

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Cuerpo, mente y crisis global en los zombis de La cena, de César Aira. Una lectura realista capitalista

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1wj4m5v9>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 12(1)

ISSN

2154-1353

Author

Hernández Ramírez, Azucena

Publication Date

2025-01-07

DOI

10.5070/T4.41572

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Cuerpo, mente y crisis global en los zombis de *La cena*, de César Aira. Una lectura realista capitalista

AZUCENA HERNÁNDEZ RAMÍREZ
ARIZONA STATE UNIVERSITY

Resumen

Este artículo analiza cómo la novela *La cena*, de César Aira, emplea la figura del zombi para explorar las crisis económicas, sociales y políticas generadas por el capitalismo neoliberal. A través de una lectura basada en el concepto de “realismo capitalista”, el texto sostiene que los zombis representan la pérdida de autonomía y subjetividad del individuo en un sistema que deshumaniza y descarta cuerpos como bienes superfluos. La novela sitúa la precariedad económica y la alienación emocional del protagonista como un reflejo de estas dinámicas, yuxtaponiendo el espectáculo mediático con el deterioro físico y mental de los sujetos. En última instancia, el artículo plantea que los zombis no solo encarnan la ruptura de la cohesión social, sino también la crisis del significado y la representación, desafiando las narrativas tradicionales de comunidad y humanidad.

Palabras clave: Realismo capitalista, crisis, zombis, cuerpo, depresión

Las crisis desencadenadas por los procesos del capitalismo global son absorbidas de distintas maneras y niveles críticos en la literatura. Para Jacques Rancière, la literatura participa en un régimen de distribución de lo sensible, planteando formas de representación histórica, grados de visibilidad, audibilidad, entre otras formas perceptivas y corporales que delimitan lo representable y la experiencia compartida de lo social. El régimen estético y el régimen político comparten una misma base: ambas apelan a formas de distribuir lo sensible (Rancière 12-13). A partir de esta base corporal y sensible que la literatura y el mundo político y económico comparten, analizo *La cena* (2006) de César Aira dentro del contexto de la noción de crisis neoliberal. Mi argumento principal es que la novela de zombis *La cena* se convierte en un espacio que permite la entrada a ciertos cuerpos, donde se articula la crisis desencadenada por el capitalismo global y su repercusión en el cuerpo individual y social. El cuerpo del protagonista en *La cena* está ligado a asuntos de agencia política, cohesión social y crisis económica. El cuerpo en *La cena* se convierte en una metonimia de las condiciones económicas y sociales de la crisis. Tal crisis se manifiesta con la presencia de una corporalidad que aparece fuera de control del

individuo. El cuerpo avejentado, enfermo, desempleado, y el cuerpo zombi exponen la base sobre las cuales la autonomía corporal, y por extensión, la cohesión social y formación comunitaria son imposibles en el sistema crítico de la economía neoliberal.¹

La primera parte de este ensayo reúne algunas de las reflexiones que se han hecho a propósito del zombi como barómetro de crisis social, corporal y mental dentro de nuestra cultura y su imbricación en la novela de Aira, *La cena*. En la segunda parte de este ensayo, continúo el análisis de *La cena* a partir de los rasgos de la crisis de salud mental del individuo, y leo la novela de Aira dentro del concepto de realismo capitalista. Entendido este último como un modo de realismo que describe la condición contemporánea que, según Mark Fisher en *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009), no prevé una alternativa coherente a las crisis del sistema económico. Sin embargo, más allá de un modo resignado de entender la realidad donde el capitalismo domina todos los ámbitos de la vida, el realismo capitalista también puede asociarse a un modo de hacer legible la inestabilidad ilegible y abstracta del capital financiero (Shonkwiler and La Berge 8). Si una novela sobre zombis que colonizan la realidad del espectador parece ser lo menos tradicionalmente realista posible, dentro del concepto del realismo capitalista, esta invasión articula con certeza y legibilidad, la violencia producida por un sistema económico que se expande y las crisis económicas, sociales, laborales y afectivas que produce. Pero también, la novela de Aira nos permite pensar en el valor de percibir la distancia entre el referente y su significado como una forma de intervenir en la realidad.

Teóricos del capitalismo y la crisis han coincidido en que el capitalismo es un sistema crítico; encarna y produce crisis, se origina, se renueva, y, quizás, acabe por su misma crisis.² Además, la crisis del individuo y la crisis social comparten la analogía de lo social como un organismo vivo que tiene sus antecedentes en la teoría económica política liberal y sus deudas con la teoría vitalista desde finales del siglo XVIII y las teorías organicistas de principios del siglo XIX.³ En la novela *La cena* se destacan varias instancias que apuntan a la crisis del (in)dividuo y de la comunidad, la relación entre el cuerpo y la memoria, el fin de los tiempos, la crisis económica, la especulación financiera y la ausencia de realidad. Francine Masiello, en *El cuerpo de la voz* define el evento de nuestro presente con la crisis del neoliberalismo, su violencia, sus lances de anonimato, y la muerte de contacto humano. Para ella, la ficción absorbe esta crisis al proponer en su elenco de personajes a los zombis (259). La literatura responde a las crisis económicas globales irrumpiendo en la partición de lo sensible de lo social y asumiendo el

derecho de nombrar. Hay, definitivamente, un exceso de cuerpos que deambulan por el escenario cultural de la literatura. Sin embargo, la verdad es que el cuerpo muerto siempre ha importado, tanto en contextos religiosos, como científicos y políticos, y más allá de ellos, construyendo mundos sociales, pero también recordándonos nuestra propia mortalidad (Laqueur 1). Así, quizá una de las funciones de la literatura no sólo sea absorberlos, sino preservar algo de estos cuerpos como una forma de mantener la descomposición al límite de una autólisis natural.

I. La crisis del cuerpo

El cuerpo no sólo genera ansiedades, sino que es en él donde las ansiedades se manifiestan, por lo que la amenaza más contundente que podemos enfrentar es, por lo tanto, una amenaza al cuerpo.⁴ El zombi no solo habla de la corrosión del mito de la autonomía racional humana, sino de todos los mitos seculares del ser (McGurl s/p); de una época cultural en la que nos sentimos, más que nunca, autómatas de la producción y del consumo (Laraway 134).⁵ La mayoría de las teorizaciones a propósito del zombi coinciden en la noción de crisis del sujeto humanista, en la violencia y el automatismo o la pérdida de autonomía que el sistema económico político produce, representando uno los símbolos culturales en donde el humano ha sido desplazado de su pedestal antropocéntrico.

La cena se publica en el 2006. Se trata sobre un personaje en medio de una crisis de edad madura que termina viviendo en el departamento de su madre debido al desempleo. Sus aptitudes sociales son escasas. Durante la novela asiste a una cena con un viejo amigo de la familia, amigo coleccionista de juguetes antiguos y quien también gusta de contar historias, muchas de ellas fantásticas. La cena es el motivo que busca el personaje principal para entrar en contacto con el amigo y pedirle un préstamo monetario. El protagonista y narrador intradieético, después de volver de la cena en la casa del amigo, se queda en casa y pasa la noche del sábado frente al televisor. La parte de los zombis corresponde a un programa televisivo de espectáculos, mezcla intergenérica de *reality show*, película y noticiario. En el nuevo y vacío programa del sábado por la noche que transmiten por la televisión de cable, la locutora de noticieros se presenta en los espacios de la vida nocturna pringlense.⁶ Así, en donde se supone que sucedan los acontecimientos aburridos del escaso entretenimiento nocturno, pasa otra cosa. Después de las críticas severas que el narrador/ espectador hace al programa por su mala calidad,

y de las hipótesis que lanza por prever qué sucederá, el narrador aclara: “En fin. Iban al Cementerio, porque les habían dicho que los muertos estaban saliendo por sus propios medios de las sepulturas. El dato era tan improbable como una fantasía adolescente. Y sin embargo, era cierto” (24).

Ya que los muertos salen “por sus propios medios” no se especificará a lo largo del programa televisivo que alguna otra entidad posea la voluntad de los muertos-vivos.⁷ En esta novela, no aparecen científicos locos que traman invenciones insólitas como en otras novelas de Aira. Es posible ubicar la fábula de los zombis en lo que Sandra Contreras denomina como el continuo narrativo, “la vuelta al relato” (*Las vueltas* 11), pues *La cena*, también es una novela del gusto por la fabulación. Como sucede con el amigo coleccionista, fabulador de historias, la historia de zombis es parte también de la proliferación del relato. Esta vuelta al relato tiene más especificidad técnica cuando ubicamos la novelade Aira dentro de fenómenos intermediales como el *zapping* de géneros, pues el protagonista de *La cena* hace literalmente eso, prende el televisor o cambia el canal, implicando un “cambio de espacio y tiempo” (Carrión 63) en el nivel narrativo.⁸

Hay, sí, varias conjeturas del narrador:

No, por supuesto que no había explicación ... los muertos salían de las tumbas movidos por un ansia aguda de endorfinas activas; la Naturaleza, o una Postnaturaleza de características desconocidas, los había provisto de una capacidad motriz de proveérselas, del modo más rápido y eficaz. (38)

O como el narrador especula más adelante, conforme avanza el programa televisivo: “monstruos sedientos que parecían teleguiados por potencias diabólicas” (49). Por consiguiente, y para seguir las convenciones del subgénero, en el caso de Aira la causa no importa mucho. Dice Mark McGurl a propósito de los zombis de Romero, una influencia implícita en la novela de Aira:

[t]heir origins are not interesting. They no longer even have names. They are the lowest common denominator of horror. Almost always appearing in great numbers, they can stand for the refusal of history’s millions of uncelebrated casualties to remain buried in the conscience of the living. (s.p.)

Si hay una fuerza que se posesiona de la voluntad de los muertos resucitados es quizá la de la misma fuerza de la invención narrativa de Aira, la de su máquina de narrar, desplegada en

dos niveles discursivos, la del narrador que mira y narra, y la del discurso televisivo, pues finalmente, en uno de los saltos fabuladores del relato, o zapeo, el narrador le pasa la batuta a la voz televisiva para que sea la reportera quien narre la historia de los zombis, bajo la perspectiva del protagonista. El relato de la experiencia televisiva es también liminal, pierde sus linderos, permitiendo la inmersión en diversas secuencias narrativas y el pacto de suspensión de la realidad por parte del espectador. De hecho, para Aira esta suspensión en el lector es clave para un tipo de literatura por la que el autor aboga.⁹ En esta supuesta suspensión de la realidad del protagonista-espectador, el relato de la experiencia televisiva también funciona como una especie de actualización realista porque crea una conexión personal y emocional, anclando la ficción del programa a la vida de su espectador.¹⁰

De cualquier manera, el zombi representa un estado de la estasis; no existe un más allá para el zombi, y quizá parte del terror que generan, a pesar de su supuesto movimiento, trayecto y circulación, es su ausencia de devenir.¹¹ Asimismo, de acuerdo con McGurl, a ellos parece no importarles el cerebro que comen; representan una amenaza ciega, impersonal, igualmente hostiles para cualquier conciencia humana. Este excedente de cuerpo que representa el zombi, en cierto modo también responde a ciertas carencias. Los zombis generalmente aparecen en hordas, como en la novela de Aira, como masas, pero deshistorizadas. No participan en algo que les sea común; son dejados afuera de una distribución de lo sensible, pues asumimos que con la muerte biológica cualquier percepción del cuerpo sensible queda anulada. Su experiencia, si tal fuera el caso, es una experiencia que carece de conciencia común, de historia. Esta exclusión de su participación en la comunidad, en cierto modo también va a ser compartida por el narrador, quien se encuentra en medio de una crisis de vida. Por otro lado, los cuerpos demandan la atención de los vivos, los cuerpos-cadáveres tienen una función entre los vivos. Esta preocupación en la novela de Aira se convierte entre otras cosas en una preocupación nominalista, necrónima, y representacional.

El nombre o los nombres son una obsesión del narrador durante la primera parte de la novela. El amigo y la madre del protagonista son los depositarios de una memoria nominal y, podría decirse, genealógica. Para la madre del protagonista los nombres de las familias del pueblo eran como “palabras mágicas en las que parecía concentrarse todo su interés en la vida” (5). En la novela, el narrador no tiene nombre, ni el amigo, ni la madre, ni los muertos, y gran parte del conflicto del programa televisivo de zombis se funda en esta carencia. Por el contrario, pareciera

que los relatos de la memoria que cuentan tanto la madre como el amigo están *más vivos que nunca*, tienen algo de “mágico”, por la presencia del nombre, por el candor que la memoria les imprime y por el poder de invocación de la voz. Además, para el narrador los nombres tienen una función de verosimilitud en el relato. Extrañamente solo la conductora del programa televisivo tiene un nombre, lo que hace de este *reality show* algo irónicamente más “real” dentro de la historia en conjunto. De ahí que para Kevin A. Boon, los diversos tipos de zombi responden a un común denominador sustentado en una falta: “every zombie experiences a loss of something essential that previous to zombification defined it as human (“And the Dead” 7). Los zombis en *La cena* comparten la ausencia del nombre, nombre que en diferentes contextos culturales funciona como el contenedor de un alma, de la mente, de la voluntad o el deseo o de la personalidad. No es sino hasta la resolución del programa televisivo que ve el protagonista y que invade su realidad, en la cual, como en una clásica comedia de enredos, sobreviene el “reconocimiento” para poner fin a la invasión de cadáveres:

Entonces... lo reconoció. Le vino del fondo de sí misma, independiente de todo proceso mental, le vino del sedimento de vida pringlense, de la erudición de los años y el interés apasionado por la vida del prójimo, que en los pueblos equivale a la vida misma. Lo que le vino fue el nombre.

– ¡El ruso Schneider! (49)

El zombi en la novela de Aira no tiene nombre, lo que puede ser asociado a la carencia de experiencias conscientes, esos eventos que los filósofos e investigadores de la mente llaman *qualia*, o al sentido del ser (Boon, “Ontological Anxiety” 36). Esta característica definitoria es más central al mito del zombi que al de la muerte en general. Se puede tener un zombi que no está realmente muerto, pero no se puede tener un zombi que retenga su sentido de identidad. Los zombis de César Aira entran en la taxonomía de la falta de identidad gran parte de la novela. El nombre, como elemento básico de la identidad del sujeto y de sus lazos comunitarios, en *La cena*, se escurre por los hoyos de la memoria y de la representación. El sentido del ser, incluso en la muerte, lo otorga el nombre. En la cultura oral del pueblo y las genealogías familiares los nombres de las personas están vinculados a los mitos que conforman la identidad social y colectiva. Esta conciencia comunitaria se mantiene a través de la madre del narrador, quien aún recuerda, a pesar de su vejez. Ella participó en una sociabilidad donde el interés por la vida de

los demás creaba una cohesión comunitaria que, para el narrador, ya no existe ni tiene sentido. El nombre ancla a la persona a la memoria del pueblo o de una comunidad con lazos afectivos y sociales más estrechos, a su biografía, a una tumba, en una especie de solidaridad con el tiempo y la Historia. La aparición de zombis sin nombre en la novela de Aira simboliza la negación de la existencia de la comunidad de la que surgieron y de la que serían parte, negando así la humanidad tanto de los muertos como de los vivos. Olvidar a los muertos y sus nombres rompe el vínculo entre pasado y presente, anulando la continuidad que nos une con los demás y con la comunidad.

Al carecer de nombre, como el personaje central o como los zombis, la literatura permite la emergencia de una ausencia a la que presentifica. No está el nombre, pero sí su referente (la cosa, el cuerpo-cadáver) que precisa ser llamado, no para que el zombi responda, sino para que los vivos lo hagan como en un responderse a sí mismos. Para el historiador Thomas W. Laqueur, somos los vivos quienes necesitamos responder a los muertos con nuestro llamado, hablándoles, rezándoles, alimentándoles, sepultándoles, etc., como se ha hecho desde la antigüedad y en diversas culturas, siendo esto parte del trabajo social que los muertos desempeñan para la creación de comunidad, memoria, genealogías, autoridad y poder. Según Laqueur, “We endlessly invest the dead body with meaning because, through it, the human past somehow speak to us” (6). Por esto, el zombi como una figura de la crisis aparece como un sujeto deshistorizado, su violación de las leyes físicas, orgánicas y temporales y su falta de vínculo con la comunidad de los vivos testifica esto.

El zombi debido a su ontología liminal, no habla, su parte dentro del régimen de lo sensible es una parte sin parte. Sin embargo, pareciera que emerge como una forma de disenso, lo que para Rancière sería la esencia de la política, esto es, una disputa con el orden “natural” de la vida. Y esta disputa tiene que ver con la memoria y los lazos comunitarios de los que ellos mismos han sido excluidos.¹² De ahí que, la necesidad de llamar al otro, al cuerpo-cadáver, constituye una de las fuentes o necesidades del quehacer literario. Es decir, en toda literatura todo “personaje” ya es un antisujeto, un sujeto muerto, su vitalidad es reflejo de la mimesis. Sin embargo, la operación literaria presentifica una ausencia, y esta presentificación también es el resultado de una especie de llamado. Por supuesto, la operación literaria también remite a la subjetividad del lector, o al espectador culturalmente posicionado, que pide que el zombi, el cuerpo-cadáver, tenga un nombre. Desde la óptica de la partición de lo sensible, el nombre

entonces visibiliza la individualidad, su inscripción en el orden del discurso y de la memoria. Necesitamos devolverle el nombre al cuerpo y el cuerpo a su nombre para que los lazos colectivos que otorgan un sentido de comunidad no se fracturen para siempre. A menos que esta fractura sea el anuncio de una forma de comunidad que prescindiera de la nominalidad.

Para Louis Althusser “toda ideología interpela a los individuos concretos como sujetos concretos, por el funcionamiento de la categoría de sujeto” (63). Es el “ey, tú” el que en la novela de Aira regresa a los cadáveres una subjetividad que irónicamente los retorna al cementerio. Pero el neoliberalismo parece hacer este movimiento a la inversa, cuando sujetar completamente es hacer antisujetos, donde la individualidad (no como sujeto atomizado sino como sujeto relacional) desaparece. Para Althusser “no hay sujeto concreto si no está sostenido por un individuo concreto” (63). En los zombis de Aira la individualidad es descartable. Los zombis, como horda, no constituyen individuos concretos. En cierto modo será la interpelación de la comunidad el mecanismo que hará una operación inversa. En la más trivial de las interpelaciones, cuando la mujer reconoce que es “¡El ruso Schneider!”, y así sucesivamente, se les devolverá su individualidad a los muertos vivientes:

Las cosas empezaban a ponerse en su lugar, empezaban a “coincidir”. Que los muertos coincidieran con sus nombres, como los vivos, era mera lógica, pero de pronto parecía una revelación. De ahí que a los testigos no los sorprendiera que el nombre los detuviera en su impulso asesino, los hiciera volver al Cementerio donde pertenecían ... el remedio era fácil, porque los nombres, como ya dije, los conocían todos (menos yo). (*La cena* 49)

El zombi interpelado, una vez que se reconoce en la voz de su nombre, toma el camino inverso al Cementerio. Hace, lo que, según el narrador, no hacen los zombis, ir hacia atrás, regresar, de ahí su deshistorización. Los nombres de los muertos, dice Laqueur, son *proxies* para las personas (374). El llamado del nombre es en cierto modo devolver una voz que corresponde al cuerpo, el ritornelo que contiene el caos, el regreso sonoro:

Era como si abrieran los ojos, y los vieran por primera vez. Eran Fulano, y Mengano, y el padre de tal, la que dejó viudo a cual, era la de Zutano que había muerto tan joven... Y el nombre era la clave mágica e infalible de desistimiento; lo oían y se marchaban, abandonaban el ansia; no era necesario gritárselo, lo oían de todos modos, parecían estar atentos al sonido que les correspondía. Más aún:

parecían haber estado atentos todo el tiempo, e intrigados porque nadie se los decía. (*La cena* 50)

Además de carecer de nombre, los zombis de Aira carecen de voz y de lenguaje, pues sólo se expresan con gemidos. Por lo tanto, si los zombis son centrales al espectáculo visual televisivo no lo son en el orden del discurso, no expresan palabras y no tienen una (un nombre) que los designe a ellos. Como Moya Lloyd cita de Rancière, “as he reports in *The Emancipated Spectator*, ‘the visual’ is made ‘the lots of multitudes and the verbal the privilege of the few’” (322). Igualmente, el remanente de la voz del zombi resulta monstruosa, convirtiéndose en puro ruido, en estertores del cuerpo, ruidos que “[m]ás que gemidos, lo que emitían sonaba a resoplidos de perro oliendo la presa” (*La cena* 26), o el “gemido a la vez agudo y ronco que hacía las veces de respiración” (25). La fealdad, la anulación de la articulación del lenguaje y de la comunicación, es otro rasgo aquí de la abyección del cuerpo. Los sonidos guturales que emite el cuerpo-cadáver, aunque no totalmente desencarnado, sino en estado variado de putrefacción, son tomados en una red estructural. Tales sonidos no significan precisamente, no constituyen un gesto de interpelación, y sin embargo, son escuchados por el narrador y los otros habitantes de la ciudad.

Según Judith Butler, la vocalización sin palabras del sufrimiento marca los límites de la traducción lingüística, de cualquier sentido semántico (134). Así los zombis de Aira emiten una vocalización que no se ajusta a las palabras ni al sentido. Se desarticula por completo la noción de vocalización y lenguaje humano porque el gemido, o “resoplido de perro” en este caso, remite a una única función física, la del aire pasando por los huecos de un sistema respiratorio en ruinas, a una vocalización postverbal. Estos resoplidos o gemidos de zombi constituyen el más allá del Nombre que, al ser enunciado por los vivos de Pringles, al ser nombre articulado por la voz de los vivos tiene una función reunificadora, manteniendo unidos los cuerpos y el lenguaje, como si la enunciación o pronunciación del nombre, el llamado al otro, la voz, resultase el eslabón perdido —en palabras de Dolar Mladen— que une el lenguaje con el cuerpo (76). Este llamado es el que vuelve a los muertos a su lugar, y el que vuelve a los vivos a un lugar dentro de una relacionalidad con los otros, con el tiempo, y con lo común.

Sin embargo, no hay que dar por sentado el valor del nombre. Dentro de la literatura de Aira, los nombres a menudo carecen de estabilidad y de fijeza. Resulta irónico, por ejemplo, que el primer zombi reconocido en la novela sea “el ruso Schneider”, un nombre y marca étnica que remite a una histórica confusión de Argentina con los orígenes y nacionalidades de los

migrantes. “Ruso” en este caso posiblemente se refiera a un alemán emigrado, a alguien de Europa del este, a alguien rubio, o a un judío emigrado de Rusia, no necesariamente a alguien nacido en Rusia. Lo cierto es que, en el uso de estos estereotipos, o estigmatizaciones para quienes mantuvieron sus marcas étnicas hubo inicialmente usos racistas y despectivos, como menciona Rita Segato (246). Si este es el caso es difícil saberlo por el contexto, lo que sí se evidencia en la novela de Aira es precisamente esa confusión histórica con los nombres (ya sean los nombres de pila o los nombres de las nacionalidades), lo que conlleva a un rechazo de las categorías de identidad. Aquí, la identidad personal también es sometida a los procesos de ironías desencarnadas que emplea Aira, porque a pesar de regresar el nombre a su cuerpo-cadáver, algo en esta identidad de lo que fueron nunca es recobable: la vida, el cuerpo. Desde esta perspectiva, el nombre solo sirve para regresarlos al cementerio. Los cuerpos de *La cena*, como Masiello dice a propósito de *La liebre*, son también cuerpos que se disuelven, que se descomponen, cuerpos que se oponen al lenguaje mismo que intenta representarlos (*The Art of Transition* 100). Lo mismo puede decirse sobre los zombis. El cuerpo vacío de identidad del zombi debe ser llenado con su nombre, con el que fue conocido por los vivos, para así entrar al reino simbólico y poder entrar a la historia (de la comunidad, del pueblo, de Argentina, de la raza humana).

II. La crisis de la mente y del cuerpo textual en el realismo capitalista

La precariedad producida por el sistema económico se refleja en la conciencia, la identidad, el nombre, la vida y la humanidad desmontable del zombi, y su tiempo discontinuo que transita entre los bordes del tiempo de la vida y del tiempo de la muerte. La precariedad también la podemos ver en la angustia de la pérdida. Según Nicolás Rosa la angustia se vincula con otras formas de pérdida que debe, neurótica o melancólicamente, asumir el sujeto (12). O debe asumir esta tristeza en forma de “impotencia reflexiva” (Fisher 21), como la que se da al estar sentado frente al televisor, en la que el espectador sabe y narra cómo la catástrofe destruye a la ciudad y viene hacia él, pero no hace nada al respecto. Como Mark Fisher apunta sobre los adolescentes británicos dentro del contexto que él llama “realismo capitalista”: “They know things are bad, but more than that, they know they can’t do anything about it. But that ‘knowledge’, that reflexivity, it is not a passive observation of an already existing state of affairs. It is a self-fulfilling prophecy” (21). En este sentido, se puede decir que *La cena* puede leerse, hasta cierto punto, a

partir de la noción de realismo capitalista, pues permea la imposibilidad de imaginar una alternativa ajena a la lógica voraz del capitalismo.¹³

En el plano económico, el ascenso y descenso de las fortunas en Pringles es un tema de especulación y conversación durante la cena en *La cena*. Se habla de familias empobrecidas, se mencionan posibles vínculos con la mafia, se cuestiona cualquier lujo ajeno. El narrador afirma: “...yo había quebrado, me habían rematado la casa y el auto, había tenido que refugiarme en el departamento de mamá y vivir de su jubilación (si eso podía llamarse vivir)” (19). Y la madre asume que detrás de un simulacro de ornamentación acumulativa, como el del amigo coleccionista, se encuentra la ruina, y no solamente del constructor-coleccionista, sino la ruina colectiva y económica de Pringles.

Mark Fisher revive la metáfora marxista vampírica del *Capital* al definirlo como un parásito abstracto, insaciable, productor de zombis, la carne viva convertida en trabajo muerto, para reafirmar que nosotros hemos encarnado a los zombis (15). Los zombis como límite de lo imaginario del capitalismo tardío también encubren las dinámicas traumatizantes que el capital ejecuta en los cuerpos y en las mentes, sobre todo en las mentes. En este sentido, los zombis también encarnan la plaga de las enfermedades mentales de la actualidad.

Dice Fisher que en el realismo capitalista “[l]a depresión es endémica” (21). En *La cena* la única motivación de los zombis es el consumo de endorfinas de los vivos, la supuesta hormona de la felicidad, relacionada con el placer y el bloqueo del dolor y el sufrimiento. Además, el protagonista se encuentra profundamente deprimido. De ahí que los zombis de Aira puedan también pensarse como una despatologización de las enfermedades mentales y la depresión, para asumirlas en un plano que no sea el privado, que no tenga que ver únicamente con el desbalance químico u hormonal de los cerebros de los individuos, sino que esté íntimamente relacionado a un mundo social y a causas políticas y económicas bien concretas las cuales se sugieren en la novela. De alguna forma, podría sugerirse que a través de los zombis delirantes sucede una repolitización de la enfermedad mental en *La cena*, como sugiere Fisher, como una tarea urgente para desafiar al realismo capitalista.

Asumir, melancólicamente el sentido de la pérdida lleva al personaje a una especie de estasis emocional y física: “yo iba para los sesenta años, estaba gordo, arrugado, encorvado, me había quedado solo, sin familia (salvo ella), sin plata, sin trabajo, sin futuro” (54). Hay un paralelismo entre lo que el narrador considera carencias, y cierta investidura existencialista de

los siglos XX y XXI que se asocia a la figura del zombi. Declara Peter Dendle que no es coincidencia que el zombi haya florecido en el siglo XX, un siglo cuyas tendencias intelectuales generales se ocupaban de la alienación. El existencialismo, agrega, puso en escena, vívidamente, problemas de soledad, de la posibilidad de conexiones verdaderas entre individuos, y de la verdadera naturaleza del ser. La zombificación, concluye el autor, es la conclusión lógica del reduccionismo humano, de reducir a una persona a cuerpo (47-48). Sin embargo, tal reducción es insuficiente ya que el cuerpo tampoco les pertenece a los zombis. Representan dentro del sistema económico la anulación del cuerpo laboral liberal que aún era dueño de su trabajo y podía venderlo al mejor empleador.¹⁴ Sí hay una reducción total al cuerpo, pero a un cuerpo fragmentado. Si pensamos en la analogía entre el cuerpo social del trabajo y el cuerpo individual, esta configuración metafórica produce un cuerpo fragmentado y descompuesto. Por lo tanto, desde la perspectiva del mercado laboral neoliberal se trata de un cuerpo devaluado y superfluo y, por lo tanto, desechable. Según Alissa Karl, Manuel Castells dice en su teoría de redes económicas “everything, and everyone, which does not have value, according to what is valued in the networks, or ceases to have value, is switched off the networks, and ultimately discarded” (Karl 69-70).

Vemos cómo la importancia del físico y la conciencia de la pérdida y del fracaso —la única conciencia— son las que en *La cena* delimitan el campo de acción del personaje, y lo reducen a la inercia. Para Nicolás Rosa, “el oro, como equivalente universal, presta su equivalencia al cuerpo y lo convierte en un valor de cambio pero que, tarde o temprano, como cuerpo usado, detendrá la circulación o será excluido de la misma” (15). El narrador reconoce su progresivo desgaste físico, su encorvamiento, la pérdida de la juventud, su gordura, valores negativos en una sociedad como la nuestra. Con la edad pasa algo lamentable, el cuerpo se convierte, en el narrador, en una carga “improductiva”, en ruina, tanto física como moral, y económica. En este caso, el problema no es envejecer, sino el tipo de valorización que se le da al cuerpo que envejece. El narrador, es *como* un zombi pues deja de tener valor de cambio al ser excluido de la circulación, como cuerpo usado, como si el personaje careciera de toda legitimidad y autoridad en el régimen de la verdad de lo social. Sabemos, por ejemplo, que este narrador no es confiable pues no queda claro si distingue la diferencia entre un programa televisivo y su realidad misma. Su ruina económica se relaciona con la memoria deficiente o alterada y sus vínculos materiales y sociales casi nulos.

Lauro y Embry señalan en “A Zombie Manifesto” que el zombi anuncia la muerte del sujeto. Para los autores, la única forma de ser posthumano es volverse un antisujeto (87). Para el narrador de *La cena* los zombis representan “monstruos posthumanos”. Lo esencial de su identidad, lo que el humanismo liberal otorga de subjetividad y agencia al sujeto, no solamente el nombre cívico, sino su fuerza de trabajo y todo recuerdo de su existencia, está ausente en los zombis de *La cena*. Si traslapamos la idea de la ansiedad cultural, según Dendle, el zombi resume todo lo que resulta inaceptable sobre el cuerpo humano. El crítico habla de envejecimiento, problemas de la piel, fluidos corporales indeseables, movilidad limitada y una mente defectuosa: “It is not death that people are afraid of any longer, it is impoverished appearance, old age, and ugliness” (53). Asimismo, resulta importante que, en *La cena*, el narrador se obstine en señalar los aspectos de la edad, casi obsesivamente: “Era cierto que con la edad y la esclerosis de las arterias se van perdiendo cosas, y siempre se dice que los nombres son lo primero que se pierde” (5). Abundan referencias a la vejez de los personajes y de las cosas, la ceguera, la gordura, la enfermedad. El cuerpo sufre desgastes: “Eran manos hinchadas y a la vez gastadas, de albañil” (10); manos que han perdido las señas de identidad, las huellas dactilares, por el desgaste del trabajo. La enfermedad es vista como algo vergonzoso por los napolitanos (13). Las citas son numerosas y, de algún modo, refieren a la vejez, la fealdad, las “fallas” de la memoria y la vulnerabilidad del cuerpo que equivale a la desestabilización de lo real.

En el hecho de apuntar a la vejez existen dos tipos de versiones. Una tiene que ver con la imaginación y la fabulación maravillosa del evento, como los cuentos del amigo, donde se habla de un enano y albañil retirado de ochenta y ocho años que cae de la azotea (14), versión sobre la cual el narrador se siente asombrado, pues aquel se levanta y sigue trabajando como si nada. La otra versión son las continuas referencias a los problemas de la vejez, al cuerpo que se va haciendo ruina, a los huesos rotos, a la enfermedad, a los desórdenes mentales por la edad. Evidentemente aquí el anhelo implícito es ser como ese enano octogenario que cae de una azotea y no le pasa nada. Los otros cuerpos están sujetos al accidente y a la contingencia. En este sentido, el zombi se encuentra en una constante tensión con el tiempo.

Para Sandra Contreras existe algo como un “darwinismo airiano”, hay una lucha de la especie por la supervivencia. En el universo ficcional de Aira, hay pues, inventores o sobrevivientes que crean recetas o procedimientos no ejemplares (*Las vueltas* 17-18). Sin embargo, en *La cena*, no sucede esto, no hay *agon* entre el bien o el mal, no hay luchas cósmicas

o elementales como sucede en otras novelas. *La cena* no es un manual de supervivencia zombi. El personaje no lucha, está deprimido. Sus reflexiones están permeadas de algo que va más allá de la apatía o el cinismo. Tampoco se trata del desinterés. El protagonista es sumamente reflexivo, irónico, pero también está consciente de su impotencia; quizá por eso no mueve ni un dedo cuando admite la posibilidad de su propio fin, cuando los zombis han salido de sus tumbas y la población viva de Pringles huye de la ciudad. La depresión en *La cena* es endémica, ataca al narrador y a los zombis por igual, algo parecido al concepto de “reflexive impotence” (21) de Fisher donde el personaje se deja abrazar por una lasitud anhedónica, la narcosis suave que ofrece la televisión en su forma de evasión mental.

Contreras dice que en la narrativa de Aira las perspectivas dan vuelta y todo es visto del otro lado del espejo: “La ventana, el cristal y la transparencia, la “vuelta al mundo” y “el gran círculo”, son... puntos de inflexión, sus puntos de pliegue” (*Las vueltas* 23). En *La cena*, el televisor esta ventana o cristal luminoso que sirve para borrar la frontera entre el mundo del personaje, y el mundo televisivo.¹⁵ Hay, precisamente, transiciones sutiles de una narración en primera persona del singular a la tercera persona del plural, con juicios del personaje sobre la “veracidad” de lo visto.¹⁶ Considero que hay en este modo de fabulación un constante trastocamiento del paradigma representativo y de sus implicaciones políticas. El modelo posmoderno de ficción de Aira perturba las formas en que lo sensible se organiza. Pareciera que la pantalla emite signos vivos, encarnados en el cuerpo desencarnado del zombi, permite interconexiones creadas entre soportes diferentes, interfaces distintas, donde las jerarquías entre diferentes tipos de ficción (literatura, *reality show* o película de zombis) se tambalean. En este sentido, la forma de narrar está interrelacionada con la cuestión de la crisis económica. Hay una cuestión de discontinuidad lógica en la narrativa de Aira. Lo que Sandra Contreras llama “el continuo narrativo”, puede también leerse como una discontinuidad (o muchas) dentro la lógica interna del discurso literario. El tiempo de la televisión se mezcla con el tiempo de la narración hasta hacerlo parecer uno solo, unido, casi sin fisuras, tratándose de una discontinuidad continua, entre las narrativas, los signos y su significado cultural, o las cosas y su nombre. En esto se replica una suerte de exuberancia irracional de la especulación financiera.

El capital financiero es el motor principal de los procesos especulativos en el neoliberalismo, lo que Félix Guattari, según Paul J. Narkunas, describe como semiocapitalismo, generador de significados y formas de vida como medios de intercambio y de dinero (Narkunas

3). Se trata de un capital inexistente, pueden ser acciones, bonos, créditos, dinero electrónico, etc., que, sin embargo, es real. Esta forma de capital ya no tiene un anclaje en la materialidad del oro, por ejemplo, lo tiene en la promesa de una posible obtención de riqueza futura. No ha sido respaldado directamente por ninguna actividad productiva, como la producción de bienes o servicios, es un dinero inexistente, pero tiene valor y afecta y modifica la vida. O como William I. Robinson define: “Capital is fictitious when money capital has no basis in productive activity, since productive capital is what actually generates values” (145). Como el programa de televisión que está viendo el narrador y que, aunque es “improbable” o fantasioso, es “cierto”. Se trata de significantes que no tienen su raíz en valores concretos, sino en la pura especulación de lo que pudiera ser, del beneficio económico de la hipótesis o la intención. El dinero ficticio es también ilusorio, es una representación que no está anclada a nada material ni concreto, en el trabajo, y sin embargo existe en forma de abstracción, en forma de creencia, en forma de deuda o futura ganancia. El episodio de los zombis en *Pringles* es especulativo porque emerge como un signifiante que parece no estar anclado a nada material ni concreto. Como el capital financiero es especulativo, así también el narrador nos cuenta lo que sucede en la televisión, pero este acto de narrar se mezcla y se vuelve un continuo, uno solo con la narración principal. Ambos mundos y situaciones se yuxtaponen (el del hombre viendo el televisor, y el de los muertos saliendo de sus tumbas).¹⁷

Asimismo, pareciera que cuando el narrador se sienta a ver televisión va perdiendo subjetividad y agencia, o sea, autorrepresentación. Los zombis como horda conllevan un proceso de multiplicación, así como multiplicación de narrativas. En la lógica textual de los zombis esta multiplicación implica la pérdida de la autodeterminación, de autonomía, la pérdida de ser una persona con un cuerpo singular. Dice el narrador: “La televisión se había vuelto mi única ocupación real” (21), y efectivamente, no se puede ignorar el sentido irónico del enunciado. Pierre Bourdieu señala que hay peligros políticos inherentes al uso ordinario de la televisión y que tienen que ver con el hecho de que las imágenes tienen la capacidad peculiar de producir lo que los críticos literarios llaman un “efecto de realidad”. La televisión muestra cosas y hace creer a la gente lo que ve (21). Y, sin embargo, de modo distinto, la literatura también hace esto. El narrador de *La cena* conoce el poder de las imágenes y del discurso, el poder de las historias, pues durante la parte primera y la última de la novela las ha estado manipulando para

su interés propio, esto es, conseguir un préstamo monetario del amigo. Así el narrador nos ilustra:

Los ricos eran los peores. Desembarcaban de sus Mercedes último modelo, se compraban una flota de camiones, un avión, se hacían una piscina en el pueblo y un lago artificial en el campo, compraban una casa en Monte Hermoso y un piso en Buenos Aires, y seguían perjurando que no tenían para comer. Los fracasos genuinos quedábamos en una posición falsa: nadie nos tomaba en serio. Yo me venía preparando para una larga y compleja tarea de persuasión. Compleja, porque no bastaba con decirlo; todos lo decían, y las palabras ya no servían. Tendría que recurrir a una combinación funcional de imagen y discurso, y en el discurso una mezcla bien dosificada de realidad y ficción. (*La cena* 61)

Además de hablar sobre el simulacro de crisis económica en el que participan los “verdaderos ricos” (parecidos hasta cierto punto al amigo), el narrador describe el funcionamiento efectivo del medio televisivo, en donde inclusive el simple reportaje, dice Bourdieu, el hecho de reportar, o el dejar constancia como reportero —como sucede en el programa televisivo de Ana María— implica una construcción social de la realidad que puede movilizar o desmovilizar a individuos o grupos (21). De esta manera, la televisión, como las “estrategias” del narrador, entran en un mecanismo de la simulación especulativa los cuales crean ‘realidades’, fantasmas, miedos, estados emotivos, representaciones.

En *La cena*, la televisión puede analizarse como aparato especulador dentro de un mundo ya ficcional, porque es a partir del programa televisivo que asociamos la zombificación al personaje narrador. El narrador está consciente del efecto de realidad o de verosimilitud que crean ciertas técnicas narrativas y empleos de discurso con imagen, del poder o la falta de poder de la palabra cuando habla por teléfono con el amigo:

Me di cuenta de que esta última palabra la estábamos usando en sentidos diferentes, yo en referencia a los hechos, él como calificación estética. Y no era la única; con “pasado” sucedía lo mismo: yo preguntaba “si ya había pasado antes”, y él entendía “si la habían pasado antes”. Aparentemente, uno estaba hablando de la cosa, el otro de su representación ... Además se me ocurrió que había una posibilidad intermedia: la calificación de desastre podía aplicarse no sólo a los hechos como

realidad o a su representación como ficción, sino, dejando entre paréntesis la decisión de cuál de los dos se trataba, a la transmisión que se hacía por televisión.

(*La cena* 61)

En *La cena* se ponen en el escenario de la novela diferentes modos de representación de la “realidad” (las cajitas mecánicas de juguetes, las miniaturas, las fabulaciones del amigo, el programa televisivo, las mentiras de los ricos), con sus múltiples capas de significado en la comunicación e interpretación de eventos.¹⁸ Quizá por eso el narrador opta por desplazar la “calificación del desastre” (del desastre económico, del desastre de zombis, del desastre del sujeto) a un punto supuestamente intermedio entre lo real de los hechos y la ficción de la representación: la televisión. Probablemente la televisión se coloca en un punto intermedio porque actúa como un medio de transmisión que puede mezclar los hechos reales tal como son, pero también los interpreta, los edita y los representa añadiendo una capa de narrativa y perspectiva que puede distorsionar la realidad, como en el caso de los testimonios de los ricos afectados por la crisis económica a los que alude el narrador.¹⁹

También resulta interesante que, en el hueco o espacio entre la realidad de los hechos y la ficción, el narrador coloque a la televisión porque el programa de televisión no se adhiere a la lógica de la mimesis de lo real, ni tampoco tiene una función ideológica, si entendemos esta última como dice Michael W. Clune, “Ideology, after all, does it work by *pretending* to present a realistic picture while *in fact* presenting a distorted picture” (201). En este caso, en el programa de zombis no hay ninguna pretensión realista pues es ya una distorsión (una ficción); no pretende hacer pasar algo falso como si fuera real. Para el amigo del protagonista, es muy claro que se trata de una transmisión televisiva y ficcional tal como sucede en una película. Desde la perspectiva del protagonista, nada queda claro, sólo el hecho de que siempre hay un punto intermedio, y de que todos pueden usar los signos a su favor.

No es asombroso que, en alguna parte de la novela, el narrador confiese: “En la etapa de mi vida en la que me encontraba, yo había llegado a la conclusión de que nunca sería protagonista de ninguna historia. Todo lo que podía esperar era asomarme a la realidad de una ajena” (*La cena* 22). Y en efecto, afirma que lo único que hace es ver televisión. Los zombis, para McGurl “Cumulatively, they can be taken to suggest that, while we might not “really be living,” as the sententious phrase goes, we remain animated by our media, which live our lives for us” (“Zombie Renaissance” s.p.). En la novela, el personaje se entrega con una lasitud anhedónica

a esta actividad, la televisión vive la vida por él, por lo tanto, el programa de zombis se convierte en lo real para el personaje pues como apuntó Baudrillard, el modelo real u original se ha perdido. La televisión es el lugar donde el límite de lo imaginario es construido.

En *La cena*, el personaje replica una lógica de la evasión. La vida del personaje es percibida por él mismo como plana, irreal e insatisfecha; despojado de lo social, el protagonista espectador simplemente se evade. Pero este mundo televisivo al que escapa no necesariamente le ofrece más densidad a su vida (o le ofrece la única densidad que puede obtener). En “Evasión” Aira explora dos modos de narración que reflejan diferentes percepciones del tiempo y el papel del sujeto en la narrativa: el presente sucesivo-acumulativo del cine y el pretérito imperfecto de los sueños. En el contexto cinematográfico, Aira describe una secuencia de eventos en la que los personajes y las acciones se suceden de manera lineal y reemplazable, tal como sucede con el desplazamiento de los zombis. Se trata de un encadenamiento de acciones que se reemplazan unas a otras "sin dejar más huella que la acción que los mueve" (“Evasión” 23%). Aquí, los personajes y sus acciones no tienen continuidad ni profundidad más allá de la acción inmediata. Este presente del cine implica un encadenamiento de acciones donde cada evento desplaza al anterior sin dejar una huella duradera en los personajes o en la narrativa. O sea, el cine manufactura acciones, fragmentadas, segmentadas, desintegradas en donde fácilmente una sustituye a otra, y donde el pasado de la historia o la densidad experiencial deja de tener importancia.²⁰ El zombi de *La cena* es un ser impersonal y reemplazable que participa en un tiempo similar al presente sucesivo-acumulativo del cine, donde el único encadenamiento de acciones se reduce a succionar endorfinas de los cerebros humanos.

Con lo anterior no creo que Aira desprecie la televisión y la forma en que este medio y otros se han interrelacionado con nuestra experiencia y con sus mismos procesos narrativos. Podríamos acepar la noción adorniana de que la televisión empobrece nuestra imaginación y agencia crítica, sin embargo, quizá el empobrecimiento no podría imaginarse de otra manera. También, bajo el lente del realismo capitalista, la novela de Aira manifiesta una noción de formas colectivas, individuales y textuales que se desintegran. El cuerpo de lo social epitomizado en la horda de zombis también apunta al cuerpo individual del trabajo bajo las políticas neoliberales, su despedazamiento, disgregación y obsolescencia:

Mi amigo estaba solo en su casa, y aun así nos invitó a cenar; era un hombre muy sociable, le gustaba hablar y contar historias, aunque no lo hacía bien, se le

mezclaban los episodios, dejaba efectos sin causa, causas sin efecto, se salteaba partes importantes, dejaba un cuento por la mitad. A mi madre, que por motivos de edad había llegado a un desorden mental equivalente al que mi amigo tenía de nacimiento, eso no le preocupaba, creo que ni siquiera lo advertía. (Aira 5)

Para Porter H. Abbot, el acto de construir una historia coherente implica la concatenación de eventos a través del tiempo, pues después de todo, la narrativa es la forma principal en la cual nuestra especie organiza y comprende el tiempo (3). Sin embargo, en *La cena* esta organización atiende a una desorganización, lo que podría ser orden constituye desorden. En *La cena*, la forma “discontinua” de contar historias que señala el narrador, y las cuales podrían definir parte del método literario de Aira, está ligada en este caso, a la aparición del zombi como una figura disruptiva, como una figura que encarna crisis. Además, la crisis, en su sentido económico, es una discontinuidad en la dinámica del capitalismo, no porque ésta sea imprevista, sino porque es parte de su mismo sistema. Como dice McNally, los ciclos de expansión y los de contracción (que implican depresión económica y crisis) están conectados y pre-programados en el capitalismo (61). Así como hay un efecto de irracionalidad logrado por la técnica narrativa (una narración absurda dentro de otra narración delirante), así también Marx veía que había algo irracional en un sistema impulsado por el deseo de ganancia económica. En la narrativa, la crisis implica desorden, en este caso desorden de eventos que carecen de causa, que parecen trancos, fragmentados y delirantes. La movilidad del capital contemporáneo puede manifestarse realistamente en esos saltos narrativos, en la discontinuidad y la fragmentación que paradójicamente apuntan a una suerte de totalidad.²¹

Se ha dicho en este ensayo que los cuerpos sin autonomía de Aira manifiestan la disgregación social. Por una parte, la presencia de un personaje en crisis de edad madura y de desempleo habla de una fuerza laboral desechable y atomizada. También se puede extrapolar la noción de cuerpo obsoleto, disgregado, cadáver, fragmentado, cansado, enfermo, etc., con el cuerpo que ha perdido su autonomía singular en un mercado laboral neoliberal. Al mismo tiempo que el personaje muestra sus pérdidas en un sistema en el que parece ya no encajar, su sentido de “realidad” también se ve afectado. Y aunque esta fragmentación puede ser sintomática de la fractura o descomposición neoliberal de ordenes sociales anteriores, el desorden mental y caos narrativo del narrador, del amigo (y sus modos de contar historias) y de la madre (quien comienza a presentar problemas de memoria), representan más bien todo un conjunto de técnicas

narrativas (post)vanguardistas.²² El olvido de nombres, la tergiversación de la realidad, la falla del reconocimiento, esa dislocación entre el hecho o cosa y su significado o interpretación, además de ser un síntoma de la vejez y/o de la fragmentación de los vínculos familiares y comunitarios constituye la esencia misma de lo antimimético. Estas capacidades antimiméticas en *La cena* pueden también constituir una alternativa a los límites de la imaginación impuestos por la explotación económica y las esclerosis gubernamentales, mostrando la posibilidad de intervención en los signos y por lo tanto en los hechos y en lo sensible.

Notas

¹ Si bien se ha estudiado la tendencia de los cuerpos a la inconsistencia y desaparición en la narrativa de Aira en relación a su desconexión de una función social o política profunda (Licata 1532), mi propuesta plantea pensar la presencia del cuerpo cadáver en *La cena* como una honda reflexión sobre la densidad material del cuerpo en hueso y carne.

² Algunos teóricos marxistas creen que las crisis tienden a hacer al capitalismo más fuerte en el sentido de que le permite lidiar cada vez con nuevas rondas de crisis que el mismo sistema produce, para otros las contradicciones del capital apuntan a la posibilidad del fin del capitalismo. Para el capitalismo, las crisis no sólo son necesarias, en algunos casos son bienvenidas. Ver por ejemplo los estudios de John Strachey, *The Nature of Capitalist Crisis* (1935); Mark Fisher, *Capitalism Realism. Is There no Alternative?* (2009); Chris Harman, *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx* (2010); David McNally, *Global Slump. The Economics and Politics of Crisis and Resistance* (2010), o William I. Robinson, *Global Capitalism and the Crisis of Humanity* (2014).

³ Benedict Anderson, por ejemplo, define a la nación con la analogía de un “organismo sociológico” moviéndose calendáricamente en un tiempo homogéneo (26). En esta línea de análisis, Catherine Packman traza las influencias de los discursos fisiológicos en el pensamiento de Adam Smith, por ejemplo, arguyendo paralelos entre el sistema económico y el sistema vivo del cuerpo (476). Alissa G. Karl en un estudio sobre la novela neoliberal coincide en que los cuerpos son también entidades sociales. Karl arguye un cambio en la percepción de este cuerpo social desde sus orígenes en la teoría liberal de los siglos XVIII y XIX, y el keynesianismo de la primera mitad del siglo XX, donde la idea de cuerpo social es todavía el objeto de intervenciones del estado-nación, por ser la base material y conceptual para la realización del paradigma económico capitalista. La ruptura ante el mantenimiento e intervención del cuerpo social acaece con la introducción de las políticas neoliberales que colocan al cuerpo en un mercado laboral donde ya no hay reciprocidad entre trabajador (cuerpo) y sistema (68-70). Es en esta lógica neoliberal de vulnerabilización del cuerpo social en que la novela de Aira se ubica.

⁴ El zombi es también uno de los cuerpos más expresivos en algunas manifestaciones literarias, artísticas y mediáticas que han absorbido las crisis de los cuerpos, como en la novela *Malas hierbas*, de Pedro Cabiya (2010); la película *Halley* (2012), de Sebastián Hofmann; la comedia mexicana para adultos de dibujos animados dirigida por Alejandro Lozano *El Santos vs. la Tetona Mendoza* (2012); *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombie* (2011); hasta los poemas zombis de Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y de misterio* (2013), poemas que tienen un leve eco de *Cadáveres*, de Néstor Perlongher; o la película cubana de Alejandro Brugués, *Juan of the Dead* (2010); entre otros. Además, por supuesto, en performances, cultura pop, teorías, artículos críticos, marchas y toda una parafernalia de objetos para el consumidor, la figura del zombi emerge en Latinoamérica, y los comentaristas coinciden en colocarlo en un tiempo de crisis, o dentro de una narrativa apocalíptica y posthumanista.

⁵ El origen del zombi como una importación colonial nos remite al esclavismo del siglo XVII, “zombies were slaves” (Timofeeva 468), y representan la metáfora de la relación colonial y postcolonial del cuerpo humano como objeto de abyección y explotación (Braham 153). Esta dimensión del zombi referente al esclavismo colonial en Latinoamérica no es tratada en este artículo.

⁶ Pringlense es el gentilicio de Coronel Pringles, ciudad en el sureste de la provincia de Buenos Aires, Argentina.

⁷ Según las clasificaciones de los zombis expuestas por Kevin Boon en “And the Dead Shall Rise”, los zombis de César Aira podrían entrar en varias categorías. La de “zombi canal” (*zombie channel*) se define como una persona que ha sido resucitada y alguna otra entidad posee su voluntad; el zombi cultural, el cual surge de la cultura popular (8). Los zombis de Aira parecen encarnar algo de estas dos porque 1) los zombis de Aira están completamente muertos, no se habla de una voluntad que algo o alguien les quitó anteriormente (*zombi drone*); 2) no existe la mezcla del zombi con un espíritu malo o demonio (*zombie ghoul*); 3) sólo en un nivel metafórico el personaje responde a la categoría de *tech zombie*, pues de algún modo su inercia y falta de voluntad son paralelas al consumo televisivo; 4) ni con causas biológicas (*bio zombie*); 5) no se habla de una condición psicológica propiamente dicha en estos cadáveres vivientes, quizá sólo por trasposición en el personaje-narrador existen algunos rasgos del zombi psicológico (*psychological zombie*); 6) tampoco regresan de la muerte con

todas sus capacidades humanas íntegras (*zombie ghost*); y 7) mucho menos son zombis que resultan al final no ser zombis del todo (*zombie ruse*). Por eso, un problema que presentan las taxonomías del zombi es que aquellas lo catalogan desde categorías disímiles: causa-origen, características de comportamiento o funciones psicológicas, sociales, culturales, etc. Esto permite usar parciales definiciones de varias categorías a la vez y, por lo tanto, resulta un poco inútil tal afán taxonómico porque es como definir a la quimera. Jorge Fernández Gonzalo en su *Filosofía zombi* (2011) parte precisamente del “impulso de lo irrepresentable” (17) que constituye a la figura, o más bien al “trazo” que apenas dibuja al zombi. Además, la mayoría de los catálogos de zombis nos remiten a un universo ficcional mediático más que nada estadounidense, donde el referente maestro son las películas de George A. Romero. Esta parece ser la versión procesada por varios escritores latinoamericanos que escriben sobre zombis recientemente, y por Aira mismo.

⁸ Para Carrión, el *zapping* o zapeo es una de las metáforas centrales sobre el proceso de extraterritorialidad y transnacionalidad en la literatura hispánica a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero con más persistencia en escritores en la década de los 90s, y en Aira, quien la ha integrado tan orgánicamente a su literatura y proceso de narrar que resulta pionero (67). Entre otros autores y obras que han empleado la técnica de *zapping*, Carrión menciona *La ciudad ausente*, de Piglia, *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo. Antes, otros ya habían incluido elementos de la cultura de masas como Adolfo Bioy-Casares, Manuel Puig, Fresán y Alberto Fuguet. Menciona otros que participan de estas mutaciones y procesos de intermedialidad y performativa, como Cristina Rivera Garza, en *La muerte me da*, Mario Bellatín y Manuel Vilas, Sergio Chejfe, Robert Juan-Cantavella y Pedro Lemebel. Eloy Fernández Porta también estudia el *zapping* televisivo como característica intermedial en la literatura postmoderna.

⁹ Ver, por ejemplo, su ensayo “Evasión” perteneciente a la colección *Evasión y otros ensayos* (2017), donde Aira defiende una literatura de la evasión, en donde el acto de lectura de una novela constituye una suerte de juego, de escape hacia la aventura y las escenas que esta representa (11%-16%). Y en relación a esto, ver el artículo de Frank Torres Vergel, “Elementos de lectura inmersiva en *La cena* de César Aira”, donde estudia los procesos cognitivos de la inmersión lectora en los universos ficcionales, a través de fenómenos como la identificación, la empatía y el poder de evocación sensomotora que un texto literario efectúa a través de sus técnicas e imágenes.

¹⁰ En la segunda parte de este artículo expando más sobre la significación de la televisión en la novela de Aira.

¹¹ El zombi, visto como un constructo estético y monstruoso —una metáfora—, produce significado en su desplazamiento; es, por lo tanto, un signo que revela. Quizá por esto, el cuerpo-cadáver, para Nicolás Rosa, de entre todos los cuerpos de lo social, es el único que se muestra en una metáfora del tránsito (22). Se ubica, como señala Jeffrey Cohen a propósito de los monstruos, en una especie de ontología liminal. Se puede decir que toca los bordes, encontrándose en esa región entre lo vivo y lo no vivo. De ahí que, como creatura liminal, Kevin Boon refiere que las raíces etimológicas del monstruo subyacen en la articulación de una criatura entre lo humano y lo animal, entre el ser y el no ser, entre la presencia y la ausencia (“Ontological Anxiety” 33). Entre la presencia de lo humano como vestigio y ruina neobarroca, surge el cuerpo corrupto y abyecto del zombi.

¹² La memoria comparte las características de la narrativa como forma de organización del tiempo pasado. Sin entrar en las amplias cuestiones teóricas de los estudios sobre la memoria, es preciso mencionar que, de acuerdo con Marcela Valdata, este término remite a un pasado, ya sea como un tiempo anterior, como una estructura de la verdad, o como una experiencia traumática (Diccionario de estudios culturales 173). Y es que el problema de la memoria es parte de la catástrofe del neoliberalismo y de los diferentes tipos de precariedad que conlleva. David McNally asevera: “...the dispossession of memory, social fragmentation, and the destructions of solidarities, the political and cultural effects of a long period without sustained mass oppositional politics.” (178-79) Esta fragmentación del cuerpo de lo social es uno de los efectos más agudos que las políticas neoliberales han producido por su ejercicio intensificado del poder.

¹³ Según Alison Shonkwiler y Leigh Claire La Berge el realismo capitalista presupone que todo ha ido de mal en peor desde el momento de la aparición del texto de Fredric Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, pues el capital multinacional ha terminado de colonizar cualquier enclave precapitalista (2). Para algunos, el realismo capitalista no prevé alternativas ante las crisis de desigualdad del régimen neoliberal. En respuesta a estas crisis, surgen realismos (en literatura, en el cine, en la televisión, en el reportaje y trabajo documental) atentos a estas condiciones (3). Sin embargo, más que una forma resignada de entender la realidad capitalista en la que vivimos como inicialmente la había entendido Mark Fisher, el realismo capitalista también apunta a

las formas en que la literatura articula las violencias producidas por el capital en expansión (6). Para Shonkwiler y La Berge, el proyecto del realismo capitalista implica también hacer comprensibles las abstracciones del capital financiero que afectan la economía global, y revelar estrategias de acumulación: Mostrar si esta complejidad financiera es realmente una táctica del capitalismo para seguir acumulando riqueza (8).

¹⁴ Como una construcción liminal entre la vida y la muerte, como cuerpo sin agencia ni autonomía, tiene sentido la apropiación de esta figura por Hollywood y la cultura de masas para hablarnos sobre ansiedades modernas y postmodernas. Ansiedades también relativas a una crítica del capitalismo sobre todo cuando se habla de un sistema que zombifica, y a la centralidad de “la materialidad de cuerpos activos y sufrientes” (Tomba 92) en la economía política de Marx. En el sentido que atañe a este análisis, el cuerpo del trabajo, pero también el cuerpo zombi, es el cuerpo activo y sufriente, el cuerpo alienado. De este modo, también Chris Harman sugiere que el capitalismo del siglo veintiuno es un sistema zombi, “seemingly dead when it comes to achieving human goals and responding to human feelings, but capable of sudden spurts of activity that cause chaos all around” (12).

¹⁵ Esta intermedialidad genérica que establece un puente entre literatura y los medios de masas es lo que le otorga a la literatura de Aira su corte posmoderno (Mbaye 30).

¹⁶ No es la primera vez que la televisión es parte constitutiva de las novelas de Aira. S. Contreras, refiriéndose a otros textos del autor, explica que “...[l]as historias de Aira desembocan en el mundo de las imágenes televisivas ... y a partir de allí se despliegan en transformaciones proliferantes. Es como si situándose en el núcleo que las genera, allí dentro, perdieran toda distancia en la observación y entonces la deformación en las perspectivas, la explosión del verosímil, la deformidad y hasta lo inconexo –el expresionismo entre surrealista y dramático– es de rigor” (“La estricta ética...” 22).

¹⁷ Un análisis más profundo de la obra de Aira dentro del concepto de ficción especulativa queda más allá del enfoque actual de este artículo. Sin embargo, sobre el desarrollo del término de ficción especulativa ver el artículo de R.B. Gill, “The uses of genre and the classification of speculative fiction”, que la define como: “works presenting modes of being that contrast with their audiences’ understanding of ordinary reality” (1). Los zombis de Aira entrarían dentro de una ficción especulativa porque son irreales a las reglas en que nuestro mundo real opera (incluso a las reglas del mundo del personaje), y están fuera de lo “probable”, verificable y demostrable. El programa de zombis visto como la irrupción de un mundo alternativo al del protagonista donde este se pierde aparece como un sustituto de la vida ordinaria.

¹⁸ Los juguetes y objetos del amigo coleccionista, conforman paralelamente otros medios que apuntan al simulacro. Nombres, mapas, atlas antiguos y gigantescos que amenazan con desplazar al original, las máscaras, las fotografías a las que se dejan someter por excentricidad del amigo, la pesadilla de la madre que resulta ser una diferente versión de lo mismo, los juguetes como representaciones de antaño, la muñeca gigantesca que recuerda a Alicia en el país de las maravillas, o el teatro de la memoria y de la fabulación. Baudrillard habla refiriéndose a Disneylandia como el espacio en donde los valores de la miniatura y del dibujo animado son exaltados, embalsamados (26). Algo de esto hay en el afán coleccionista del amigo del narrador por objetos miniaturas, y en su casa que es un museo de cosas inútiles, como se refiere la madre a los objetos. Objetos antiguos que reproducen, replican, un mundo ya no existente, pero igualmente distópico. Retomando las palabras de McLuhan, los medios son extensiones del ser. Para el crítico, los juegos, son una especie de “paraíso artificial como Disneylandia, o alguna visión utópica con la cual interpretamos y completamos el significado de la vida cotidiana” (*Comprender los medios* 247). Sin embargo, la realidad mediada por estos instrumentos parece desplazar a la realidad misma, convirtiéndose ellos en otra. Ahora bien, en *La cena*, estos juguetes son en efecto un mundo artificial del coleccionista, sin embargo, la visión que se deduce de esas réplicas de vida es distópica. Si se piensa, por ejemplo, en la caja de cuerda que figuraba una habitación del siglo XIX, el juguete muestra figuras mecánicas autómatas, enrarecidas, tal como los zombis.

¹⁹ En *The Society of the Spectacle* para Guy Debord, el espectáculo no es precisamente una colección de imágenes, sino una forma de relación social entre personas mediada por imágenes, y una proclamación de la predominancia de las apariencias por sobre lo humano y lo social (12-14) Que el narrador de *La cena*, entienda este poder de mediación que tiene la televisión, y deje al “punto intermedio” de la transmisión televisiva decidir la realidad de los hechos de la ficción de su representación no conlleva a una solución de las ambigüedades y faltas de continuidad generadas en la narrativa, sino a todo lo contrario. El exceso de cuerpos produce un exceso de signos.

²⁰ Aira compara este modo de relato con otras formas de novelar o con el relato del sueño, donde más que el énfasis en las acciones, o en la información, la valoración está en el yo, en la persistencia del sujeto. Lo que sugiere Aira es la pérdida de un tipo de experiencia que se manifiesta en nuestras formas de contar historias. En los sueños, el tiempo es una acumulación de permanencias, en donde el sujeto participa de una experiencia más introspectiva. Para Aira, el “yo” del relato del sueño adquiere una constancia y permanencia precisamente a través de las mutaciones y los cambios de la aventura, y de la construcción estética de los espacios. Así, en esta modalidad cada nuevo evento se acumula sobre otro sin reemplazarlo o desecharlo.

²¹ Martín Kohan estudia la cuestión del realismo y la política en la narrativa de Aira, aludiendo a los métodos vanguardias de Aira para hacer que lo real y “lo político figure de otro modo” (s.p.), de otro modo no tradicionalmente realista en su narrativa.

²² Para Aira en su ensayo “La nueva escritura” (2000), la radicalidad de las vanguardias está volcada en la atención al procedimiento como método (166). En este caso, puede también tratarse del procedimiento de la descolocación de la cosa y la palabra que la designa para mostrar las posibilidades de lo nuevo. En otras palabras, se trata de un juego con los signos, de los signos como medio de acción y de intervención práctica. Para Hector Hoyos, este énfasis en el proceso por sobre el producto acabado es lo que impide que la literatura se convierta solo en una mercancía (166-167).

Bibliografía

- Abbott, Porter H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York, Cambridge University Press, 2005.
- Aira, César. *La cena*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- . "Evasión". *Evasión y otros ensayos*, epublibre, 2017.
- . "La nueva escritura." *Boletín/ 8. Del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Octubre del 2000, pp. 165-170. Web: <https://www.cetycli.org/cboletines/f00b204e98-airab8.pdf>
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica*. México, Editorial Tomo, 2008.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition, Verso, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- Boon, Kevin Alexander. "Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture." *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Niall Scott. Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.
- . "And the Dead Shall Rise." *Better off Dead: the evolution of the zombie as post-human*. Christie Deborah and Sarah Juliet, eds., New York, Fordham University Press, 2011, pp. 5-8.
- Bourdieu, Pierre. *On television*. New York, The New Press, 1998.
- Braham, Persephone, "The Caribbean Zombi Gothic." *From Amazons to Zombies. Monsters in Latin America*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2015 pp. 153-167.
- Brugués, Alejandro. *Juan of the Dead*. 2010.
- Butler, Judith. "Precarious Life." *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2006, pp. 128-152.
- Cabiya, Pedro. *Malas hierbas*. New York, Zemi Books, 2010. Kindle Edition.
- Carrión, Jorge, "Zapping de géneros. Una lectura hispánica." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Iberoamericana Vervuert, 2013, pp. 61-71.
- Clune, Michael W. "Beyond Realism." *Reading Capitalist Realism*, edited by Alison Shonkwiler, University of Iowa Press, 2014, pp. 195-212.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. NED-New edition, University of Minnesota Press, 1996.
- Contreras, Sandra. "César Aira: La estricta ética de la ficción". *Insula. Revista de Letras y Ciencias humanas*. 711, Año LXI (2006): 19-22.
- *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*, trans. by Donald Nicholson-Smith, 1st paperback ed., 9th printing, Zone Books, 2006.
- Dendle, Peter. "The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety." *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Niall Scott, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.
- Fabre, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*, Almadía, 2013.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*, Anagrama, 2011.
- Fernández Porta, Eloy. "Tras la innovación técnica." *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Anagrama, 2010, pp. 121-233.
- Fisher, Mark. *Capitalism Realism. Is There no Alternative?* Zero Books, 2009.
- Gill, R.B. "The uses of genre and the classification of speculative fiction." *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 46, no. 2, June 2013, p. 71. Gale Literature Resource Center,

- link.gale.com/apps/doc/A334087800/LitRC?u=asuniv&sid=summon&xid=2b6e16cf . Accessed 1 Aug. 2024.
- Godoy, Carlos, ed. *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi*, Buenos Aires, Centro de Estudios Contemporáneos, 2011.
- Harman, Chris. *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx*, Chicago, Haymarket Books, 2010.
- Hofmann, Sebastian. *Halley*. 2012
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*, Columbia University Press, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy1.lib.asu.edu/lib/asulib-ebooks/detail.action?docID=2056721>.
- Karl, Alissa G. “Things Break Apart. James Kelman, Ali Smith, and the Neoliberal Novel.” La Berge, Leigh Claire. *Reading Capitalist Realism*, edited by Alison Shonkwiler, University of Iowa Press, 2014, pp. 64-88.
- Kohan, Martín. “Otra novela política de César Aira.” *Amerika* [En ligne], no. 21, 2021. mis en ligne le 10 mars 2021, consulté le 17 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/13273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.13273>
- Laraway, David. “Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson’s *Zombie* and Edmundo Paz Soldán’s *Los vivos y los muertos*.” *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*, Elizabeth Ginaway, and Andrew Brown eds., New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 133-151.
- Laqueur, Thomas W. *The Work of the Dead: A Cultural History of Mortal Remains*, Princeton University Press, 2015. Project MUSE muse.jhu.edu/book/64489.
- Lauro Sarah, Juliet y Karen Embry. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advance Capitalism”. *Boundary 2*. 35:1 (2008), pp. 85-108.
- Licata, Nicolás. “Roger Rabbit Reframed: The Characters’ Bodies in César Aira’s Fiction.” *Bulletin of Spanish Studies*, 98(9), 2021, pp. 1513–1536. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1999098>
- Lozano, Alejandro. *El Santos vs. la Tetona Mendoza*. Peyote Films, Anima Estudios, 2012.
- Lloyd, Moya. “Whose names count? Jacques Ranciere on Alfredo Jaar’s Rwanda Project.” *Contemporary Political Project*, vol. 18, n. 3, 2018, pp. 311-330.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2013. Print ---. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Duke University Press, 2001, <https://doi.org/10.1215/9780822381389>.
- Marx, Karl. “The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof.” *Capital. A Critique of Political Economy*. Volume 1. The Process of Capitalist Production. New York, International Publishers, 1992.
- Mbaye, Djibril. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Madrid, 2011. Tesis doctoral. Web: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12821/1/T32965.pdf>
- McGurl, Mark. “Zombie Renaissance. Eating your brains”. *n + 1*. 9 (2010) Web < <http://nplusonemag.com/the-zombie-renaissance-r-n>
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- McNally, David. *Global Slump. The Economics and Politics of Crisis and Resistance*. Oakland: PM Press, 2010.
- Mladen, Dolar. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007.

-
- Narkunas, J. Paul. "Introduction. Humanism, Posthumanism, and Their Discontent." *Reified Life: Speculative Capital and the Ahuman Condition*, Fordham University Press, 2018, pp. 1-36. <https://doi.org/10.1515/9780823280339>.
- Packham, Catherine. "The Physiology of Political Economy: Vitalism and Adam Smith's 'Wealth of Nations.'" *Journal of the History of Ideas*, vol. 63, no. 3, 2002, pp. 465-81. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3654318>. Accessed 23 July 2024.
- Rosa, Nicolás. "Hacia una gramática de los cuerpos". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. 7.13, 1999, pp. 11-25.
- Rancière, Jacques. "The Distribution of the Sensible." *The Politics of Aesthetics*, Continuum, 2004, pp. 7-19.
- Robinson, William I. *Global Capitalism and the Crisis of Humanity*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Segato, Rita Laura. *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Shonkwiler, Alison and Leigh Claire La Berge. "Introduction. A Theory of Capitalism Realism." *Reading Capitalist Realism*, edited by Alison Shonkwiler, University of Iowa Press, pp. 1-25, 2014. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy1.lib.asu.edu/lib/asulib-ebooks/detail.action?docID=1660358>.
- Strachey, John. *The Nature of Capitalist Crisis*, New York, Covici and Friede Publishers, 1935.
- Timofeeva, Oxana. "Zombie." *Posthuman Glossary*, edited by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova, London, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 467-469.
- Tomba, Massimiliano. *Marx: Temporalities*. Leiden; Boston, Brill, 2013.
- Torres Vergel, Frank. "Elementos de lectura inmersiva en La cena de César Aira". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico/ Research Journal on the Fantastic*, vol. X, no. 2, otoño/autumn 2022, pp. 141-163. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.921>
- Valdata, Marcela. "Memoria." *Diccionario de Estudios culturales*. México: Siglo XXI, Instituto Mora, 2009.