

Vida, imaginación, literatura, muerte: sobre *Lu ciana. Plaga xombi sodomita* de El púber P.

Mariana Catalin¹

IECH / UNR / CONICET
marianacatalin@gmail.com

Resumen: *Lu ciana. Plaga xombi sodomita* (Rosario, 2013) de El púber P (Cristian Molina) reúne una serie de poemas que giran en torno a la figura de Lu ciana una heroína muy singular que se ve obligada a combatir a un villano que expande su plaga. Nada más lejos de la vida, que esta historia fantástica. Sin embargo, el problema de la relación entre literatura y vida aparece desde el prólogo. Allí, el púber P, heterónimo con el que Molina firma el libro, explicita una relación entre literatura y vida que se opone a la de otro de sus heterónimos, el Niño C. Este trabajo se propone abordar, en una primera instancia, la particular relación que se entabla entre los heterónimos del autor y las explicitaciones de la relación entre literatura y vida. Ahora bien, el problema lejos de condensarse solo en el prólogo se expande a los poemas de manera singular. Los xombies no son en los poemas de Molina muertos vivos en su variante tradicional sino que se nos presentan como seres infectados por un virus. En una segunda instancia, entonces, este trabajo se ocupará de los modos en que los poemas de Molina imaginan formas-de-vida y comunidades singulares en donde lo monstruoso, la posibilidad de un final, el amor y la crítica a la heteronormatividad desempeñan un rol principal.

Palabras clave: literatura – vida – imaginarios para después del final – zombi – comunidades

Abstract: *Lu ciana. Plaga xombi sodomita* (Rosario, 2013) of El Púber P (Cristian Molina) is a collection of poems that has as its main character to Lu ciana, an heroine forced to fight a villain who is spreading an unique plague. The fantastic story that is composes with her adventures seems to be far

¹ **Mariana Catalin** es doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Literatura Argentina I y es Investigadora Asistente en CONICET, en donde desarrolla una investigación sobre los imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales sobre literatura argentina reciente y el libro *Con los ojos bien abiertos*. Bizzio, Cheffec, Babel. Dirige además la plataforma web de contenidos culturales *Fiesta E-diciones*.

from life. However, the problem of the relationship between literature and life has a central place in the prologue. There, El Púber P, heteronym of Molina, explicits a relationship between literature and life that opposes the one that defines, in a previous book, El niño C, another of his heteronyms. In the first place, this work intends to address the particular bond established between the author and their heteronyms and between them and the explanations of the relationship between literature and life. But the problem is not only confined to the prologue: it expands its influence over the poems. In Molina's poems, the zombies are not living dead in its traditional variant but are presented as being infected with a virus. In a second instance, this paper will address the ways in which Molina's poems imagine forms-of-life and unique communities where the monstrous, the possibility of an end, love and criticism of heteronormativity play a main role.

Keywords: literature – life – imaginaries for after the end – zombie – communities



1. Vivir los otros

Cuando se habla del “fin del mundo” existe en general un consenso que sostiene que los imaginarios sobre el final y la catástrofe han perdido la potencia que poseyeron durante el siglo XX, fundamentalmente al ser captados por diferentes mercados, tanto de generación de información como editoriales y cinematográficos. Fredric Jameson, al pensar la relación entre utopía y distopía, condensa algunos de los argumentos más interesantes de este consenso al sostener que el impacto imaginativo del “Future Shock” ha desaparecido debido a que “los hábitos de pensamiento futuroológico se han convertido en algo muy normal y común” para los ciudadanos del presente postmoderno, lo que obligaría a replantear la relación con el impulso utópico, la cuestión política de nuestro tiempo. Si, además, a este final lo marcamos con rasgos apocalípticos se pueden sumar las observaciones que, desde diversas perspectivas filosóficas, realizan Gilles Deleuze y George Didi-Huberman. Para el primero, el problema a propósito del anuncio de un Apocalipsis no radica, o no sólo radica en las catástrofes anunciadas sino en la autoglorificación posterior, la ciudad radiante, “el futuro que se nos augura, no sólo en la ciencia ficción, sino más bien en la planificación militar-industrial del Estado mundial absoluto” y que supone “la instauración demente de un poder último, judicial y moral” (*Crítica y clínica* 73). Para Didi-Huberman, el Apocalipsis pone en juego una claridad devoradora: este final monumental compone un paisaje de destrucción radical singularizado por la exhibición y la ferocidad, quedando así ligado a las grandes luces del fascismo y del “neocapitalismo televisivo” (*La supervivencia de las luciérnagas*).

En el primer poema de *Luciana* justamente el “mundo xombie” es una película:

-unos grupis tal vez
aplauden a los superhéroes
que cortan golpean engañan
el mundo xombi epidémico en mutación alienígena
y ahora sí
definitivamente incontenible
no para de retorcerse del delirio
-porque hay que reconocer el único mérito de la película
sí
el único
ese no parar de la risa
y de los aplausos y festejos de los frics
que inundan la sala con sus alaridos (12).

Pero no es cualquiera la que mira la película. La espectadora es Luciana, y sus ojos camaritas-fotográficos juegan en los umbrales: el verso complejiza el referente y es imposible saber si esos xombies (para los cuales la z ya ha mutado en x) aluden a lo que se mira o a los que miran. El heterónimo del autor, en este caso El púber P, ha planteado en términos singulares desde el prólogo el problema que este umbral parece implicar:

Por eso, me parece absurdo cómo se han planteado las cosas recientemente en un librito. Se titulaba *Blog* y lo firmaba ese pseudo artista llamado El Niño C. Los planteos del prologuista eran contradictorios -y casi incomprensibles-: pretender que el arte se conecte con la vida a través de una forma. Detrás de esa premisa avejentada, se esconde el mayor de los clisés de las artes modernas (y de la vanguardia): que la escritura dé cuenta de la vida o sea la vida -y hasta la transforme.

La escritura no da cuenta de nada, ni siquiera de sí misma. No puede nada, más que escribirse y punto. Lo demás, es imaginación. **Una imaginación que crea, a lo sumo, hasta la vida** y que, por lo tanto, nunca tiene contacto con ella, no puede tener contacto con ella porque la preexiste. La vida es posterior a la imaginación. Y la escritura -como el arte-, una deformidad que nada tiene que ver con la vida (7; el subrayado es nuestro).

La escritura y la imaginación, que se alternan ambiguamente en la sucesión, ¿crean hasta que comienza la vida o crean incluso la vida? Ambas



posibilidades se sostienen si nos atenemos al juego que Molina realiza con sus heterónimos: cada nuevo libro genera un autor y crea así una “vida” entre comillas (porque la palabra que insiste es esa, “vida” no “yo”) que va a confluir en la persona del que los administra al mismo tiempo que desliga lo escrito de ese sujeto que podría articularlo. El prologuista del Niño C defendía un arte que conectaba con la vida; para El púber P la vida es lo que preexiste o lo que se crea pero nunca algo con lo que se conecta. El niño C pasa a ser un personaje de una producción firmada por El púber P, justamente en un libro donde la poesía parece ponerse al servicio de un argumento que enfatiza la invención en un marco que podría pensarse como propio de la ciencia ficción. Inmediatamente después Julián Jóven publicará *Un pequeño mundo enfermo* (2014) y en su prólogo descartará los pares literatura y vida e imaginación y literatura, para defender una escritura de vanguardia y realista.

Así, se superponen capas de autorreflexividad a partir de un léxico que mantiene sus unidades problemáticas centrales (vida, literatura, imaginación, vanguardia, forma, realismo) a la vez que varía la relación entre ellas. Pero la acumulación de estratos que nos vemos obligados a añadir para pensar esta relación entre literatura y vida no finaliza aquí. En el prólogo a *Blog*, la vida aparecía ligada con el comienzo de la poesía. Inmediatamente se articulaba una objeción: “Comienza a vivir. ¿La poesía? ¡Si hace como cuatro años que estos poemas están en un blog! Y entonces, ¿de qué carajo estás hablando? ¿Cuál comienzo? ¿No termina auráticamente en libro? ¿O sigue viviendo?” (5-6). La vida introduce aquí el problema de los formatos virtuales de publicación. De hecho, como *Blog*, *Lu ciana* se publicó inicialmente en el blog de Cristian Molina y después comenzó a aparecer también en la red social Facebook, en un perfil que, al menos por las fotos, parece pertenecer a la persona física en la que confluyen todas las variables.



¿Cómo leer esta multiplicidad de flexiones? ¿Red de seguridad? ¿Exceso de formalismo? ¿artificio? ¿desestabilización de la firma? ¿contacto con lo impersonal? En *Una intimidad inofensiva*, Tamara Kamenzain analiza la singular relación entre yo y mundo que plantean la narrativa y la poesía actual: ambas se encuentran para la ensayista en el intento de “insuflarle vida al adelgazado yo del formalismo” (11). El post-yo que surge de esta búsqueda, que ya no es ni centralista ni autoritario, “irrumpe”, “salido de sí”, en un estado de apertura tal que “confunde sus límites con el mundo en que se hace presente esa operatoria” (11). En este sentido:

yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema. Una actividad que no se aloja con exclusividad en el interior de la lengua ni responde al campo acotado del signo, sino que, al caerse fuera de esos límites, se ve modificada en forma permanente por la vida, la experiencia, la historicidad o como se quiera llamar a ese campo de afectos y efectos que no se dejan detener (12).

Sin duda la superposición de heterónimos rompe con la centralidad y el autoritarismo que puede encarnar el yo. Ahora bien, al multiplicarlo, al someterlo a diversas “formas” de aparición” ¿lo adelgazan? ¿le restan vida? Si seguimos lo que Molina sostiene en una entrevista en la que como todo escritor interrogado diseña, más o menos ingenuamente (el término lo usa Kamenzain a propósito de Iannamico), una autofiguración autoral, deberíamos decir que no. Al ser interrogado sobre el asunto el primer camino que elige para dar cuenta de la multiplicación es el de las intensidades vitales:

Me pasan varias cosas con los heterónimos. En principio, me afectan. Porque en este intento de ser otro y de escribir como otro, justamente en esa tensión de fuerza, se van produciendo transformaciones también de lo pensable y de lo percible en mí como sujeto. Y, por otro lado, es el mecanismo que me permite seguir escribiendo desprejuiciadamente [...] Decir lo que quiero, como quiero, cuando quiero y donde quiero, desde diferentes



maneras y tratando de experimentar todo. Y además, me permiten tocar –aunque sea momentáneamente– ese resto de lo vivible que no podría experimentar de otra manera. Me hacen vivir cosas que no podría vivir de otra manera (Catalin s/d).

Al menos en su formulación, esta apertura ostentaría entonces un estadio más que las que Kamenzain plantea en el primer momento de su libro: el yo se multiplica en sus heterónimos y a partir de allí se abre multiplicado a diversos mundos que sin esos yo serían inalcanzables; mundos no imposibles de inventar, cabe destacar, sino desconocidos. En este sentido podríamos sostener que, al menos, los heterónimos no han dejado indemne la autofiguración. De hecho, es el punto de partida para afectarla en varios campos donde la misma adquiere un papel fundamental. Desde la instalación del uso de los heterónimos en sus libros impresos, Cristian Molina no ha dejado de cambiar su nombre en Facebook. Un detalle virtual, sí, pero que afecta por ejemplo la presentación que hacen de él en lecturas de poesía “reales”:

¿Quién es Molina? Seguirle el rastro parece complicado, sobre todo porque muta de piel cada tanto. Primero lo conocí como Cristian Molina en un marzo caluroso del 2015 en Salagrumo. Después lo volví a cruzar pero esta vez como Algún Molina en el ciclo Los Fantásticos, encapuchado, leyendo con pura emoción su Wachibook (Baltasara 2015). Después fue Cristina Molina cuándo había que bancar los trapos, Endeudado Molina consecuencia de las épocas amarillas en las que vivimos, pero también fue Cero Molina, Nadie Molina, Ni Min, Ningún Molina, Domingo Faustino Molina, Eduardo Ladislao Holmberg Molina, y por supuesto Julián Jóven cuando publicó “Un pequeño mundo enfermo” (La Bola Editora 2014). Cristian es docente e investigador del CONICET, y por supuesto no cree que haya ninguna barrera entre la academia y el under. Se pronuncia como un escritor más cuartetero que punk. Hoy es Rey Molina y el jueves a las 20 Hs. nos atenderá desde ese altar de la literatura en Poesía a la parrilla. No se olviden, si quieren ver a Molina en cualquiera de sus formas (incluso leyendo mientras come un choripan) los esperamos el jueves en librería Notanpüan (extraído del perfil de Facebook de



Pablo Mendez, publicado el 1/06/2016. Acceso: 2/6/2016).

Si bien esto deja ver que la variación y el juego en torno al nombre se han convertido en firma de autor, es cierto también que, a pesar de esta captación, la mutación sigue afectando la circulación de sus libros (para verificar esto basta ir a comprarlos).

Pero, estas afecciones evidentes ¿alcanzan? Cuando escribo la pregunta me detengo ¿alcanzan para qué? Dudar de si sucede lo que el autor dice que sucede con el uso de los heterónimos para luego comprobarlo y establecer esto como criterio de valor sería bastante similar a utilizar la afirmación de la autofiguración directamente para leer lo que produce. Y, sin embargo, es evidente que cuando se comparte un conjunto de valores con esa afirmación que hace el autor, mejor explicitarlo: la variación como mecanicismo de intervención en el campo es eficaz, sin duda, pero además, interesante; y lo es en tanto sus efectos parecen no ser totalmente controlados previamente por aquel que los genera. En la entrevista, los heterónimos aparecen en función de la relación entre literatura y política: cuando Molina elige destacar sus diferencias lo hace en función de ese factor. Le sirven para adoptar posiciones políticas que no son enteramente las propias. ¿No son las propias? A la vez que se desarma la autoridad, es imposible evadir la *responsabilidad* ante lo que se escribe. El riesgo es el de una condena moral de doble entrada que si bien en tanto condena es moral y no ética (la distinción es elaborada por Alberto Giordano) pudiendo, por lo tanto, desestimarse, no deja de ser, al fin de cuentas, una condena: a Molina se le podría reprobar la excesiva eficacia y por lo tanto control del procedimiento como modo de evadir la toma de posición o, en otro plano, de evadir el riesgo; o bien criticar por la posición tomada sin percibir el procedimiento.

Kamenzain cita a Levrero: “Esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (32). Luego a Deleuze, al que repongo de manera más extensa: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (12). Los heterónimos en ese permitir vivir ¿habilitan un paso de Vida? O dicho en otros términos, Molina ¿se juega la vida? ¿qué vida? ¿quién se la juega?

2. Muertos vivos

El púber P, enunciador ubicuo de los poemas (quién dice qué, quién nos cuenta qué, es algo que jamás se estabiliza en el libro), se juega la vida, al menos una forma previa de vida, en el medio de la batalla entre Lu ciana y el Niño C. Si en los primeros versos de “Una salida” el referente de “mundo zombie epidémico” oscilaba entre los espectadores y aquello que se veía en pantalla, en el poema que da título al libro, la pantalla en la que podemos suponer se proyecta un noticiero (el poema comienza sosteniendo “Acaban de informarnos” y luego no incita a observar: “miren qué imágenes tan horribles”[33]) nos muestra que la amenaza se ha hecho carne y ha tomado la forma de un virus: “un extraño virus gigante de tantos casos / rueda por las veredas de la ciudad / cruza las calles” (33). ¿Cuál es el efecto de ese virus? Convierte a aquellos que aplasta en babeantes vomitadores verdes, mutantes zombies que “con sus bracitos marioneta estacada / y piernas a la rastra / por debajo de la ropa harapienta” (34) se sienten atraídos por aquellos del mismo sexo y tienen una obsesión:

por revolcarse rozando sus genitales podridos
y toquetarse
alterando cualquier prescripción de la naturaleza
incluso biológico-sexual (34).



Tal como lo sostienen, en un minucioso estudio, Ackerman y Gauthier, el zombi surge ligado a la tradición africana y a su particular traspaso a la cultura popular haitiana: en estas vertientes se lo presenta como un cuerpo al que se la ha arrebatado el alma (aunque puede existir su reverso: un alma sin un cuerpo). Si bien las descripciones de esta figura a partir de este origen varían notablemente, se tiende a acordar que la muerte tiene un papel fundamental en la definición del zombi. Ahora bien, el zombi puede constituirse como un cuerpo que resucita (la muerte puede haber sido natural o inducida por el robo del alma) pero también como un cuerpo en estado de muerte aparente, inducida, por ejemplo, por envenenamiento o hechicería. Si bien el alimentarse de carne humana no se encuentra entre las características que distinguen al zombi en su origen así como tampoco la capacidad de infectar a otro a través de la mordida, sí ha sido imaginado en este comienzo como un ser privado de voluntad, memoria y conciencia, que puede ser reconocido por sus ojos vidriosos, su movimiento lento y su gesto ausente, aturdido o adormecido. Ahora bien, tal como lo sostienen Lauro y Embry en sus manifestaciones más recientes, sobre todo cinematográficas, el “zombie” ha mutado: ya no es el esclavo sonámbulo que se levanta en soledad sino el muerto demoníaco, contagioso y plural que, en su apropiación norteamericana, ya no produce nada, excepto más zombis.

El púber P cambia la z por la x -cambio que hace juego pero a la vez subvierte, en tanto no es necesario sino aberrante, la escritura de acuerdo a la fonética de otras palabras en inglés- y así singulariza a sus xombis. ¿Cómo surgen? En “Pelitos crispados” nos enteramos que es el niño C el que con su maquinita con gas va expandiendo la plaga, sin que medie muerte biológica alguna sino una transformación. Estos xombis, si bien arrastran sus miembros cubiertos de harapos por las calles justificando así el uso del término que el poema nos impone, no son entonces exactamente muertos-



vivos, ni tampoco figuras demoníacas manejadas por el hambre (nadie muerde a nadie en los poemas de El púber P, el hambre se transmuta y pasa a ser una característica de la heroína). Lo que aleja a estos mutantes de la voluntad y de su capacidad de decidir es, como dije, la obsesión sexual:

la tía no paraba de dibujar vergas en vergas
conchas en conchas
tetas en tetas
culos en culos
verdes
xombis
decía
y así días enteros sin pronunciar dibujar otra cosa (39).

Basándose en el origen haitiano en el que el zombi puede volverse esclavo del hechicero que lo convierte (antes un sirviente que un demonio), Durham Kerstin Oloff se enfrenta a la bivalencia que adquiere esta figura ya en alguna de sus representaciones (particularmente en la novela caribeña pero también en algunas de sus primeras manifestaciones fílmicas): si por un lado se constituye en una forma de vida en la que se encarnan los temores imperialistas a la rebelión y al contagio, ansiedades generadas por la otredad racial y de clase, a la vez permite ver la alienación a la que el régimen capitalista somete al trabajador, pudiendo incluso convertirse en una figura de la venganza de las masas explotadas.

Kerstin Oloff concluye: “El zombi es, después de todo, no sólo una figura de privación sino también de rebelión en masa y de descontento político” (317).²

² Es muy interesante la sutileza de la lectura del autor que destaca cómo, en ciertos textos, al mismo tiempo que la figura del zombie está impregnada de la ideología racial imperialista, logra subvertir, a la vez que la afirma, la ideología del texto: “El zombi se presenta como arcaico y pre-moderno, pero en mi lectura quisiera proponer que esta figura, empero, no compagina con dicha narrativa temporal de la evolución. “[El zombi] lo trastorna todo”, observa el narrador de *The Magic Island*; “con ‘todo’ me refiero a las reglas naturales establecidas y a los procesos en los cuales se basan el pensamiento y las acciones modernas” (100). El sujeto racional autónomo es momentáneamente



Muchos de estos problemas parecen condensarse en los últimos versos del poema que da título al libro. Allí un nosotros se queja de que así “ya no se puede vivir”: los xombis amenazan las “buenas maravillosas costumbres” de la vida heterosexual. El nosotros reclama la extinción de la plaga y ese reclamo tiene un claro destinatario: la presidenta. Lo que se le pide: la paz social. En esta primera instancia entonces, la reacción ante aquello que se supone aberrante parece cargada de ironía y, en sintonía con el último poema de *Blog*, “Somos políticos”, podríamos arriesgar que la misma no hace más que mostrar como alienados a los “sanos”: son ellos los que padecen la obsesión por lograr esa tan ansiada paz social, obsesión tanto o más “aberrante” que el deseo de los mutantes de rozarse con seres de su propio sexo. Así, si es cierto que la figura del zombi en tanto figura de frontera puede, según lo sostienen Lauro y Embry, poner en jaque las relaciones de poder y las dinámicas sociales consensuadas parece haber algo de lo esperable en el uso que se hace de la misma con tal fin en este poema.

Ahora bien, ya en “Pelitos crispados” y “Amor a primer latigazo” este uso comienza a complejizarse y “Plaga xombie sodomita” se muestra como punto de partida necesario para el devenir posterior. Estos poemas hacen aparecer una figura singular: el xombi sodomita de la tele “que vestía ropas y látigos de cuero” y que somete a un enjambre de ositos que se concentran a su alrededor. Ese ser “todavía más fantástico de tan real” condensa y le otorga un objeto singular a la obsesión sexual y logra incluso hacer creer al

desestabilizado por la figura del zombi, que desnaturaliza los supuestos en los que se basa la fantasía del individuo autónomo (quien participa libremente en el mercado y mejora la naturaleza salvaje). Aunque el libro en general está impregnado de ideología racista-imperialista y ensaya una versión del viejo cuento imperialista del colonizador blanco aceptado como “rey” por los “nativos”, el personaje del zombi también perturba la ideología del texto” (306).



que enuncia que es un xombie aunque no haya mutado.³ Esta figura que arría a los otros como ganados genera, sin embargo, una voz que deja sin respuesta a la heroína o, mejor dicho, que habilita como su única respuesta el sometimiento al aislamiento del que dice yo y de aquellos que lo acompañan:

yo no podía más de la desesperación
porque en cualquier momento Lu Ciana remataba
y no no no
él es mío en mí
y me pegué a su cuerpo decaído como choncaco
y ella enojadísima
no voy a entender
entendé vos querida esto es amor
y esa palabrita bastó para su lagrimeo
y de un saque sin pensar
todos terminamos (hasta con la má) encerrados en el sótano
pero vivos (49).

A partir de aquí, la potencia del zombi en tanto verdadera paradoja que puede generar el colapso de cualquier sistema (“powerlees and powerful”, sostienen Lauro y Embry al intentar dar cuenta de la irrupción que esta figura supone [48]) parece contagiar uno a uno los versos que componen “La asunción presidencial” y “Mueran los salvajes kirchneristas”. Pero no exactamente en función de la puesta en el centro de la frontera extrañada entre la vida y la muerte sino por la multivalencia –que surge, en última instancia, a partir de la manera en que esa frontera funciona como umbral– con que se conjugan en esta figura significantes como plaga, infección, invasión, alienación, reproducción, rebelión, explotación y opresión; indecidibilidad que habilita en este caso una intrusión directa, como los títulos ya dejan suponer, de la política coyuntural. Estos poemas se juegan en torno a la figura de Cristina, claramente asociable con su referente real, y

³ “ahí caímos como en una palangana profunda / donde sin agua se espejaban las ganas / tanto que nos creíamos xombis / aunque nunca mutábamos” (46).



el kirchnerismo. Y justamente lo que no se estabiliza en ninguno de los dos poemas es el origen del contagio ni la definición de la plaga. Lu ciana, la heroína, apoya a Cristina pero tiranizando a sus compañero. El Niño C intenta derrocarla, pero usando xombis tortas que ahora están contra el poder al que los heterosexuales alienados en su reclamo de paz social cuestionaban:

parecían mujeres pero hombres
babeantes azules en descomposición
tortas xombis que esperaban vaya uno a saber para qué la salida
de Cris
con una banderita arco iris que resaltaba entre tanta patria
inexistente
y que esparcían su virus en la multitud y yo creía
que en cualquier momento todos xombis (55).

Pero también las palabras de Cristina se expanden “penetrantes como el virus al pecho directo del pueblo”. Y es la demagogia de esa fiesta la que deja sin hamburguesas a Lu ciana, aunque ésta antes que culpar a su líder atribuye la falta a las “buenas intenciones” de la presidenta que la ponen en peligro dejándola a merced de “una estrategia del mal”. ¿Desde dónde se pronuncia, entonces, el “Mueran los salvajes kirchneristas”? Lo dicen las tortas xombie pero también una serie de nombres de la oposición kirchnerista que el poema dista de calificar positivamente. En el contexto de esta reescritura de “El matadero”, es Cristina la que pasa a ocupar el lugar del unitario al que se quiere degollar y que califica de esclavos a aquellos que quieren llevar a cabo el atropello. ¿Quién (quiénes) son, entonces, los tiranos? ¿cómo se compone el pueblo? Si las tortas xombies no hacen más que dejarse llevar, los militantes que las resisten son “varones”, “maridos hombres fornidos”. El “MATEN MATEN MUERAN LOS SALVAJES OPOSITORES” que comienza a resonar cuando los aliados de Lu ciana masacran a las tortas xombie ¿equivale a la consigna que se profería antes?



Cuando se describe lo que podría lograr el Niño C con su ataque de xombis tortas, se lo hace de la siguiente manera:

una desestabilización de lo real que siempre aunque no se quiera
y a pesar de cualquier control
corroe todos los relatos
o espectáculos
o verdades relativas
eso que irrumpía en plena fiesta para recordarnos
como el llanto o la tristeza del borracho
que la perfección y la bondad nunca son
igual que los superhéroes
y si son apenas en lo posible su perversión no tarda (55-56).

En la autofiguración que Molina sostiene en la entrevista mencionada, El púber P viene a hacer escuchar su voz para crear una posibilidad de vida alternativa a la de El niño C. Sin embargo, en “La asunción presidencial” es la estrategia de El Niño C la que parece describir, paradójicamente, lo que potencian los poemas. La potestad de la voz autoral es así puesta en jaque pero no solo por la multiplicación del yo sino por la indecidibilidad entre las voces: ¿es el El púber P el que describe así la estrategia de El Niño C dando cuenta sin esperarlo y a través de esa contrafigura de su propia escritura? ¿o El niño C cuela su voz no ya como villano sino como escritor?

Los poemas que se sucede luego elaboran una flexión singular en la que no me voy a detener pero que sí quisiera mencionar: la invasión del campo en manos de los drag xombis y la posterior y paradójica conversión de los xombis en mano de obra esclava (fundamentalmente campesina) por decreto presidencial. Esta flexión no sólo enfatiza aún más lo paradójico de la plaga y de la fiesta sino que además pone en el centro otro aspecto. Desde el punto de vista de la ecocrítica y entendiendo al capitalismo como una ecología-mundo, Kerstin Oloff sostiene que el zombi ofrece una visión singular sobre los sucesivos regímenes ecológicos en el desarrollo capitalista y que su historia se enlaza y permite una apreciación singular de



tres fases claves:

- 1) su aparición y existencia como leyenda dentro del sistema de plantación colonial; 2) su apropiación por escritores estadounidenses y su incorporación al imaginario fílmico durante la primera parte del siglo veinte, mientras que la nueva potencia imperialista continuaba explotando recursos naturales fuera de su propio terreno; y 3) su popularidad incrementada hacia finales del siglo veinte como un corolario de la fase neoliberal que, como señala Moore, no ha podido generar las condiciones agro-ecológicas para renovar el crecimiento económico (301).

La poesía de El púber P no deja de imaginar, a través de sus xombies, ese último momento, algo sobre lo que luego insistirá Julián Joven en *Un pequeño mundo enfermo* en donde la plaga muta en enfermedad habilitando otros tonos y otros recursos.

3. Finales

Los imaginarios para el final no se configuran, en general, a partir de un tiempo-remolino (la noción es, como se sabe, de Didi-Huberman [*La imagen superviviente* 71]): tienden, en cambio, a poner en juego en una primera instancia una temporalidad lineal (que puede pensarse en relación con la estructura apocalíptica o bien con un género como la ciencia ficción) que luego, en sus variantes más interesantes, es subvertida de diferentes maneras (hasta ahora me he centrado en la forma en que esto ocurre en la narrativa de Carlos Ríos mediante la superposición de tiempos divergentes y la afirmación y el simultáneo cuestionamiento de la radicalidad del final sobre el que los mismos se sostienen). Los xombis de El púber P dan lugar, en el marco de la literatura argentina reciente, a una flexión muy singular en estos imaginarios: en una actualidad generada a partir de referencias temporales concretas, su después fue nuestro presente. No hay duda de que el final no ocurrió (duda con la que la variante de la ciencia ficción juega constantemente y que se impone en los manuales para sobrevivir a un



ataque zombi que proliferan) pero, sin embargo, el mismo se impone con toda su potencia. A partir de esta dislocación inicial, la organización de los poemas, desarmando lo esperable en esta forma, imponen una linealidad: se ordenan de acuerdo a referencias temporales que los ubican en una sucesión que habilita una progresión. Si se piensa el punto de partida fílmico en que los xombis son solo parte de una película o un modo de calificar a sus espectadores, la manera en que luego van tomando la realidad de los poemas podría entenderse como un desmadre delirante, ligado a una relectura aireana. Pero el delirio no parece ser la apuesta, tampoco la velocidad entendida como superposición de acontecimientos a los que se accede mediante saltos. Los versos no imponen el instante, sino que enfatizan la sucesión, como si fueran ellos lo que han adoptado la temporalidad progresiva del paso a paso que han marcado los epígrafes de los poemas. El libro termina con la narración del después de la derrota, cuestionando una linealidad que al mismo tiempo sostiene:

Era la primera vez en la historia
que el final coincidía con la derrota
porque esto no es un dibujito o historieta
esto es poesía imaginaria (116).

Los protagonistas se retiran a una isla y componen, junto a otros humanos, “la resistencia del mundo” ante la esclavización de los xombis. Luego del dislocamiento inicial, vuelve a aparecer la posibilidad de una temporalidad futura e hipotética que introduce la duda inicialmente desplazada ya que este final, si se lo leyera desde un punto de vista alegórico, todavía puede ser posible. Allí, en una flexión muy singular, se habilita el problema de la sobrevivencia:

sobrevivíamos a pesar de la pobre Lu Ciana
véanla
con la cabeza caída
y sus pelitos flacos

la carita de ángel adelgazado a golpes
allí debajo en el aura del sauce
inmutable y muda
con los pensamientos perdidos
y con la espalda a los edificios derrumbados
donde el mundo otro
la había expulsado
fugitivos todos pero libres (116).

El final suma en la linealidad una nueva inestabilidad ya que es imposible decidir si esta supervivencia es utópica o distópica, aunque es claro que no se juega en la apelación a lo mínimo sino en el paisaje de la sobreexposición, de la luz feroz, de los edificios derrumbados. Indecidibilidad que nos deja, además, expectantes en la referencia no esperada: el futuro adviene “en el aura del sauce”.

Bibliografía

Ackermann, Hans-W; Janine Gauthier. “The Ways and Nature of the Zombi”. *The Journal of American Folklore* 104.414 (otoño 1991): 466-494.

Catalin, Mariana. “Entrevista a Cristian Molina”, mimeo.

Deleuze, Giles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

---. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

El niño C (Cristian Molina). *Blog*. Rosario: Tropofonía Editorial, 2012.

El púber P (Cristian Molina). *Lu ciana. Plaga xombi sodomita*. Rosario: Janvs Ediciones, 2013.

Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

Jameson, Fredric. “Lo utópico, el cambio y lo histórico en la postmodernidad”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo



(comp). Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004. 269-278.

Julián Joven. *Un pequeño mundo enfermo*. Mar del Plata: La bola Editora, 2014.

Kamenzain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

Kerstin Oloff, Durham. "Una mirada ecológica del zombi: gótico caribeño, ecología-mundo, y degradación socioecológica". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3.6 (marzo 2014): 298-320.

Lauro, Sarah; Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism". *Boundary* 2.35 (2008): 85-108.