of the Dead*. 2005.
- Sagal, B. *The Omega man*. Boris Sagal. 1971.
- Schaffner, F. *Planet of the Apes*. 1968.
- Siegel, D. *Invasion of the Body Snatchers*. 1956.
- Snyder, Z. *Dawn of the Dead*. 2004.
- Filmografía**
- Corman, R. *The Last Women on Earth*. 1960.
- Currie, A. *Fido*. 2006.
- Dahan, Y.. *La Horde*. 2009.