



**Maestría en Comunicación y Política - CONACyT**

**UAM Unidad Xochimilco – Clave 103**

**Tesis de posgrado**

**Directores: Dr. Mario Rufer y Dra. Yissel Arce Padrón**

# Terror y capitalismo tardío

Una lectura crítica del k-zombi  
en *Train to Busan* (2016) y *#Alive* (2020)

2022

**Becario: Lic. Nicolás Alabarces**



*A la manada zombi headbanger...*

# Agradecimientos

Gracias a todxs mis compañerxs y colegas, a todo el cuerpo docente que me acompañó durante el transcurso de 2 años de maestría y a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, por haberme brindado el apoyo y la posibilidad de escribir esta investigación, aun en las distancias que separan a Buenos Aires de la Ciudad de México y en los momentos más aciagos de la pandemia. Vaya también mi agradecimiento a la lectura atenta de Mario Rufer que me orientó durante todo el proceso y a Yissel Arce Padrón por sus advertencias a mis yerros y obsesiones marxianas; a Constanza, mi compañera, quien también contribuyó en las revisiones desde su saber sociológico y del derecho. Por último, estoy en deuda con las numerosas personas que dieron el cuerpo junto a mí en las diferentes trincheras intelectuales y políticas a lo largo de mi vida, quienes, directa o indirectamente, forman parte de este proyecto de tesis. Tal vez sean demasiado numerosas para nombrarlas a todas, salvo una: Mónica Frade.



# Índice

## I. Capítulo 1. Introducción

1.I. Pre-texto.....	7
1. II. Después del fin del mundo, el mundo. Planteamiento del problema y relevancia en el campo de los estudios de comunicación y política.....	13
1. III. Nuestro horizonte de lectura: ¿explicar o interpretar la <i>poiesis</i> zombi? La teoría crítica en los <i>critical zombie studies</i> , epistemes y metodologías postapocalípticas.....	19

## II. Capítulo 2. Genealogía conceptual

2. I. Breve introducción e historia política del zombi: claves apocalípticas.....	28
2. II. <i>Bloque mental del Este [Asiático]</i> : de las paranoias nucleares al k-horror-zombie. Especificidades de la escena cultural y el cine coreanos en la ficción especulativa contemporánea.....	32
2. III. Sobre <i>Train to Busan</i> y <i>#Alive</i> , nuestro material de análisis. Anexo: breve descripción narrativa de ambos filmes.....	44

## III. Capítulo 3. El zombi y el capitalismo tardío 4.0

3. I. Amenaza. <i>Train to Busan</i> y la manada zombi.....	48
3. II. Isotopías pandémicas: cuerpos sanos vs. cuerpos infectados.....	57
3. III. Aceleración del tren: formas de imaginación de lo social.....	65
3. IV. <i>K-horror</i> y encierro en <i>#Alive</i> : una ciudad-zombie.....	79

## **IV. Capítulo 4. El zombi, el *socius*, lo político**

4. I. Escenificaciones del capitalismo tardío. Próxima estación: ¿Nueva Normalidad?.....	93
4. II. Del humanismo a la ética zombi: modulaciones mutantes para pensar el futuro.....	96
4. III. El <i>horror zombie</i> y la imaginación de las comunidades por-venir. Algunas consideraciones finales.....	100
4. IV. Bibliografía.....	106



# Capítulo 1. Introducción

## 1. I. Pre-texto

“Todas las novelas de terror deben leerse como novelas políticas” (Foucault: 1999: 211).

“The world we know is gone, but keeping our humanity? That's a choice” (Dale en *The Walking Dead*, Temporada 2, Episodio 11).

Proponerse la empresa de una investigación sobre cine de terror y sci-fi en tiempos de pandemia resulta, en principio, tautológico. Bastó, hace tan solo unos meses atrás, con salir a echar un vistazo afuera y observar un escenario apocalíptico: transeúntes con su tapaboca y, en general, con la mirada aguzada y policial<sup>1</sup>. Por lo demás, las imágenes que llegaban del resto del mundo no eran ciertamente muy auspiciosas: camas-féretro en los hospitales, la emergencia de pulsiones disciplinadoras que reclamaban, asustadas, más control social y un largo e indeseable etcétera. En este marco —sin dudas, espectacular, coercitivo, incierto—, donde pareciera que el fin del mundo es un presente que se actualiza todo el tiempo, ¿cómo es posible pensar la situación del mundo que habitamos? ¿Cómo pensar el colapso después del colapso? En definitiva, ¿cómo postular un centro de sentido y una posibilidad de transformación y cambio social en la esfera de las relaciones humanas, que hoy, como nunca antes en su historia, se muestran particularmente desiguales, injustas y destructoras de su entorno?

Más allá de los contagios y las muertes que hasta ahora el virus del COVID-19 ha provocado, los efectos que ha dejado son inconmensurables, puesto que, dada su incierta etiología, nadie puede prever los alcances y las consecuencias en su totalidad,

---

<sup>1</sup> Al momento de iniciar este primer apartado, estamos a 2 años y 3 meses desde que se detectó el primer caso de COVID-19 en Wuhan (el 1 de diciembre de 2019). En todo el mundo, al día de hoy, se registran más de 477 millones de contagios y más de 6,11 millones de muertos.

aun cuando, al día de hoy, vemos una sensible morigeración en el aumento de los casos de contagio y, por tanto, de muertes, debido al efecto que se ha alcanzado mediante un programa de vacunación a escala mundial. No obstante, presumimos que muchos de estos efectos podremos advertirlos más cabalmente al cabo de unos años, cuando la pandemia se convierta en un aciago y ominoso recuerdo que nos tocó vivir en este aún joven siglo XXI, sin dudas un signo de transformación epocal en tanto salto de escala en la relación con nuestro mundoambiente. De este marco de incertidumbre, apenas se atisban algunas observaciones: que el mercado de trabajo no volverá a ser el mismo; que el capital, una vez más, fue fuertemente azotado, pero que, como se sabe, cuanto más fuerte es el golpe, tanto más fuerte es su *conatus* por reterritorializarse; que el capitaloceno (Haraway, 1995; More, 2016; Svampa, 2019; Serratos, 2020) ha llegado, si no a sus postrimerías, a un período crítico sin precedentes; que, además del efecto económico, la emergencia masiva de depresiones producto del encierro y la incertidumbre trajo aparejada la aparición de nuevas subjetividades y por supuesto, junto con ellas, nuevas formas de agenciamientos maquínicos. Así, por ejemplo, se habla de la emergencia de “subjetividades 1-clic” (Costa, 2021) y en Corea del Sur a la depresión pospandemia la llaman *corona blues* (Chul-Han, 2020).

Ahora bien, ¿cuánto de todo esto es posible advertir en los artefactos culturales en tanto *arqueologías del futuro*? Máxime si, como el pensador estadounidense marxista Frederic Jameson, entendemos estos artefactos arqueológicos desde su potencia explicativa, heurística, actualizadora del presente, tal como como lo desarrolla en su trabajo homónimo (Jameson, 2009). O, más concretamente, ¿ha podido el cine de terror vislumbrar acaso alguno de estos escenarios? ¿Se ha adaptado eso que llamamos realidad a las ficciones narrativas? ¿Cuán lejanos son los universos que nos presentan las películas de terror y ciencia ficción del mundo que actualmente habitamos? El aceleracionismo cibernético abrevado de la CCRU (Cybenetic Culture Research Unite), impulsado por Nick Land, Sadie Plant y Mark Fisher, proponen el concepto de *hiperstición*, esto es, ficciones que motorizan la realidad futura, profecías cumplidas a partir de la retroalimentación del circuito cultural.

Podríamos coincidir *a priori* que suele ser exactamente al revés: son los artificios de los textos narrativos y ficcionales los que despliegan universos imaginarios y, a

menudo, indeseables los que definen esa distancia entre *lo real* y *lo imaginario*<sup>2</sup>. En este sentido, yace allí uno de los componentes catárticos más potentes del cine *fantasy* en general: es la tranquilidad de experimentar terror y angustia en la exterioridad especular de ese espacio, esto es, en-un-mundo —debiéramos decir: presumiblemente— más amable. Esa catarsis [*cazarsis*] es justamente lo que Aristóteles, en su *Poética*, define como la *expiación de los temores*. Aristóteles se refiere exclusivamente a la expiación de los temores en la tragedia griega, pero trabaja con pasiones tristes y despotencializantes. La única manera que tiene el cine de reconvertir y reconducir esas tensiones es por medio de una suerte de *pacto o contrato de lectura* (Verón, 1985; Benveniste, 1987), esto es, el acuerdo tácito de asumir que aquello que se experimenta no tiene un efecto ilocucionario, al decir de Austin (2009); en otras palabras, lo ominoso sólo queda en la textualidad ficcional de aquello que estamos viendo y la tranquilidad descansa en el hecho de que nunca se materializará efectivamente.

Sin embargo, la emergencia del COVID-19 y, junto con él, una pandemia inédita en los modos en que afectó a la comunidad toda han generado un *corrimiento* en la forma de ver y experimentar el cine de terror y sci-fi. El prisma de visibilidad está afectado por un temor con correlato real en-el-afuera. Al exponernos a esa exterioridad, existían grandes posibilidades de contraer el virus y, en el peor de los casos, eventualmente morir. La expiación y el alivio aristotélicos se ven, de pronto, súbitamente suspendidos por una amenaza concreta, anónima e invisible y el efecto ilocucionario del que hablaba el lingüista británico no es ahora una posibilidad tan remota. En otras palabras, el hiato que hacía posible que podamos ver cine de terror “tranquilos” ha desaparecido y la ciencia ficción se ha convertido más en una sinécdoque sintomática de lo real que una distorsión remota y puramente artificiosa. Tal vez aquí estas dos dimensiones, por el modo en que aparecen enunciadas, resultan dos esferas antagónicas, pero es tanto menos una separación taxativa cuanto la instancia en la cual se pone de relieve una relación de doble vínculo sobre *lo real*: por un lado, una realidad cada vez renarrada bajo lógicas de la ciencia ficción y, simultáneamente, la ciencia ficción como el género por antonomasia capaz de intuir y subtender diferidamente el pulso ideológico del capitalismo en el siglo XXI y sus fugas.

---

<sup>2</sup> Al menos al comienzo, abusaremos de estas categorías sin el rigor lacaniano, a los efectos de dar cuenta de un carácter fundamentalmente heurístico y operativo al momento de exponer ejemplos en esta primera sección del proyecto.

Así, lo que la ciencia ficción nos devuelve —por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX— es nuestro presente como pasado de algo por venir, esto es, una arqueología del futuro minuciosamente elaborada mediante precisos movimientos de indirección y desfamiliarización o extrañamiento. En este sentido, como sostiene Jameson en la ya mencionada *Arqueologías del futuro*:

Es el momento presente —indisponible por derecho propio a nuestra contemplación, porque la enorme inmensidad cuantitativa de los objetos y de las vidas que comprende es inabarcable y, por lo tanto, inimaginable, y también porque está ocluido por la densidad de nuestras fantasías íntimas así como por la proliferación de estereotipos de una cultura de medios que penetra en cada zona remota de nuestra existencia— el que cuando volvemos de las construcciones imaginarias de la ciencia ficción se nos ofrece en forma de pasado remoto del mundo futuro, como si se tratara de algo póstumo y colectivamente recordado. (2009: 342).

Los últimos datos en consumo de entretenimiento, por su parte, nos arrojan una dato atendible: el cine de terror y el sci-fi se han vuelto los géneros más vistos<sup>3</sup>. Así, por ejemplo, la película *The flu* (2013) [*Virus*, en su versión en español], dirigida por el surcoreano Kim Sung-su, fue la más vista en la plataforma de *streaming* Netflix durante el 2020 (“*Virus* es la película de Netflix más vista”, 2020).

Según una nota del New York Times (Zinoman, 2018), los géneros de terror y la ciencia ficción, incluso ya en períodos prepandémicos, son los segundos más consumidos dentro de la industria cinematográfica en todo el mundo. Estos datos nos dan una clave importante, esto es, que el sci-fi y sus variantes dejaron de ser vistos como literaturas rudimentarias y, por tanto, con menor estatuto estético que el resto de los géneros narrativos. Esto fue un gran problema no sólo para los que producían este

---

<sup>3</sup> Es menester aclarar que, en este ensayo, no distinguiremos al sci-fi del género terror, puesto que, en muchas ocasiones, los componentes narrativos de ambos participan simultáneamente. Si bien más adelante precisaremos estas categorías sobre la base de bibliografía concreta, tomaremos a estas dos variantes como subgéneros equivalentes dentro del *fantasy*.

tipo de contenidos, sino incluso también para quienes tenían interés en investigarlos. Eran mal vistos, se asociaban a una pulsión infantil y eran considerados, por lo menos hasta la década de los 70, una pseudoliteratura menor, tal como efectivamente lo postula Umberto Eco en su trabajo *Apocalípticos e integrados* (1995).

Utilizamos esta introducción a modo de pre-texto para adelantar el interés de este ensayo, a saber: emprender un abordaje de dos filmes que participan del género terror y sci-fi y los cuales serán leídos e interpretados desde una perspectiva sintomal<sup>4</sup> y crítica, sin agotar nuestro aparato categorial en la órbita de esta tradición y, por tanto, contemplando la posibilidad de triangularlo teóricamente con otras conceptualizaciones de la teoría poscolonial, el realismo especulativo y el aceleracionismo que puedan resultarnos pertinentes para relevar y observar elementos importantes de nuestro *corpus* de estudio. Los filmes son *Train to Busan* (2016) y *#Alive* (2020), ambas producciones surcoreanas.

Por su parte, la constitución y el recorte de este *corpus* responde a un doble interés, *id est*, uno epocal (relativo al año y el período en que ambas películas fueron producidas, cuyo interés recuperaremos ulteriormente) y otro est-ético: al ser ambas películas de *horror zombi*, es posible advertir una gran variedad de *tropos* sociales relativos a las formas en que se piensa al otro-radical y, por otro lado, encontramos un tratamiento particular en los modos en que se ponderan los cuerpos infectados ante la presencia de una amenaza. A su vez, el zombi en tanto figura heurísticamente política, cuya monstruosidad pareciera, al menos en principio, dislocar los axiomas mismos del capitalismo tardío o de consumo (Fernández Gonzalo, 2011), nos ayuda a poner de relieve y vehicular dichas problemáticas a los efectos de *subtender* los ideologemas conflictivos (Jameson, 2020) que revisten los textos simbólicos y, en este caso, dos discursos cinematográficos.

---

<sup>4</sup> Para examinar el concepto de *lectura sintomal*, conviene visitar rápidamente la definición original althusseriana. En 1965, en *Para leer El Capital* (2002), Althusser define su lectura sintomal como aquella que “discierne lo no-discernido” o “devela lo no-develado [*décèle l'indécelé*] en el texto mismo que lee”, y que “remite” [*rapporte*] lo develado “a otro texto presente de una ausencia necesaria en el primero” (Althusser, 2002: 28-29).



Ambos filmes seleccionados pertenecen a producciones del cine surcoreano, cuya industria viene siendo particularmente prolífica en lo relativo a la literatura zombi. En el caso de *Train to Buzan*, se trató de la película del género más galardonada de ese año (“Zombis coreanos en un tren. La película que está reventando las taquillas en el cine”, 2017), mientras que *#Alive* no tuvo el mismo derrotero, pero su audiencia no fue menos relevante (Ferreirós, 2020), sobre todo por tratarse de una película que solo se comercializó por la plataforma de *streaming* Netflix. Por lo mismo, que se trate de dos películas particularmente masivas en su consumo, lejos de resultar una literatura rudimentaria, colabora en revestir elementos que nos interesa trabajar y observar sobre la base de la metodología propuesta que precisaremos en los apartados siguientes.

## **1. II. Después del fin del mundo, el mundo. Planteamiento del problema y relevancia para los estudios de comunicación y política**

"Pensar el futuro hoy requiere pensar después del fin del mundo. Porque el Apocalipsis ya llegó y seguimos aquí" (Galliano, 2020: 17).

“Nadie dudaría que el lenguaje de los flujos y la creatividad se encuentra exhausto, precisamente porque las industrias creativas del capitalismo se lo han apropiado” (Fisher: 2020: 146).

“There is no alternative” (Margaret Thatcher).

Alejandro Galliano, en su trabajo *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro* (2020), retoma la pregunta de cómo se estetiza la crisis y, por lo mismo, cómo se representa el apocalipsis mediante los artefactos culturales. En ocasión de una entrevista para la *Revista Crisis*, agregará lo siguiente:

Hoy, ante el surgimiento del capitalismo 4.0, las imágenes apocalípticas se agolpan en los productos culturales más diversos, desde series y películas hasta análisis de coyuntura poco inspirados. Sería mejor empezar a entender que el capitalismo como experiencia consiste en vivir el fin del mundo todos los días...

El capitalismo está estetizado, especialmente el capitalismo 3.0, lo que llamamos mal y pronto neoliberalismo, el capitalismo que viene desde el 78 para acá, o por lo menos hasta la crisis de 2008. Ese capitalismo está estetizado no sólo porque mercantilizó imágenes y otros bienes simbólicos a un nivel que no lo había hecho el anterior, sino

porque en gran medida se justificó a partir de la estetización de esa velocidad... Es sobre todo la impresión que había en la década del 90 y el 2000 la idea de un capitalismo financiero y cibernético que va a toda velocidad. (Galliano, s. f.).

El 2008 como punto de inflexión histórico constituye una marca epocal en la forma en que dichas representaciones comienzan a pensar el capitalismo como modo de producción y como forma tanática de comunidad. Si, como sostiene Galliano, hasta el 2008 el capitalismo era organizado estéticamente a partir de los flujos, las máquinas libidinales del consumo y la velocidad financiera (Lyotard, 1990), cuya expresión está perfectamente sintetizada en las propuestas del (proto)aceleracionismo de izquierda —desde Lyotard, Deleuze y Guattari hasta Alex Williams y Paul Mason—<sup>5</sup>, *el corrimiento estético del sci-fi poscrisis del 2008 se caracteriza fundamentalmente por la obturación de un horizonte distinto que se refuerza mediante la escenificación de un universo apocalíptico radicalizado, esto es, un universo sin subterfugios de cambio, sin la posibilidad de ser conmovido, cuestionado o reimaginado*. En ese mapa de artefactos podríamos ubicar rápidamente a *Cosmopolis*, de David Cronenberg, como el filme que expresa un primer atisbo del pasaje de la estetización del capitalismo financiero como flujo y velocidad desenfrenada hacia un escenario distópico y la (im)posibilidad de pensar nuevos horizontes de formación social. Esto, desde luego, no hace sino retomar el ya famoso enunciado atribuido a Jameson (1996) en el cual se sostiene que es mucho más factible imaginar el fin del mundo que la posibilidad de pensar en un horizonte de comunidad que torsione los propios límites del sistema-mundo capitalista<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Resulta interesante pensar cómo esta velocidad también se advierte en producciones musicales de la época (70-2000), y en variaciones muy diversas de cada uno de sus géneros: thrash metal (70-80), la emergencia de la electrónica en Alemania (70) y la cristalización del *trance* y el *minimal* (2000). Una lectura interesante en esta dirección la propone Jacques Attali en su trabajo *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1995).

<sup>6</sup> Sin embargo, nobleza obliga, en *The seeds of time* (1996), Jameson dirá concretamente que aquello que es más fácil de imaginar que el *derrumbe (breakdown)* del capitalismo tardío —es decir, no el final de él en cuanto tal: tan sólo la culminación de una de sus fases históricas— es el *total deterioro (thoroughgoing deterioration)* de la tierra y la naturaleza. Es Žizek quien —retomando a Jameson— finalmente le daría un sentido más apocalíptico a esta idea, postulando efectivamente las nociones de *fin del mundo* y *fin del capitalismo*.

no es sólo la invencible universalidad del capitalismo la que está en cuestión, deshaciendo incansablemente todos los avances sociales obtenidos desde el comienzo de los movimientos socialistas y comunistas, revocando todas las medidas de bienestar, la red de seguridad, el derecho de sindicación, las leyes reguladoras industriales y ecológicas, y ofreciendo privatizar las pensiones y de hecho dismantelar todo lo que se interponga en el camino del libre mercado en todo el mundo. Lo devastador no es la presencia de un enemigo sino la creencia universal no sólo de que esta tendencia es irreversible, sino de que las alternativas históricas al capitalismo se han demostrado inviables e imposibles, y que ningún otro sistema socioeconómico es concebible, y mucho menos disponible en la práctica. (Jameson, 2009: 8).

Ahora bien, sí podría decirse que la crisis de 2008 en tanto que crisis mundial de sistema-mundo poco ha modificado las condiciones en los términos de existencia material y espiritual de varias latitudes del mundo, queremos decir, del cono sur, América Latina, África y Medio Oriente; o mejor dicho, si acaso tuvo algún efecto lo fue en su escala exclusivamente crematística y macroeconómica, mientras las clases subalternizadas (los pobres, la clase productiva que vive de su fuerza de trabajo, las mujeres, los parias y los negros, en suma, la alteridad no subsumida a la cadena significante hombre blanco heterosexual eurocentrado de la metrópoli), en todo caso, apenas notaron un deterioro, una afección o un nuevo pulso en sus condiciones materiales, económicas y espirituales de existencia (ya previa y efectivamente deterioradas y socavadas históricamente), sin ponderar los efectos simbólicos que esta dimensión tiene en otros aspectos de sus vidas. Con esto queremos decir que es un punto de inflexión a escala de sistema-mundo, con actores políticos hegemónicos y centralizados (el Banco Mundial, el FMI, la Unión Europea, etcétera) cuyos efectos más directos y concretos tuvieron en vilo particularmente a un sector medio y medio alto de dichas metrópoli centralizadas (Estados Unidos, España, Italia, Alemania, Inglaterra, Grecia, etcétera). No obstante, nos sirve provisoriamente como recorte temporal operativo a los efectos de la hipótesis de sentido de la presente investigación, máxime

teniendo en cuenta que se trata de movimientos y desplazamientos que también conmueven los propios basamentos de producción y estetización al interior de la industria cultural, con efectos de largo alcance en los procesos de constitución, catalización y cristalización de redes de significación, es decir, en suma, de tramas culturales. En definitiva, como lo advierte Mark Fisher (2012), si hay un síntoma social flagrante post-2008 es en los términos de una obturación/imposibilidad de pensar alternativas en el imaginario social, puesto que, desde ese punto de inflexión, “el neoliberalismo ha sido privado del febril impulso hacia adelante que alguna vez poseyó” (2012: 401).

Ahora bien, es justamente en ese reverso antagónico donde radica la propuesta del *realismo especulativo* desde la cual partimos para pensar estos equipamientos culturales, esto es, en rechazar la noción de realidad como cosa en sí para acceder a ella por medio del lenguaje, el discurso y, por tanto, la mediación de la crítica.

Como hemos anticipado en el apartado anterior, la constitución del presente *corpus* obedece a dos intereses: por un lado, al ser filmes de zombis, es posible advertir una gran variedad de *tropos* sociales relativos a las formas en que se piensa al otro-radical por medio de operaciones discursivas y reinscripciones escópicas que escenifican y recodifican estereotipos de los desposeídos bajo la forma de cuerpos ya-siempre-zombificados (raza, clase, género, posición, condena, etcétera). Es menester tener en cuenta, además, que ambas son producciones post-2008, por cuanto procuraremos, a través de una lectura crítica, reescribir (Althusser, 2002), subtender (Jameson, 2020), en suma, postular una *taquigrafía epocal* de los elementos axiomáticos que se presentan en esta etapa de capitalismo 4.0 o tardío y de consumo (Galliano, 2020) en los términos, aunque de manera muy general, de una imaginación política. Por otro lado, encontramos un tratamiento particular en los modos en que se ponderan los cuerpos infectados ante la presencia de una amenaza; en suma, dos elementos que nos instan a pensar este escenario inédito de pandemia y, como corolario, el futuro por-venir.

En definitiva, una pregunta-guía reúne todas estas perspectivas que venimos acopiando y que retoma las del inicio de este pre-texto, a saber: ¿qué otros futuros posibles podemos imaginar a partir de las lecturas de estos equipamientos culturales?

Por un lado, esta pregunta pivotea en cómo una época, o una generación, o una formación social en general construyen las imágenes de su futuro. ¿Qué quiere decir este acervo de imágenes que circulan en el campo social? ¿Dónde empieza un tipo determinado de imaginación y dónde —y por qué— termina? Si hacemos el ejercicio de pensar rápidamente en qué tipos de imágenes sobre el futuro circulan ahora mismo, podremos relevar que, de todas las posibles proliferaciones dentro del cine *mainstream* de sci-fi, dos son particularmente hegemónicas: la continuidad del mundo tal y como lo conocemos o la distopía, el colapso, la guerra hobbesiana de todos contra todos. Un futuro aterrador y extorsivo. Un futuro que nos vuelve conservadores. Nos pone a la defensiva. Si incluso la tradición de izquierda *in toto* pertenece al realismo político más estricto no es (solo) por sus incapacidades y torpezas; antes bien, parece mucho más profunda esa incapacidad de generar imágenes de futuro, en suma, de imaginar y proyectar futuro. De allí se desprende una cultura de la nostalgia: el futuro es —debe parecerse a— 1917, 1945, 1959, etcétera. Y de allí también se desprende un pragmatismo que se ata a lo inmediato. Esta es una preocupación que insistimos en recuperar con algunos debates iniciados por el aceleracionismo: el futuro y las formas de imaginarlo, esa fuerza virtual, ese fantasma que (solo) hicieron recorrer Europa, y que es necesario disputar. Ya no como el *gespenster* o el espectro del cambio social, sino como el fantasma del fin del mundo, del colapso de toda posibilidad. *No se trata, por tanto, de la imposibilidad de pensar el futuro, sino, antes bien, de pensar, torsionar y tensionar la imposibilidad del futuro. Esta será, en definitiva, la premisa fundamental que vehiculará la escritura de esta investigación: pensar el presente para disputar el futuro*<sup>7</sup>. Tal vez en esta premisa que forma parte de nuestra lectura-fuerza se cierne la figuración especular que nos dicta Günter Anders en su celeberrima "Tesis para la era atómica" (1959): transitamos un camino de utopía invertida, ya que mientras los utopistas corrientes son incapaces de producir realmente lo que pueden imaginar, nosotros somos incapaces de imaginar lo que estamos produciendo. Quizás en ese hiato, en el doble vínculo de esa relación, se cifre una nueva política de la imaginación y producción de futuro, sin las fiebres historicistas y teleológicas más pedestres.

---

<sup>7</sup> Con este enunciado-fuerza procuramos recuperar y acopiar el espíritu de la multiplicidad de trabajos que se desarrollaron en el equipo de investigación del cual participamos, coordinado por el doctor Emanuel Bisset (FFyH-UNC), "Actualidad de la crítica: formas de vida, imaginación y nuevos materialismos" (SECyT-FFyH), actualmente "Arqueologías del Porvenir". Es en el marco de este grupo de investigación que emergen las líneas iniciales de este presente proyecto.

Esta investigación, en suma, se propone indagar la producción de la monstruosidad entendiendo al zombi como monstruo contemporáneo y, a la vez, como territorio de disputa en los modos de observar, proyectar e imaginar lo social mediante su organización estética bajo la forma de narrativa, literatura y filmes de *horror zombie*. Nuestro problema consiste en pensar precisamente el modo en que estas modulaciones se despliegan en ambos filmes seleccionados en el marco de lo que, junto con Galliano (2020), denominamos capitalismo tardío 4.0. En ese sentido, el problema pone de relieve dos elementos: por un lado, los modos en que se recogen formas de *observar*, *evaluar* y *escenificar* los principios de visión y división del mundo social en los artefactos simbólicos y, particularmente, en estos dos textos filmicos de *horror zombie*; y, por otro lado, el carácter eminentemente político que reviste la figura del zombi en cuanto tal y, por tanto, su literatura (ya bajo la forma de cuento o novela, ya bajo la forma de filme), máxime considerando, como se mencionó *supra*, que se trata de una industria particularmente masiva y en ascenso en lo que respecta al consumo y en lo relativo al campo de la comunicación.

### **1. III. Nuestro horizonte de lectura: ¿explicar o interpretar la *poiesis* zombi? La teoría crítica en los *critical zombi studies*, epistemes y metodologías postapocalípticas**

“Con  
las políticas de la interpretación  
sucede, sencillamente, lo mismo que  
con la política a secas: o la hacemos  
nosotros, o nos resignamos a  
soportar la que hacen otros *por* nosotros” (Grüner, 1995: 12).

La tensión del título es insidiosa. Buscar polemizar dos campos que, apenas en un mapa muy apresurado de las derivas teóricas y epistemológicas, no necesariamente fueron siempre antagónicos, aunque, desde luego, sí han existido francas y deliberadas colisiones entre esquemas epistemológicos explicativos (tal vez el ejemplo más pedestre podamos localizarlo en los trabajos de estímulo-respuesta, inconmensurablemente lejanos a esquemas de tipo interpretativo u holístico) y esquemas cuya potencia teórica descansa en el despliegue exegético de la lectura. Si bien, efectivamente, han existido triangulaciones teóricas y zonas de contacto entre posiciones heurísticas e interpretativas, en el campo de la filosofía y la teoría crítica sí podríamos identificar dos posiciones bien marcadas (entre las cuales, insistimos, siempre hay modulaciones, escalas, intensidades).

Es posible distinguir una constante sintomática en las lecturas de los artefactos estéticos donde muchas de las producciones preocupadas por este problema se sitúan en abordajes que toman como punto de partida un aparato categorial eminentemente explicativo y, a menudo, abrevando de autores o referentes posestructuralistas, posmarxistas, etcétera. Por lo mismo, notamos que si bien efectivamente existen contribuciones desde una perspectiva crítica, aquella prevalece y, a la vez, escamotea las condiciones de visibilidad y emergencia de esta. Nuestra posición, en este sentido, nuevamente no busca rehabilitar una posición reactiva (sin dudas, un bemol innecesario



y no poco frecuente que se advierte al interior de la tradición marxista *in toto*, más preocupada en impugnar aportes que en complementarlos), sino buscar los *impliegues* que dichas contribuciones (*a priori* lejanas o críticas de dicha tradición, no siempre directa o explícitamente) pueden potenciar para repensar críticamente los productos culturales. El caso más cabal es el de Gilles Deleuze, hoy revisitado y repensado críticamente como una nueva variante de materialismo vital (Fisher, 2016) o de materialismo destructivo (Culp, 2016). Sin embargo, la propuesta del esquizoanálisis que presentan Deleuze y Guattari en el *AntiEdipo* está tanto menos preocupada en interpretar las funciones de los investimentos libidinales cuanto en *explicar cómo funcionan* dichos agenciamientos maquínicos. Sería desmesurado caracterizar esta propuesta como antiinterpretativa, pero sin dudas sí se sumaron al tren que, en los años 60 y 70, también viajaron Foucault con la «tecnología política del cuerpo», la «gramatología» de Derrida, el «intercambio simbólico» de Lyotard y el «semanálisis» de Julia Kristeva; en suma, todas propuestas que comienzan a observar, con razón, un ya alicaído marxismo (pasado de economicismo) y una experiencia que la teoría crítica vía Adorno y Horkheimer finalmente tampoco pudo sortear, muy a pesar de sus esfuerzos cacofónicos, atonales y las referencias a Béla Bartók<sup>8</sup>.

Tal vez nos pueda servir observar, de algún modo, este hiato provisional entre una *radicalidad crítica* y una lectura inmanente, circular y, en algunos casos, hasta “anti-interpretativa” (si es que tamaña cosa existe) para poner de relieve una constante en algunos de estos autores: un abandono del *análisis ideológico*. Dicho abandono se arguye a los efectos de evitar incurrir en fundamentalismos, “falsas conciencias”, “economicismos”, lecturas forzadas, totalizantes y, por tanto, teleológicas (todas ellas las cuales efectivamente han existido y con creces). Sin embargo, esta propugnación de la *lectura plástica* o del *pensamiento débil*<sup>9</sup> (necesariamente) en detrimento del análisis

---

<sup>8</sup> Aquí seguimos el *dictum* del teórico argelino Jacques Attali (1995), según el cual la refundación materialista que intentaron cristalizar la Escuela de Frankfurt, en general, y Adorno, en particular, tomó como base una nueva economía política del ruido.

<sup>9</sup> “Frente a una lógica férrea y unívoca, [el pensamiento débil] constituye la necesidad de dar libre curso a la interpretación; frente a una política monolítica y vertical del partido, necesidad de apoyar a los movimientos sociales transversales; frente a la soberbia de la vanguardia artística, recuperación de un arte popular y plural; frente a una Europa etnocéntrica, una visión mundial de las culturas” (Vattimo, 1983: 41).

*ideológico* ha hecho menguar y obliterar *ipso facto* cualquier contribución que se presentara como crítica y dialéctica<sup>10</sup>. En este (y solo en este) sentido creemos que es menester rehabilitar esta premisa, máxime en un trabajo que se asume como tal, pero, como dijimos, sin abdicar de las potencias *explicativas* que, por ejemplo, la conceptualización deleuzeana podría aportar a nuestra aventura interpretativa.

Algo debemos decir también sobre ciertos bemoles que el uso y abuso de la teoría crítica como dispositivo de la sospecha ha comenzado a revestir en este último tiempo, algo que resulta innegable y que podría explicar *a priori* dicha abdicación. La crítica, esa maquinaria de guerra que Koselleck (2021) sostiene que emerge recién en la modernidad tardía, finalmente parece configurar un modo de pensamiento y en cuanto tal un criterio de legitimación. Así, la crítica es, al fin y al cabo, una manera de responder al “sentido” del trabajo intelectual, esto es, se trabaja con ideas, con teorías, con equipamientos del saber para criticar un orden que parece injusto, para deconstruir certezas, para cuestionar la *doxa* y el sentido común. Sin embargo, esa misma crítica parece hoy haberse convertido en sentido común. Todos se asumen, nos asumimos, críticos; todos encontramos que contribuimos a desnaturalizar alguna certeza; todos, en

---

<sup>10</sup> “Muy brevemente, sostengo que tres doctrinas clave del pensamiento posmoderno han convergido en el descrédito del concepto de ideología. La primera de estas doctrinas se basa en el rechazo de la noción de representación -de hecho, un rechazo de un modelo empirista de representación, en el que con el desagüe del baño empirista se pierde, con la mayor indiferencia, el bebé representacional-. La segunda doctrina gira en torno a un escepticismo epistemológico, según el cual el acto mismo de identificar una forma de conciencia como ideológica entraña alguna noción insostenible de verdad absoluta. Considerando que esta última idea tiene pocos partidarios en la actualidad, la primera se desmoronará tras sus pasos. No podemos calificar a PoI Pot de fanático estalinista, ya que ello implicaría una certidumbre metafísica acerca de lo que supondría el no ser un fanático estalinista. La tercera doctrina atañe a una reformulación de las relaciones entre racionalidad, intereses y poder, de carácter más o menos neonietzscheano, según la cual se considera redundante el concepto de ideología sin más. En conjunto, se ha pensado que estas tres tesis son suficientes como para deshacerse por completo de la cuestión de la ideología. El abandono de la noción de ideología corresponde a un titubeo político más profundo de sectores enteros de la antigua izquierda revolucionaria, que frente a un capitalismo temporalmente en posición ofensiva ha emprendido una firme y vergonzante retirada de cuestiones «metafísicas» como la lucha de clases y los modos de producción, la acción revolucionaria y la naturaleza del estado burgués. Esta postura se ve obviamente desconcertada por cuanto justo en un momento en que denunciaba el concepto de revolución como una argucia metafísica, el asunto mismo estalló donde menos se esperaba, en las burocracias estalinistas de la Europa oriental” (Eagleton, 1997: 13-14).

suma, somos hijos de la sospecha. En esta dirección, y de un modo mucho más virulento, avanza el *dictum* de Bruno Latour (2004) en su artículo “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern” [¿Por qué la crítica se ha quedado sin fuerzas? De las cuestiones del hecho a las cuestiones del interés] (2004). Esta invocación nos parece oportuna para poner de relieve otra caso en donde efectivamente se advierte un alcance y una limitación, cuyo posicionamiento le permite a Latour poner el ojo en lo que a él, actualmente, le parece más sintomático: la sospecha como un dispositivo que también reterritorializaron ciertos sectores *alt-right* y que les permitió montar un plataforma de neutralización impresionante sobre hechos muy concretos y acuciantes, a saber, el avance frenético de las máquinas del capitaloceno y, junto con él, un desastre climático sin precedentes, un impacto sobre la Tierra que, en las últimas décadas, ha sido tan significativo como para implicar transformaciones a nivel geológico que han traspasado ya el umbral de irreversibilidad. ¿No podría ser, entonces, el negacionismo climático la forma más radical del pensamiento de la sospecha?, podríamos pensar siguiendo la línea latouriana. Sin embargo, como la interpretación, la crítica constituye una máquina de guerra que también nos parece disputable y cuya potencia resultaría tanto más peligrosa si se la abdica tan ligeramente so pretexto de la fagocitación de ciertos sectores conservadores. ¿No ha sido acaso ese siempre el curso de toda emergencia crítica, una tensión permanente entre reducción y resistencia? Nuestra posición, en este punto, es bastante flagrante: es la herramienta crítica la que nos permite impulsar las interpretaciones de la realidad y, a partir de su contingencia, de sus conmociones, sopesar estas mismas observaciones, procurando no incurrir en un criticismo conspiranoico (*alt-right*), en una despolitización del curso del mundo (vale decir, también, que desatiende y morigera, por displicencia teórica, el ojo clínico sobre el Estado y sus valencias) y, a la vez, no dejar de aprovechar y disponer de su potencia heurística y explicativa. En esta misma orientación, dirá Emmanuel Biset:

La incomodidad de la crítica es algo conocido. Algo que tiene por lo menos dos tipos de respuestas. Una forma asociada a nombres como Gilles Deleuze o Bruno Latour, que señala algo así: la crítica está fundada en una negatividad que se opone a, o supone un esquema similar a la conspiración, por lo que hay que apostar por un pensamiento afirmativo. Sea la invención conceptual, sea la composición de mundos,

algo del orden del crear afirmativo frente a la crítica. Una forma asociada a nombres como Alain Badiou o Quentin Meillassoux, que señala algo así: la crítica ya no puede ser ese ejercicio de contextualización que socava universales, hay que ir hacia una crítica fundada en verdades o en un poco de absoluto. Quizás estas son dos orientaciones de eso que se llama en la actualidad poscrítica. ¿Crítica o poscrítica? ¿Tiene algo como una “orientación” el trabajo teórico que hacemos? ¿Las coordenadas de orientación han cambiado? ¿Ya no funcionan izquierda y derecha, seremos terrestres o modernos? ¿Ya algo como una orientación ha perdido sentido? ¿Qué hacemos con la impotencia de la teoría? ¿Al final eso llamado las potencias de la crítica, para socavar sentidos comunes, cuestionar universales, desnaturalizar prácticas, ha producido algo? ¿Tiene fuerza la crítica? ¿Se trata de volver al refugio de la teoría sin alcances políticos, pensar sin Estado, sin política? ¿Inventar otros modos de incidencia? ¿Hay algo más que una máquina cínica que acelera sin más los modos de identificación teórica? (Biset, 2022: <https://acortar.link/4vgnKT>).

Ahora bien, más allá de estas internas teóricas en ciernes, el *diktat* del trabajo es pensar este nuevo plieuge de patologías sociales en el universo de producciones de equipamientos, imágenes y artefactos estéticos de terror, *fantasy* y ciencia ficción. Como el presente caso convoca a un género muy particular del cine de terror, a saber, el *horror zombie* (o debiéramos decir, el *k-horror zombie*), lo primero que nos deberíamos proponer es la tarea de inaugurar, visibilizar, darle cuerpo y nominación categorial a este conjunto de estudios y abordajes con el interés y la preocupación de relevar, taquigrafiar —insistimos—, desde una perspectiva crítica y materialista, los elementos que se activan y funcionan dentro de estas gramáticas estéticas y que subtienden elementos, tensiones, antagonismos e ideologemas (Jameson, 1989) del capitalismo 4.0. De modo que llamaremos a esta insistencia *critical zombie studies*.

En este sentido, nuestro proyecto, por su parte, toma como legado los aportes de intelectuales contemporáneos de influencia marxista que han intentado abonar una

interpretación política de los textos. El despliegue que fundamenta nuestra propuesta de lectura se apoyará, fundamentalmente, en un aparato categorial de la teoría crítica y herramientas del análisis crítico del discurso que nos permitan relevar, por un lado, el tratamiento singular de los elementos vinculados a la monstruosidad zombi en ambos filmes seleccionados y, por otro lado, los modos en que dichos elementos nos posibilitan extender la lectura hacia una escenificación de lo social y, como corolario, las maneras en que se proyecta, se fantasea y se imagina el futuro.

Consideramos que es en esta dimensión donde podemos rastrear las huellas de una *lectura sintomal* de los axiomas del capitalismo tardío o de consumo. En ese sentido, tanto *Train to Busan* (2016) como *#Alive* (2020), por la cantidad de contradicciones binarias bajo la forma de isotopías que pueden resultar del análisis (dentro-fuera, adelante-atrás, arriba-abajo, vida-muerte, etcétera), se nos presentan, solo en una primera instancia, como un ejemplo operativo y heurístico a la hora de trabajar con la metodología propuesta. En esta instancia (insistimos, apenas inicial y superficial en el abordaje de los textos filmicos), una pregunta guía vehiculiza el desarrollo del análisis y la lectura de ambas películas, *id est*, ¿cuáles son las isotopías y las reinscripciones escópicas que se ponen en funcionamiento en el *corpus* estatuido para pensar al monstruo zombi en cuanto monstruo político?

Si bien, desde luego, será necesario, en un primer momento, un abordaje semiótico, no es nuestra intención desplegar un análisis de las estructuras formales desde la semiótica greimasiana *sino sólo a los efectos de poder entrever, mediante dicho análisis de superficie, las antinomias y, como corolario, las contradicciones* que allí operan y que, por tanto, es posible *leerlas* como núcleos semánticos que revisten en su enunciado diferentes formas de antagonismo y fisuras sociales, *id est*: un *ideologema*; dicho de otro modo, localizar los puntos en que ambos filmes también permiten conectar elementos que, al menos en un primer momento, aparecen disociados de formaciones discursivas más miméticas y, por el contrario, hacen emerger lecturas que de algún modo disputan un estatuto político (bajo las formas de la aceleración, la desposesión, las modulaciones del capital, etcétera), en suma, cómo estas producciones habilitan, vía la escenificación de determinados ideologemas (debiéramos decir la unidad mínima de antagonismo social), lecturas que polemiquen, conmuevan y torsionen una lectura del estatuto político y, por tanto, de los propios principios de visión, división

e imaginación del mundo social. Así, algunas de las preguntas que orienten el desarrollo de este abordaje serán las siguientes: ¿cómo se constituyen estas isotopías en ideologemas, esto es, en contradicciones y tensiones políticas que nos permiten pensar lo social? ¿Qué atributos se le invisten al cuerpo infectado en el material seleccionado y de qué forma se diferencia de la noción cuerpo sano en el marco del llamado tecnoceno (Costa, 2021)? En ese mismo sentido, ¿qué implicaciones tienen dichas operaciones en los modos de pensar lo social y lo político? Y, como corolario de las preguntas anteriores, ¿cuáles son los ideologemas que prevalecen en ambos discursos y de qué manera se territorializa y subtiende textualmente el modo de producción capitalista para pensar-obturar las imaginaciones del mundo social?

Es importante aclarar este interés en nuestra investigación, ya que es lo que diferencia un análisis exclusiva y meramente inmanente, estructural, en suma, semiótico, de nuestra propuesta desde una perspectiva crítica, que no agota la lectura en el análisis formal de la estructura y que, por lo mismo (y sobre todo) recupera y triangula herramientas operativas del análisis crítico del discurso, el realismo especulativo y algunos autores con filiación en la filosofía aceleracionista.

Esta investigación, en suma, se propone indagar la producción de la monstruosidad entendiendo al zombi como monstruo contemporáneo y como territorio de disputa en los modos de observar, proyectar e imaginar lo social mediante su organización estética bajo la forma de narrativa, literatura y filmes de *horror zombie*. Nuestro problema consiste en pensar precisamente el modo en que estas modulaciones se despliegan en ambos filmes seleccionados en el marco de lo que, junto con Galliano (2020), denominamos capitalismo tardío 4.0. Con este objetivo, nos proponemos puntualizar las caracterizaciones del zombi en relación con las estrategias isotópicas de ambas películas y los efectos que dichas estrategias tienen para pensar lo social y lo político. En el caso de *Train to Busan*, enfatizaremos en las estrategias de secuenciación, espacialización (adelante-atrás) y la caracterización del monstruo zombi (vivo-muerto y no vida-no muerte) presentes en núcleos concretos de la narrativa del filme; en el caso de *#Alive*, puntualizaremos en las mismas estrategias, *id est*, caracterización del zombi (peligro-seguridad), y enfatizando particularmente la espacialización de la isotopía adentro-afuera. Si bien, desde luego, ambas presentan

modulaciones bien diferentes respecto de los modos de operar estas estrategias isotópicas y de pensar la caracterización del monstruo zombi, escenifican una manera de pensar lo social que, de acuerdo con nuestra hipótesis de sentido que precisamos en apartados anteriores, obtura, constriñe y oblitera el alcance de nuevas formas de imaginación política que se piensen como variantes al modo de producción capitalista. En ese sentido, el problema pone de relieve dos elementos: por un lado, los modos en que se recogen formas de observar los principios de visión, división e imaginación del mundo social en los artefactos simbólicos y, particularmente, en estos dos textos filmicos de *horror zombie*; y, por otro lado, el carácter eminentemente político que reviste la figura del zombi en cuanto tal y, por tanto, su literatura (ya bajo la forma de cuento o novela, ya bajo la forma de filme), máxime considerando, como se mencionó *supra*, que se trata de una industria particularmente masiva y en ascenso en lo que respecta al consumo y en lo relativo al campo de la comunicación.

En suma, es sobre la base de estas preguntas y reflexiones que deslizamos , aunque provisoriamente (*id est*, a modo de brújula o taquigrafía teórica), la siguiente hipótesis de lectura: el corrimiento est-ético y político del *sci-fi* poscrisis del 2008 se caracteriza fundamentalmente por la obturación de un horizonte distinto que se refuerza mediante la escenificación de un universo apocalíptico radicalizado, esto es, un universo sin subterfugios de cambio, sin la posibilidad de ser conmovido, cuestionado, torsionado o reimaginado. En ese sentido, el cine sci-fi en general poscrisis del 2008 y estas dos películas de zombies en particular se pueden leer en esa misma clave, en la medida en que se modulan diferentes formas de obturar horizontes sociales que cuestionen el sistema-mundo capitalista y, por tanto, que también constriñen y obliteran las formas de *imaginar* esa variante.

Ambos textos cinematográficos, a partir de las isotopías que allí se despliegan y del modo en que se ponen en funcionamiento, se reinscriben en un universo de producción del cine sci-fi y de consumo cultural que territorializa el modo de producción capitalista como *textualidad subtendida*, a la vez que ponen de relieve elementos sintomales del capitalismo 4.0.

Reforzaremos los planteos con autores y contribuciones teóricas que han intentado encarar estos asuntos en la misma dirección, *id est*, Zizek (2017), Paola Cortés Rocca (2009), Alejandro Galliano (2020), a la vez que recuperamos también varias lecturas vinculadas al llamado realismo especulativo, fundamentalmente de aquellos autores que se han esforzado en pensar la trabazón entre terror y filosofía, a saber, Brassier (2017), Negarestani (2017), Benjamin Noys (2018), Thomas Ligotti (2017) *et al.* Muchas de estas lecturas trataremos de triangularlas teórica y metodológicamente con algunas propuestas actuales de la filosofía aceleracionista, a partir de las cuales es posible encontrar varios puntos de contacto y un dialogismo interesante para pensar este tipo de discurso, sobre todo en los modos en que se despliega la noción de imaginación y proyección de futuro en los artefactos estéticos y, fundamentalmente, en las hipersticiones (Fisher, 2012) de la ciencia ficción.



## Capítulo 2. Genealogía conceptual

### 2. I. Breve introducción e historia política del zombi: claves apocalípticas

El término zombi proviene del creole haitiano. Según el teórico zombífilo Kyle Bishop, su primera aparición puede adjudicarse a un texto del francés Moreau de Saint-Méry del año 1792, cuya primera aproximación lo define como “palabra criolla que significa espíritu, aparición” (en Bishop, 2010: 60). Los estudios etnográficos realizados durante la breve ocupación norteamericana en Haití a principios del siglo XX, especialmente interesados en la religión de la isla, describen al zombi como un “individuo resucitado [que] ha sido desprovisto de voluntad, memoria, y conciencia, habla con voz nasal, y es reconocido principalmente por sus apagados y opacos ojos, y un aire ausente” [Traducción propia] (Bishop, 2010: 48).

En ese sentido, el zombi tiene en la historia haitiana una fuerte carga política; por un lado: “representa ideológicamente (y físicamente) el esclavo supremo: sin pensamiento, sin habla, y carente de toda forma de voluntad propia y autonomía” (Bishop, 2010: 57-58); pero, por otro lado, es también una figura de resistencia cuando convierte al colonizador en blanco del rito, de modo tal que invierte la relación provocando “el temor de los imperialistas de convertirse en esclavos de aquellos a quienes colonizaron” (Bishop, 2010: 55).

La figura del zombi, del muerto-vivo —cuyo antecesor inmediato es el vampiro, personaje aristócrata de la tradición eurocentrada— está vinculada, por el contrario, a la precariedad del trabajador rural haitiano. Así, por tanto, el zombi

«tradicional» o «haitiano» era asociado a un imaginario colonial y religioso. Su figura evocaba el trágico destino de una muerte sin descanso, volviendo a la persona zombificada un eterno trabajador esclavo, siempre al servicio de su maestro y señor, sin deseos, esperanzas o cualquier grado de libertad. El zombi representaba, entre otras cosas,

un conflicto entre el tradicional orden esclavista y el moderno sistema capitalista, cuya solución provisoria era apoyada y consagrada por el discurso religioso. Sea política, económica o espiritualmente, el zombi de las colonias era la gran paradoja y pesadilla del sueño liberal: la libertad económica de un capitalismo que esclaviza. (Landa, Leite y Torrano, 2013: 119).

En los primeros tratamientos que tuvo en el cine, el zombi mantiene la referencia directa a la figura originaria. Sin embargo, en su reaparición en el cine independiente y de clase B norteamericano de la década de los 60, fundamentalmente con las películas de George Romero, la figura del zombi se convertirá progresivamente en una figura despojada de subjetividad. En esta última caracterización actancial, la figura del zombi sintetiza una crítica a las sociedades de consumo automatizadas del capitalismo moderno, el terror al contagio y el colapso de la previsión médica y, al mismo tiempo, la violencia de la punición mecánica y legítima de un monstruo que debe eliminarse cotidianamente con la espectacularidad que esto supone en la narración filmica.

Sin dudas, este último aspecto es el que efectivamente prevalecerá luego en producciones de cada vez mayor presupuesto, con una expansión tal que llevará a considerar el tópico de *horror zombi* incluso como un subgénero en el cine, con sus propias reglas y sistemas de referencia.

El zombi no es, entonces, aquel que simplemente “resucita”; antes bien, se trata de un cuerpo que *pone en crisis* la barrera misma de diferenciación entre lo vivo y lo muerto, de modo que, a diferencia de otras literaturas de terror, se define como un tipo de monstruo que “no se constituye a partir de la pura diferencia, tal como ocurre con los monstruos clásicos como el dragón, el basilisco o la Quimera, sino a partir de una torsión dentro de lo humano” (Cortés Rocca, 2009: 343).

Si el monstruo resulta, entonces, una figura privilegiada que invita a la reflexión por cuanto articula, tal como señala Michel Foucault, “a la vez lo imposible y lo prohibido” (2007: 63) y funciona como el “gran modelo de todas las pequeñas diferencias” (Foucault, 2007: 62), estamos frente a un objeto y una herramienta de

análisis de la inteligibilidad del presente y, por tanto, de lo social y lo político. En esa misma dirección, nos dirá Donna Haraway:

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central en el masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres. Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna que basaba el discurso en lo natural y en lo sobrenatural, en lo médico y en lo legal, en portentos y en enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna. Las ciencias evolucionistas y del comportamiento de los monos y simios han marcado las múltiples fronteras de las identidades industriales de finales de este siglo. En la ciencia ficción feminista, los monstruos cyborg definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer. (1995: 308-309).

Así, el zombi y, como corolario, las caracterizaciones y operaciones presentes en ambas películas en tanto filmes de *horror zombi* serán, entonces, los elementos que nos permitan una reflexión política sobre los modos en que se escenifican síntomas del capitalismo tardío y que, por lo mismo, postulan una imagería específica de lo social (Jameson, 1989). Tal vez, precisamente en este argumento, es donde podría modularse e introducirse la noción de monstruosidad como el procedimiento de patologización de la alteridad, operación que, como observamos en el caso de Haraway, se recorta animosa y estratégicamente para orientar el debate hacia una discusión al interior del campo del post y el transhumanismo (en definitiva, la monstruosidad *cyborg*). En nuestro caso, para la presente investigación, nos interesa recuperar tanto esta operación harawayiana (insistimos, flagrantemente selectiva) como su significación más relevante en tanto patologización del otro radical, máxime teniendo en cuenta que la figuración zombi, en su representación, se esfuerza por conjurar la cadena significante humanista (esto es, el varón blanco, heterosexual y acaudalado de la metrópoli).

Ahora bien, si, tal como resumíamos en párrafos anteriores, en las clásicas películas de George Romero se escenificaban elementos propios de la Guerra Fría y el capitalismo de posguerra, esto es, con enfrentamientos particularmente bélicos y de laboratorio como ejes temáticos preponderantes, ¿qué elementos reescenifica y tensiona la figura del zombi en las películas seleccionadas postcrisis del 2008?

## **2. II. *Bloque mental del Este [Asiático]: de las paranoias nucleares al k-horror-zombie. Especificidades de la escena cultural y el cine coreanos en la ficción especulativa contemporánea***

Ahora bien, seleccionar un *corpus* de películas cuyas condiciones de producción, manufactura, difusión y circulación fueron dadas en Asia Oriental reclama, cuando menos, un breve *excursus* que sitúe, en general, la escena cultural, particularmente relativa a la producción de series y películas coreanas, y concretamente a la no menos prolífica producción de literatura k-horror zombie de los últimos dos lastres.

Lo primero que debe mencionarse es que, sin dudas, tratar de reconstruir y relevar estas condiciones de producción nos llevaría un denodado trabajo que solo podremos rastrear apenas parcialmente, dado que muchas de estas características implican fuertes procesos históricos propios del Este Oriental, sus pasados bélicos, sus relaciones con China y, por supuesto, con Japón y una separación territorial que lo constituye, a diferencia de su países pares (e incluso de países occidentales como EE. UU. o Alemania), como el último bastión viviente de la Guerra Fría, con la división histórica, política, social y económica en dos fracciones geográficas, Corea del Norte y Corea del Sur, cuyos Estados-nación, técnicamente, aún están en guerra. De modo que la recurrencia a esta tensión *topoi*-gráfica en las producciones culturales (la tensión por antonomasia del cineasta coreano Bong Joon-ho, a veces ciertamente explícita y a veces bajo operaciones alegóricas, como en *Snowpiercer* o *Parasite*) tiene su asidero histórico.

Además de la dimensión histórica, un elemento insoslayable y coadyuvante, como decíamos, en la industria cultural coreana, también lo fue el fenómeno del *hallyu* o también conocido como *nueva ola coreana* (Paquet, 2009), cuyo elemento también tiene un fuerte vínculo histórico-político, fundamentalmente debido a la políticas impulsadas durante determinadas gestiones de gobierno que vehiculizaron y potenciaron esta tendencia. El *hallyu* o la nueva ola coreana emerge con el nuevo milenio, entre 2000 y 2002, sobre todo con el éxito y la buena recepción que algunas películas del director coreano Kim Ki Duk (*Iron 3*, *Time*, *Dream*, etc.) logró frente a la hegemonía occidental

de la crítica y los festivales de cine como el de Cannes. Esta tendencia se extiende durante varios años hasta el 2014, merced de una voluntad política que había visto en este cine ‘especializado’ una forma específica de narrar y, por lo mismo, de constituir un *sensorium* que le permitiera producir filmes de calidad, sin replicar el esquema predominantemente de acción del cine occidental, en general, y del cine de Hollywood, en particular. Así lo observa el mismo crítico de cine americano Dacy Paquet, para quien

este movimiento trajo consigo una operación singular, privilegiar las narraciones de la temporalidad, del pensamiento y de la imagen antes que de la acción (magistralmente construidas en los filmes de Kim Ki Duk y de Bong Joo-ho). Esa fue la tendencia del nuevo cine coreano que se empezó a gestar a principios de los 2000 y que logró forjar una impronta propia que le permitió ubicar a Corea en el mapa central más sofisticado del séptimo arte [Traducción propia] (2009: 121).

No puede no advertirse, sin embargo, cierta inflexión centralista y, como corolario, elitista y eurocentrada en la caracterización de Paquet (2009), para quien el valor de estas producciones es revestido una vez que pueden llegar a competir, o bien a compararse con las producciones centrales del séptimo arte europeo y occidental; no obstante, destacamos el argumento nodal de su exposición y podríamos conceder que ciertamente hubo una voluntad política de potenciar este tipo de narraciones fílmicas, período también conocido como “Soft Power” debido al nombre del programa de financiación que impulsaron las gestiones de gobiernos coreanos hasta el 2014. Si bien no es manifiesto por parte de este estudio citado, el argumento central se refiere concretamente al hecho de hacer prevalecer y privilegiar cierto tipo de narraciones que disipan y obliteran lo que Deleuze llama *imagen-acción* para, a la vez, poner el acento en el trabajo de la *imagen-tiempo*, es decir, se comienza a desplazar el par objetivo-subjetivo, típico de la imagen acción y el cine de tópicos, para instalar un punto de indiscernibilidad, “como si lo real y lo imaginario se corrieran uno tras el otro”, dirá Deleuze (2018: 99). Así entendido, el cine es tanto menos una textualidad

que narra una yuxtaposición de planos y secuencias de acción cuanto un acontecimiento<sup>11</sup>.

En definitiva, es por todos estos elementos de carácter eminentemente histórico y cultural que podríamos denominar a este *sensorium* con un curioso concepto de Mark Fisher (2020), *id est, bloque mental del Este* [Asiático], acaso una sensibilidad, unas maneras de narrar, de figurar y de desplegar la imagen que remiten a una escenificación cultural bien diferente a la fábrica cultural occidental; para Fisher (2020), en concreto, algo que mezcla los estados de ansiedad con la melancolía (Wong Kar-wai) y con cierta inteligencia que viene de la tristeza (y no al revés), pero que, a la vez, se conjugan con un proceso histórico muy particular de la Corea de posguerra. Esta dimensión histórica es bien observada por el crítico de cine de la revista *Jacobin*, Jason Jeong:

El catalizador de este auge fue el movimiento de democratización nacional de los años 80, en el que se derogaron las leyes de censura y el financiamiento de las películas se desplazó hacia los productores independientes. Sus frutos fueron las primeras obras de cineastas como Bong y Park Chan-wook, que definieron un estilo nacional al imbuir al cine pop de visiones inventivas del género y agudos comentarios sociales [Traducción propia]. (2022, recuperado de <https://cutt.ly/PZpYtFt>).

---

<sup>11</sup> En ocasiones, dependiendo de la inflexión que se haga de la lectura de Deleuze (el de las pasiones alegres, los rizomas y la conectividad, o bien el oscuro, de las máquinas de asedio y la Muerte de este Mundo), resulta complicado ubicar y localizar con precisión dicho punto de indiscernibilidad, aun cuando él mismo aclare en su trabajo que el neorrealismo italiano es el ejemplo paradigmático de la imagen-tiempo. De cualquier modo, más allá o más acá del Deleuze Alegre de Silvestri o el Deleuze Oscuro de Culp, entendemos que se trata de la potencia de la imagen-tiempo frente a la imagen-acción. En este sentido, es interesante la propia interpretación que Jameson (2014) hace del film americano *Dog Day Afternoon* (1975) retomando los postulados deleuzeanos de la imagen-tiempo, donde, según el autor, se conmuta la ausencia de una filosofía de la historia por una temporalidad propia, emancipada, de la imagen-tiempo; en otras palabras, “una temporalidad, en suma, que postula una ficción aparentemente sin historia, donde el pasado se reduce a un pastiche y el futuro se cierra en la repetición de lo mismo, cooptado y suturado por la lógica cultural posmoderna” (2014: 71).

Sin embargo, el recorte temporal del estudio del trabajo de Dracy Paquet (2009) que mencionamos al comienzo de este apartado es hasta fines de 2008<sup>12</sup>, período de apogeo del *hallyu* coreano. La tendencia del Soft Power se extenderá hasta finales de 2014, con un punto de inflexión importante en 2015, fundamentalmente con el ascenso del gobierno conservador de tradición bélica de Park Geun-hye, hija del militar y dictador coreano Park Chung-hee. Este cambio, entre varios factores, implicó la suspensión del programa que venía financiando e impulsando a las películas de los directores más conocidos del *hallyu*, de los cuales, muchos de ellos, pasaron estar en listas negras (es el caso de Bong Joon-ho, quien fue acusado de ser espía norcoreano). Junto con esta persecución y *shadowbanning* de la nueva ola coreana, se inició, a su vez, un programa de monitoreo gubernamental de toda la producción cultural vinculada al cine y las series televisivas (también llamados *doramas* o k-dramas). En una palabra, cualquier producto cultural, antes de ser exportado al exterior, era auditado, supervisado y aprobado por el gobierno. Este período es conocido como *post-hallyu*, esto es, un momento en el cual, debido a un control gubernamental sistemático, todos los productos culturales comenzaron a ser espectacularmente homogéneos, cuyo período coincide con la explosión y el auge del fenómeno k-pop. Paradójicamente, es en el marco de este clima de persecución y autoritarismo que se cristaliza la industria cultural coreana en el mundo, con una oferta de películas y doramas particularmente exitosos (en términos de consumo y audiencia) en el exterior (Jeong, 2022). Desde luego, pese al carácter autoritario y la evidente coadyuvación creativa que este escenario implicaba, el gobierno de Park Geun-hye no dejó de observar este síntoma cultural no solo como una gran posibilidad de visibilidad de orden simbólico en el mapa central de la hegemonía mundial, sino también como una *commodity* para comercializar al exterior y, por tanto, como objeto de crecimiento de su propia estructura productiva. Es en este período, paradójicamente, donde los doramas coreanos comienzan a revestir un doble efecto: una occidentalización en las propias condiciones de manufactura, producción y circulación de los productos culturales y, como corolario, una penetración sumamente eficaz y exitosa en el mundo cultural occidental (aun con repertorios, tópicos y elementos fuertemente vinculados a la cultura coreana), tendencia que aún tiene alcance hasta el día de hoy, con una vastísima oferta de k-dramas, bandas musicales y literatura filmica y

---

<sup>12</sup> Nos ha resultado muy difícil acceder a material y bibliografía especializados sobre Corea, dado que muchos de los trabajos más actuales *post-hallyu* están todos aún en lengua coreana, sin proyectos de traducción en ciernes.



televisiva de diversos géneros (incluso sci-fi y k-horror zombi, del cual hablaremos a continuación). Se trata, en suma —y una vez más—, de cómo se busca operar y definir una *tradición selectiva* (Williams, 2007) para narrar una imagen y una gramática específica de la nación coreana y exportarla al mundo bajo un doble poder: una mercancía y una mitología de la nación imaginaria.

De modo que si Hollywood representa, todavía hoy, el símbolo por antonomasia de la escena cinematográfica occidental, Corea ha logrado conquistar y cristalizar el suyo propio, al que ellos llaman Chungmuro. “Así como está Hollywood en los Estados Unidos, en Corea, tenemos a Chungmuro. Me gustaría compartir este honor con todos los narradores y cineastas de Chungmuro” [Traducción propia], dice el coguionista de *Parasite*, Han Jin-won (como se cita en Jeon, 2022).

Las aseveraciones de Jin-won marcan el pulso preciso del carácter litigioso, polémico y contingente que reviste la propia industria cultural coreana cuyo doble movimiento busca descentralizar la industria hegemónica occidental (mayoritariamente americana) y, a la vez, localizar, a *escala de sistema-mundo*, sus propios principios de visión y división estéticos del mundo, vale decir, su propio *sensorium* político del mundo; en una palabra, una edificación monumental de industria estética, un *Planet Hallyuwood*. En este sentido, la noción de bloque —que recuperamos vía Fisher y este, a su vez, vía Gramsci— se esfuerza por enfatizar su sema conflictivo en tanto que bloque histórico y en tanto bloque de poder, esto es, como el *cemento ideológico* más o menos homogéneo que voluntariamente busca traccionar la fuerzas históricas para orientar, fijar y cristalizar unos modos concretos de visión y división del mundo social. Esta operación, el programa subyacente toda industria, nuevamente pone de relieve una máxima que viene siendo una constante en el universo de la producción cultural, a saber, elevar la disputa de un estatuto de tipo cultural a una disputa de estatuto [sobre lo] político<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Para Gramsci, la noción de bloque histórico comprende la imbricación litigiosa entre la hegemonía, la sociedad civil y la sociedad política. El despliegue y la difusión de la ideología dominante descansa, particularmente, en la articulación y la utilización de las distintas herramientas institutivas e instrumentos técnicos que se disponen para orientar el espíritu de una comunidad política, esto es, la filosofía, la comunicación, el folclore, el sentido común, etcétera. Para Gramsci, las organizaciones que difunden la ideología utilizan esta panoplia instrumental, la cual se constituye como el arsenal del cemento ideológico

Ahora bien, no menos prolífica fue la literatura de ciencia ficción y horror zombie, la cual, debido a los tópicos de su trabajo, ha logrado, al menos parcialmente, sortear la ola homogeneizante de la post *korean new wave*. Para tener una visión general de la ficción especulativa en Corea es necesario hacer de nuevo, aunque muy sucintamente, un breve recorrido histórico.

Las primeras obras de literatura de sci-fi en Corea provenían particularmente de Japón debido a la ocupación nipona que se extendió durante varios años (durante casi toda la mitad del siglo XX hasta la rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial) y, desde luego, de las traducciones de las obras americanas que comenzaban a llegar al país durante los primeros años del siglo XX. El punto de inflexión es en el año 1965, con la publicación de *Mundo perfecto*, de Mung Yun-son, cuyo nombre no puede no asociarse a una de las obras cumbre de la ciencia ficción, *A brave new world* (*Un mundo feliz* [1932]), de Aldous Huxley. Se trata de una novela particularmente misógina, pero que, curiosamente, durante los años 70, llegó a tener relecturas en clave feminista que aún hoy se siguen ponderando. Lo importante de esta novela es que muy prematuramente instalaría y cristalizaría, casi proféticamente, el pulso más preciso del capitalismo coreano: la tensión entre *tecnofilia-tecnofobia*. Desde entonces, y cada vez con mayor ahínco y un considerable reconocimiento internacional, el cine surcoreano comienza a distanciarse cada vez más de sus tradicionales influencias japonesas para marcar una distinción a través de las películas destinadas al público adulto. Pese a que su llegada al público occidental (especialmente al de América Latina) fue limitada hasta 2010 por efecto de las políticas restrictivas posthallyu que advertíamos precedentemente, los festivales y las plataformas digitales se han convertido en los perfectos aliados para su acceso. Va a ser este cine el encargado de ofrecer una mirada crítica de su contexto, al igual que hiciera en su momento el Nuevo Cine Surcoreano tras surgir a finales de los 90.

Ahora bien, el tópico de la tecnología, aun con fuertes influencias niponas, no resulta poco relevante. Estamos hablando de un elemento fundamental que debe tenerse

---

que le da fuerza y brío a su disputa. “Estos instrumentos son, básicamente, los medios audiovisuales, los medios escritos y hasta la arquitectura” (Gramsci como se cita en Betancourt, 2014: 8).

en cuenta al abordar este tipo de literatura, en suma, una constante insoslayable no solo en Corea, sino en Asia Oriental *in toto*. La recepción y la visión de la tecnología en Asia del Este es radicalmente diferente al modo en que fue escenificada y retratada en la literatura occidental. Ya con la Revolución Industrial y los movimientos luddistas se inaugura, podríamos decirlo rápidamente, un *ethos* occidental que marca una relación y una afección del hombre con la máquina (o la técnica más sofisticada), siempre atiborrado de *semas* negativos (la amenaza, el reemplazo de la fuerza de trabajo, la rebelión, etcétera). En Asia Oriental, por el contrario, es considerada de manera casi diametralmente opuesta, tanto así que la tan mentada y anunciada “Revolución Tecnológica” de los últimos años en aquellas latitudes es apenas un lexema tardío que va de suyo por los efectos y los alcances que ha tenido en dicho continente. Estamos hablando de países que, durante todo el siglo XIX y gran parte del XX, fueron extremadamente pobres y que, por el uso de la ciencia y la innovación tecnológica, han pasado a ser grandes potencias en términos de su estructura productiva (Cervera Jiménez, 2007). La tecnofilia en Asia Oriental, en general, y en Corea del Sur, en particular, ha llegado a presentar casos de consumo muy radicales, con granjas de recuperación para niños y adolescentes con consumo problemático de videojuegos<sup>14</sup>. El mismo personaje principal que protagoniza *#Alive* (2020), de hecho, la segunda película de nuestro *corpus* de análisis, se encuentra envuelto en este tipo de consumo problemático.

Esta tensión tecnofilia/tecnofobia está perfectamente retratada en las dos figuraciones por antonomasia más importantes de la robótica en la literatura de sci-fi y de animación especulativa: por un lado, un Terminator americano, que se rebela contra su propia creación para aniquilar cualquier ápice de la raza humana y, así, instaurar su propio imperio de las máquinas, por oposición al Astroboy nipón, un amable y simpático androide que recorre cándidamente las ciudades de Japón en busca de aventuras. Astroboy sería, en definitiva, el prototipo de androide oriental que inaugurará

---

<sup>14</sup> En Corea del Sur (al igual que en Japón y China), el Estado regula horarios de conexión para jugar videojuegos *online*, cuya restricción rige entre las 2 y las 10 de la mañana. Es conocido el caso del jugador del seleccionado coreano del juego en línea *League of Legends*, quien ingresó a jugar en el horario no permitido y, de inmediato, llegó la policía a su casa para arrestarlo (“Corea del Sur impone tope horario a los juegos online”, 13 de abril de 2010).

toda una nueva pléyade de animaciones robóticas (*Mazinger Z*, *Arale* y el *Doctor Slump*, *Robotech*, *B't X*, *Evangelion*).

No es muy distinto a lo que refiere a la literatura de *horror zombie*, la cual también presenta algunas variaciones en lo que respecta a la figura del A-zombie (esto es, el zombi americano o el zombi occidental), sus movimientos y escenificaciones como cuerpo subtendido (es decir, como cuerpo biopolítico, como territorio de disputa, etcétera) en tanto sensibilidad oriental. La vastísima producción de los últimos años de filmes de terror, en general, y de zombis, en particular, también obedece al efecto masivo del *post korean new wave* (*Thirst*, *Kingdom*, *The silent sea*, *Sweet home*, *Train to Busan*, *#Alive* y, la más reciente y popular en la plataforma de *streaming* Netflix de este año, *All of us are dead*), es decir, todas ellas están provistas de cierta eficacia narrativa que también ha logrado cautivar y captar audiencias masivas, pero con una diferencia fundamental: sus tópicos y, en general, su pretensión crítica de la sociedad coreana las desplaza del *corpus* homogeneizante que caracteriza a los doramas coreanos u otros fenómenos culturales como el k-pop. Sin embargo, Netflix y otros servicios de *streaming*, paradójicamente, no suscriben u omiten los lineamientos gubernamentales de control en lo que refiere a la proyección de imagen cultural y nacional. Este pasaje de la pantalla grande a la oferta en la pantalla chica con servicios de plataformas ha permitido estas licencias, las cuales colaboraron, al menos parcialmente, en la descentralización homogeneizante del proyecto post-hallyu.

Restringida por estrictas regulaciones de transmisión, la televisión coreana durante las últimas dos décadas ha representado mundos desinfectados libres de obesidad, granos y pobreza. Detrás de su fachada de pureza y glamour en pantalla, la ideología dominante dentro de Corea sigue siendo hostil a las mujeres, las minorías y los pobres. Es una nación que, en la mente de su élite política, se define por las tensiones entre su historia confuciana y la modernidad de alta tecnología. Este es un conflicto que llegó a un punto crítico con la elección de la autoproclamada “antifeminista” Yoon Suk-yeol a la presidencia a principios de este mes.

Sin embargo, Netflix y otros servicios de transmisión han eliminado el albatros de la regulación estatal de la televisión coreana contemporánea. Un alejamiento de la cultura *pinkwashing* pop higienizada que refleja cómo el Estado coreano desea presentar su país ha acompañado este cambio de la pantalla pequeña a la computadora portátil. El resultado ha sido el florecimiento de narraciones más radicales que confrontan las realidades de la nación [Traducción propia]. (Jeong, 2022, recuperado de <https://cutt.ly/PZpYtFt>).

En este sentido, el k-horror zombie comparte una zona de contacto con el género zombi en su totalidad, esto es, albergar en su propia *poiesis* narrativa un fuerte catalizador crítico y sintomal de las sociedades modernas. Las variaciones y modulaciones que ratifican su inscripción en esto que denominamos bloque mental del Este Asiático y que rápidamente podemos advertir entre una y otra son fundamentalmente dos, a saber: por un lado, repertorios y tópicos vinculados a ciertos elementos culturales propios de la cultura coreana, como ciertamente sucede con el *bullying*, que suele ser el *topoi* para representar, en muchas ocasiones, el ideologema de la diferencia de clase: la poli-zombi (ciudadanos de segunda) vs. un élite rica que se sabe rica (*Train to Busan, All of us are dead*); y, por otro lado, el movimiento de su cuerpo al momento del ataque (*the zombi bite* o *zombi-like attack*), el cual conmuta su denso y pesado caminar occidental por una danza que los asemeja más al baile de Michael Jackson en “Thriller”. El movimiento del zombi coreano viene del *break dance* y se basa en el movimiento mimético de animales con rabia (por eso bailan y no caminan), lo cual estilísticamente los ubica en un plano bien diferente en lo que refiere a su corporalidad.

Todos estos elementos, en definitiva, son el repertorio que constituyen el *diktat* compartido en el campo de la literatura zombi y que incluye su variante oriental al universo de los *zombie studies*, esto es, pensarlos finalmente como productos masivos orientados a una audiencia también masiva y que reclama, al menos en una de sus aristas, un abordaje con el mismo aparato crítico que se utiliza al pensar un producto cultural emergente del modo de producción capitalista, sin que, desde luego, esto

implique abdicar de las especificidades que hemos tratado de precisar precedentemente, ya que es allí, en esos intersticios, donde se pueden localizar las singularidades que reviste el producto y que escamotean su efectiva subsunción a la máquina cultural del capitalismo tardío o 4.0.

Con el caso de ambas películas que hemos seleccionado para trabajar como parte del *corpus*, asistimos a dos productos particularmente masivos y de gran recepción en el consumo de literatura zombi, tal como advertimos en las secciones anteriores, tanto en el público occidental como en el propio. El caso de *Train to Busan* constituye, tal vez, un verdadero *iniciador de práctica discursiva* en los términos en que lo expuso Foucault en *¿Qué es un autor?* (2010), por cuanto ha significado para el *korean horror zombi* un verdadero catalizador de referencias que exceden a su propia narrativa intradieгética. Así, por ejemplo, en la última súperproducción surcoreana impulsada y distribuida por Netflix, *All of us are dead* (2022), hay varias referencias concretas al film de Yeon Sang-ho.

**Figura 1: Referencia homodieгética a *Train to Busan* en *All of us are dead***



**Fuente:** captura de pantalla de la serie *All of us are dead* (Film Monster y Lee Jae-kyoo, 2022).

**Figura 2:** “La esperanza después del túnel” en *Train to Busan*



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).



**Figura 3:** Mímesis de “la esperanza tras el túnel” en *All of us are dead*



**Fuente:** captura de pantalla de la serie *All of us are dead* (Film Monster y Lee Jae-kyoo, 2022).



## 2. III. Sobre *Train to Busan* y #Alive, nuestro material de análisis. Anexo: breve descripción narrativa de ambos filmes

### A. *Train to Busan* [*Busanhaeng* 부산행] (2016)

Un virus de origen desconocido se expande por toda Corea del Sur, zombificando a los infectados de la ciudad. La mayor parte del film transcurre en un tren, que será la espacialización por antonomasia de toda la historia. Así, los pasajeros del tren KTX 101, que ha partido desde Seúl, luchan desesperadamente por sobrevivir hasta llegar a Busan, ciudad que, al parecer, se mantiene como el único distrito coreano seguro.

**Figura 4: Fotograma de Seok-woo en su oficina**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Entre los pasajeros, están el padre empresario, Seok-woo, y su hija, la pequeña Soo-An, que, en el marco de un conflicto familiar, se encuentran entreverados en medio del apocalipsis zombi. También serán igualmente importantes en la historia Sang-Hwa y Sung-Gyeong, un joven matrimonio que está a la espera de un hijo. Además de ellos, también componen el repertorio de actores un personaje cuyo nombre nunca se revela, pero que, por su caracterización desprolija, podríamos identificar como un *homeless man*, un indigente que vive en los alrededores de la estación de tren, las hermanas Jong-gil e In-gil (una más citadina y la otra más arraigada a los viejos valores del campo y la periferia coreana) y los distintos actores del *squad* de *baseball*, la joven Jin-Hee y Min Yong-guk.

**Figura 5: Fotograma de Soo-An observando por la ventana del vagón KTX 101**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

## B. #Alive [#살아있다 #Saraitda], 2020

Una vez más, como en toda cosmogonía zombi, un virus se propaga rápidamente y arrasa una ciudad provocando el caos, zombificando a todo ciudadano que lo alcance. Mientras tanto, un joven, Yoon-Woo, atrincherado en su apartamento y aislado completamente en el mundo digital, busca desesperadamente una salida. En la busca de ese subterfugio, se encuentra con una vecina superviviente, Kim Yoo-Bin, al parecer la segunda y única persona no infectada en los alrededores del distrito surcoreano donde transcurre la película. Jun-woo, por su parte, es un joven *youtuber* y con un evidente consumo problemático de videojuegos (tanto así que advierte muy tardíamente el escenario zombi), muy hábil con dispositivos de alta tecnología, mientras que Yoo-bin es una chica de bajo perfil, introvertida y poco sociable, quien, por lo mismo, se esconde en su casa y se defiende de los zombis usando hachas y cuerdas del senderismo, actividad que, al parecer, practica.

**Figura 6: Fotograma de Yoon-Woo interactuando con su dispositivo de realidad virtual**



**Fuente:** captura de pantalla de la película #Alive (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

Como en el filme anterior, la espacialización principal va a ser un espacio englobado, sendos departamentos de ambos actores, que hacia el final también se desplaza hacia el espacio englobante, el complejo de edificios y las calles aledañas a él.

**Figura 7: Fotograma de Kim Yoo-Bin con su equipo de senderismo en cuarentena comiendo jajangmyeon**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

## Capítulo 3. El zombi y el capitalismo tardío 4.0

### 3. I. Amenaza. *Train to Busan* y la manada zombi

“Taste the zombie's drug, now you want more  
Drifting from the living, joining with the dead” (Death – “Zombie Ritual”).

Uno de los elementos que caracteriza al cine de terror es, sin duda, la presencia de una amenaza. Tanto las posturas más clásicas del estructuralismo como algunas lecturas que recuperamos aquí más vinculadas al realismo especulativo —a saber, Brassier (2017), Thomas Ligotti (2017), Chichester Benjamin Noys (2018) et al.— comprenden esta amenaza como un elemento constitutivo del género terror. Ligotti, en su trabajo *La conspiración contra la especie humana* (2017), un ensayo radical de literatura misantrópica, postula la idea de pensar esta amenaza en relación con el concepto de *horror cósmico* de Lovecraft. La amenaza, vista así, adquiere el carácter de una otredad más o menos evanescente, monstruosa, o bien lo suficientemente abismal para considerarla no humana, hostil y, como corolario, susceptible de alterar el orden, en suma, de operar una desestabilización en el recorte de lo ordinario. Es por ello, dirá Ligotti (2017), que el género terror es potencialmente disruptivo, por cuanto socava la realidad tal cual la conocemos, a la vez que abre un abismo hacia una realidad ininteligible e inasequible a la razón humana.

Mucho puede decirse, entonces, de las trabazones que pueden establecerse, en este caso, entre terror y elementos disruptivos, pero, sin duda, una sinécdoque paradigmática de la amenaza la encontramos en las películas de zombis.

De aspecto desprolijo, paso torpe y ávido de carne humana, el zombi se ha constituido como uno de los monstruos por antonomasia del género terror, tanto así que, luego de la invaluable obra de George Romero<sup>15</sup>, se ha desarrollado un vasta industria

---

<sup>15</sup> En una genealogía apresurada, se podría aseverar que fue George Romero quien cristalizó este subgénero —que ya venía siendo cultivado por el folclore haitiano—, fundamentalmente con su primera

cultural de películas, cómics, series y videojuegos que no para de crecer. Asimismo, el español Jorge Fernández Gonzalo supo dedicarle un libro publicado al tema, *Filosofía Zombi* (2011), en donde precisamente trabaja las relaciones entre los muertos vivos y los vivos que deambulan por las ciudades, fundamentalmente recuperando los aportes del esquizoanálisis deleuzeano.

En ese sentido, la narrativa zombi no sólo ha operado, desde sus inicios, como un eficaz catalizador crítico de las sociedades contemporáneas, sino también como un potente artefacto actualizador del futuro. Pensemos, por ejemplo, en la franquicia de videojuegos *Resident Evil* que aparece en los 90. Ya en la narrativa de ese juego se hablaba del Virus-T, una mutación viral patógena manipulada por la Corporación Umbrella, la cual, al contacto inmediato con ella, convierte a las personas en zombis. Más allá de las modulaciones que podamos advertir, las semejanzas con el Virus-C19 nos dan una clave de eso que Jameson, en su trabajo *Arqueologías del futuro* (2009), denominó como carácter conjetural del sci-fi, esto es, una suerte de previsualización estetizada del futuro, un pulso preciso del por-venir capitalista, pero estremecedoramente vincular con las realidades que nos tocan vivir en el presente. De modo que, en la relación de la ficción especulativa con la noción de futuro, podríamos decir que:

lo que de hecho hay de auténtico en él, como modo narrativo y como forma de conocimiento, no es en absoluto su capacidad para mantener el futuro vivo, ni siquiera en la imaginación; por el contrario, su vocación más profunda es demostrar y dramatizar una y otra vez nuestra incapacidad para imaginar el futuro, para personificar por adelantado, mediante representaciones en apariencia completas que en una inspección más profunda demuestran estar estructural y constitutivamente empobrecidas, la atrofia en nuestro tiempo de lo que Marcuse ha llamado la *imaginación utópica*, la imaginación de la otredad y de la diferencia radical; alcanzar el éxito mediante el fracaso, y servir

---

película, *Night of the living dead*, de 1968. Más tarde sumaría una vasta filmografía a su repertorio zombi, con *Dawn of the dead* (1978), *Land of the dead* (2005) y *Survival of the dead* (2009).

de vehículos inadvertidos e incluso involuntarios para una meditación que, partiendo hacia lo desconocido, se encuentra irrevocablemente plagada de lo completamente familiar y, por lo tanto, se ve inesperadamente transformada en una contemplación de nuestros propios límites absolutos... y esto no debido a un fallo individual de la imaginación, sino como resultado del cierre sistémico, cultural e ideológico del que todos somos, de un modo u otro, prisioneros. (Jameson, 2009: 344-345).

Desde luego, el caso de la película coreana *Train to Busan* no escapa a esta potencialidad heurística de lo social. Este film narra el periplo de un tren para llegar a la estación de Busan, con la promesa de encontrar allí una región a salvo de la amenaza zombi que comienza a invadir las calles de Corea. La historia está focalizada fundamentalmente en el personaje de Seok-woo, un empresario alienado en su trabajo que se dedica a la gestión de inversiones de una multinacional coreana, y su pequeña hija, Su-an, quien únicamente desea volver con su madre. Aunque se trate de un elemento meramente narrativo para impulsar el argumento central del film, cuya ecuación semiótica podríamos sintetizar en los términos de poner en conjunción el objeto de deseo de Su-an con un sujeto destinatario (su madre), las tensiones y los angustias que se muestran en el film del padre empresario ya pone de relieve el primer elemento vincular y crítico del film, a saber, la cultura del trabajo alienante propia de las sociedades orientales como Japón y Corea del Sur, una doxa rígidamente incuestionable tras las relaciones sociales de producción que comenzaron a instalarse tras la experiencias posteriores al dinámicas de producción toyotistas. Inicialmente, como decimos, puede parecer un elemento meramente superficial, pero se trata, sin embargo, de unas de las piedras de toque que permite pensar la potencia crítica del film a partir de una irrupción zombie (la alienación, la hiperproductividad, la subjetividad capitalista, etcétera). El mismo Jason Jeon (2022), en el trabajo precedentemente citado, advierte, en este sentido, una suerte de reescenificación bucólica 2.0 de los doramas coreanas, atiborrados de argumentos absurdamente dramáticos cuya constante siempre es más o menos la misma: la ausencia “de conflictividades internas de la sociedad coreana (la posguerra, el trabajo, la desigualdad, el Estado) conmutados en conflictos pedestres, redirigidos hacia esferas meramente privadas o a menudo afectivo-amorosas de la vida

de los personajes” (2022: 77) [traducción propia], toda vez que dicha gramática argumental, como se ha mencionado *supra*, colabore, cristalice y presente una sociedad coreana más o menos idílica, progresiva y deseable que convierta al propio dorama en una *commodity* de exportación para el mercado occidental. En este sentido, la angustia del joven padre empresario que se presenta en esta película despunta un primer elemento crítico que se corre de la gramática de comercialización idílica *posthallyu*: la nominación la angustia del trabajador alienado, en este caso, representada sinecdóquicamente en este personaje; vale decir, la distinción *senpai* y *kōai* (esto es, el patrón senior y la fuerza de trabajo junior, acaso la actualización de la dialéctica del amo y el esclavo en la sociedad coreana contemporánea postoyotista), cuyo esquema de jerarquía ordena y sistematiza ya no solo el mundo y las relaciones del trabajo, sino las de la sociedad *in toto*.

El film, en sus primeras secuenciaciones, estriba en esta clave: las tensiones y las angustias laborales y familiares de Seok-woo y la pequeña Su-an, quienes finalmente se embarcan en el tren central de Seul para dirigirse al encuentro con su madre. La partida inicia con el desconocimiento de la infección de parte de ellos y del resto de los pasajeros, quienes simplemente se disponen a sobrellevar el tiempo hasta llegar a destino. Hasta que el primer sobresalto aparece: un salto marcial de un hombre al cuello de un operario, un chorro de sangre en el vidrio de un vagón y la ansiedad de los pasajeros que no comprenden tamaña violencia repentina. A partir de allí, el tren parte con la infección y la muerte adentro. Se inaugura, de ese modo, la amenaza de la turba zombi.



**Figura 8: La amenaza ingresa al tren**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Antes de pasar concretamente al trabajo de las isotopías en la película, nos parece pertinente, aunque sea lacónicamente, hacer algunas consideraciones respecto a las nociones de *manada* y *amenaza*, las cuales son importantes para entender la dimensión que reviste el zombi como monstruo eminentemente político.

Frente a lógicas tanáticas del capitalismo tardío, la turba zombi constituye una irrupción disruptiva, una manada organizada sobre la base de un mismo eje: fagocitar carne humana. Por eso Zizek no duda al caracterizarlo de este modo:

Nuestra cultura es ahora una nueva cultura de la inmortalidad. Ya no es la inmortalidad de Cristo, sino la inmortalidad de los no muertos, de los zombis o los vampiros. Y ahí se reproduce una división de clases: los zombis representan a la clase trabajadora y los vampiros a la plutocracia. El origen de todo esto es el Marqués de Sade y su narración Juliette o las

prosperidades del vicio, en la cual el universo que se narra es el de los no muertos. (2017: recuperado de <https://bit.ly/3dhkA8J>).

Desde luego, se trata de una antropofagia política que supone trastocar la inteligibilidad de la vida afectada por la lógica capitalista para traccionar y reclutar al humano al espacio de la no-vida (Wagenheim, 2010), ya que, en términos de acción, no es precisamente una muerte (la cual supone una pasividad iterativa). La agencia del zombi opera una intervención real: camina, amenaza, ataca y contagia. En ese sentido, dirá Cortés Rocca:

El zombi es un cuerpo fuera de lugar y, como tal, convoca menos al horror y más a la inestabilidad de lo siniestro, al desamparo que produce una revolución cuando da vuelta las cosas, borronea las diferencias y deshace la distinción entre los vivos y los muertos, entre los amos y los esclavos, entre el pasado, el presente y el futuro. (2009: 374).

Allí es donde radica el peligro de este monstruo en tanto que potencia desestabilizadora y en cuanto modulación radical en la producción de subjetividades neoliberales: en el agenciamiento multiplicador que supone su mordida y, como corolario, en su devenir colectivo hegemónico (Lanci, 2014) frente a la atomización consumista del capitalismo tardío.

En este sentido, no es menor la presentación narrativa de la cosmogonía de la pandemia zombi en el film, esto es, la forma en que se narrativiza la diseminación del virus y, por tanto, como esta misma cosmogonía pandémica del monstruo zombi es conmutada por unas amenazas muy concretas a elementos de la sociedad coreana moderna. La metamorfosis de este monstruo parte de un individuo de clase social baja para devenir en un colectivo en el que no se tiene en cuenta el poder adquisitivo, puesto que todos los zombis conforman un grupo en igualdad de condiciones, un colectivo que difumina las barreras diferenciales y que implosiona, desde dentro, los flujos del capital. La elección de que el detonante en *Train to Busan* parta de esta clase social, desde luego, no es baladí, máxime siendo un estrato particularmente maltratado e ignorado en

la ya muy marcada sociedad de clases surcoreana. En palabras del director, Sang-ho, la narrativa gira en torno a los menesterosos e indigentes que siempre residen en la estación de Seúl. Viven una vida muy diferente a la nuestra, pero solemos darlos por sentado como parte de la estación. Así que me pregunté si la gente notaría fácilmente la diferencia si un vagabundo con solo media cara [*half a face*] vagara por la estación” [Traducción propia] (como se cita en Jang, 2016).

**Figura 9: Cosmogonía zombi. Indigente de la Estación de Seul**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

En este sentido, la decisión argumental del director ya rompe con las clásicas ansiedades de la sociedad surcoreana escenificadas de forma habitual por el Nuevo Cine Surcoreano (*post-hallyu*), que solían estar relacionadas con el terrorismo y espionaje norcoreano, las pandemias del SARS, la gripe aviar, la enfermedad de las vacas locas (EEB), o bien inquietudes que proyecta la inmigración y las políticas de identidad. Los trabajos de Yeon Sang-ho se centran, por el contrario, especialmente en el “contraste entre la individualidad (pro-yo) y el altruismo (prosocial)” [Traducción propia] (Lee, 2019: 163). A partir de esa idea, la transmutación en un monstruo en *Train to*

*Busan* implica un proceso de deshumanización completa, cuyo escenario instala y genera una pesadilla para quienes aún no son zombis. Su alienación los ha despojado de alma y voluntad (la legión de los hombres sin alma), pero ya no existe una diferenciación entre clases sociales, sino que todas las personas son iguales en cuanto a su vulnerabilidad ante la presencia de la amenaza zombi. En este caso, la monstruosidad se desata cuando el sistema no está a la altura, emergiendo desde los bajos fondos, en los túneles subterráneos de la estación del tren, en suma, en los contornos invisibles de la sociedad coreana, para salir a la superficie, en donde, con gran rapidez, la amenaza se adueña de las calles transformando a su paso a todo transeúnte. Por ello, la amenaza no supura desde el interior del sujeto; antes bien, opera su movimiento desde los bordes, desde el exterior, siendo este el espacio privilegiado que invade la esfera social en pos de la destrucción total del sistema. De allí el carácter eminentemente social de la amenaza. De hecho, y tal como ahondaremos mejor en el siguiente apartado, “la figura del zombi es la combinación más completa entre el yo humano y el otro monstruoso” [Traducción propia] (Boon, 2007: 34), puesto que el zombi depende del cuerpo sano para seguir alimentándose, cuya necesidad produce una relación especular y agónica entre la vida y la muerte desde la máxima frontalidad. Al fin y al cabo, anuncia un caos que inexorablemente conduce a la erradicación del hombre en la Tierra. Esta lectura misantrópica presenta una sociedad individualizada, capaz de ignorar y repudiar una otredad y, como corolario, tomar distancia frente a los problemas sociales de su entorno. La amenaza, en ese sentido, traduce y refracta ansiedades muy particulares de la sociedad coreana en particular y del mundo capitalista en general: extensas jornadas de trabajo —el mentado fenómeno *karoshi* del mundo oriental, según la OMS, ya es un problema general que se ha extendido a sociedades occidentales (Fuerte, 2021)— e intensas diferencias de clase, de racialización y de género.

Ahora bien, nos resultaría sencillo y expeditivo, en este caso, recuperar la tesis-fuerza del teórico coreano Sung-Ae Lee (2019), quien se esfuerza por sostener que el trabajo de Sang-ho en *Train to Busan* se trata particularmente, y casi de manera excluyente, de una *política alegórica*, donde los zombis son la mimesis perfecta de las sociedad norcoreana que avanza, amenazante, ocupando (zombificando) territorio surcoreano, una mimesis que, además, instala una cadena de equivalencias muy evidente: el zombi es un monstruo comunista que amenaza el eje capitalista Corea del

Sur-EE. UU. No son pocos los elementos que abonarían esta lectura, a saber, el correlato histórico de la ocupación norcoreana hacia la costa de Busan, que acabó con una de las victorias más relevantes de Corea del Norte en su largo proceso de guerra civil. Pero, aun siendo esta una lectura ciertamente válida y asertiva, nuestro interés es tanto menos relevar y rehabilitar la voluntad alegórica del director del film en cuestión cuanto atender a los modos en que esta amenaza vía apocalipsis zombi subtiende angustias, síntomas y pulsiones de los flujos del capital. La primera solo presenta una lectura, aunque bien fundamentada e interesante, sobre un primer nivel de análisis superficial del artefacto filmico; la segunda, en cambio (y sin ser necesariamente excluyente de aquella), se esfuerza por someterla a otros dos niveles de análisis: el político —mediante la ponderaciones del cuerpo zombi y los efectos que de ellas se desprenden — y el social, vía incorporación de los flujos del capital y comprendiendo las gramáticas filmicas de la película en el marco de una producción a escala mundial del universo de terror y ciencia ficción; en suma, dos niveles que son, de algún modo, externos a la diégesis narrativa del primer nivel de análisis del film. Estos dos niveles son los que trataremos de trabajar en los apartados subsiguientes.

### 3. II. Isotopías pandémicas: cuerpos sanos vs. cuerpos infectados

“Driven to kill, this is not my will  
I am compelled to slay  
Invisible foe takes control  
Evisceration plague” (Cannibal Corpse – “Evisceration Plague”).

Resulta interesante pensar en las isotopías que se despliegan en la película, fundamentalmente para observar cómo estas se resuelven simbólicamente. En *Train to Busan*, es posible rastrear varias tensiones que se van desarrollando a medida que avanza la historia, pero aquí nos interesa focalizar puntualmente la tensión entre cuerpos sanos vs. cuerpos infectados. Esta isotopía, más allá de la delimitación formal entre dos formas de ponderar y categorizar un cuerpo, opera como un *campo antagonístico* que nos permite relevar las maneras en que se divide un *socius* estructurado en clases sociales. Ahora bien, desde luego, esta delimitación no podría agotarse en la diferencia de clase, puesto que precisamente una de las características de la manada zombi es el borramiento de los distintos tipos de diferencias (coloniales, raciales, de género, de nacionalidad, etcétera) para acopiarlas sobre la base de una invencible unidad: los no-vivos. No obstante, aunque este campo *antagonístico* se disipe y se licúe en la atomización de las diferencias producto de la secularización del capitalismo tardío, en última instancia el contenido final de dicha tensión pone de relieve siempre un relato fundamental: *un litigio abierto por disputar los principios legítimos de visión y división del mundo social* o, en palabras de Jameson, como un relato más en el relato colectivo si se los ve a estos como participando de una misma y única historia, a saber, "la historia de arrancar al reino de la necesidad un reino de libertad" (Jameson, 1989: 16)<sup>16</sup>. Por lo mismo, no es casual que esto se ponga de relieve en una película de zombis, cuya

---

<sup>16</sup> “Estos asuntos pueden recobrar para nosotros su urgencia original únicamente a condición de que se los vuelva a relatar dentro de la unidad de una única gran historia colectiva; sólo si, aunque sea en una forma muy disfrazada y simbólica... se los aprehende como episodios vitales en una única y vasta trama inconclusa” (Jameson, 1989: 17).

monstruosidad sintetiza la idea del contagio de manera radical. En este sentido, dirán Mangnusson y Zalloua: “Si bien puede considerarse que el capitalismo tardío ha cooptado con éxito ciertas formas de diferencia, las narrativas de biohorror traducen sintomáticamente permanentes ansiedades sobre la diferencia, sobre el extraño y sobre lo contagioso [traducción propia]” (2012: 16). Como hemos anticipado en apartados precedentes, la distinción de clase es conmutada en el *k-horror zombie* por toda una serie de diferencias que ponen de relieve una relación de poder ridículamente asimétrica. Son los dos empresarios presentes en el vagón principal los que disponen y gestionan las acciones defensivas frente a la turba zombie y son el resto, esto es, las mujeres, los operarios y el *homless man* quienes obedecen dichas indicaciones. Esta conmutación ideológica cristaliza, en última instancia, la función escópica que cataliza la figuración zombi en tanto otredad disruptiva: un otro que cataliza todas las diferencias (de raza, de género y de clase) y que en Corea del Sur, particularmente, se sintetiza muy taxativamente en la tensión ricos-que-se-saben-ricos vs. ciudadanos de segunda [la poliszombi], que redobla la apuesta bajo una horda ahora amenazante. En términos actanciales, el valor sémico que revisten todos estos personajes (trabajadores, mujeres y pobres) y la poliszombi también tiene efectos en los modos en que se piensa la acción y la agencia: en una primera instancia como supeditación a la disposición productiva de los dos varones empresarios presentes en el vagón y, tras la mordida zombie, en una segunda instancia como movimiento automático y, por tanto, desprovisto de inteligencia activa o productiva. Aunque orientado al estudio de la alienación en el proceso de zombificación general en Sudáfrica, es interesante la inflexión que, en este mismo sentido, hacen los hermanos Comaroff (2011) al situar la marca y la diferencia coloniales a partir de la noción de (re)producción entendida como fuerza generativa, tanto para explicar la cosmogonía zombi (su origen) como su relación de poder con el sujeto europeo dominante que busca ejercer un dominio de su cuerpo que, por extensión, supone un dominio que garantiza la reproducción del dominio territorial, crematístico y pecuniario:

Ardener señala las complejas y continuas innovaciones en juego en estas construcciones que tienen, como sus precondiciones imaginativas, ideas de lo oculto ampliamente distribuidas a lo largo de África y el Nuevo Mundo; en particular, la idea de que las brujas, por su misma naturaleza,

consumen la fuerza generativa de otros. Los zombis mismos parecen nacer de los encuentros coloniales: de los compromisos precipitados de los mundos locales con las economías imperiales, que buscan ejercer control sobre los medios esenciales de producir valor; medios como la tierra y la fuerza de trabajo, el espacio y tiempo. Es en este sentido metafórico abstracto que René Depestre declara al colonialismo como un “proceso de zombificación general del hombre” (Comaroff y Comaroff, 2011: 348).

Siguiendo la línea inaugurada por Foucault (1992), no hay, en este sentido, nada más material, más físico y más corporal que el ejercicio de poder. En última instancia, estas marcas diferenciales vuelven a reterritorializar el cuerpo zombi como cuerpo abyecto, esto es, como cuerpo, en suma, en des-composición. Como organismo, el cuerpo siempre es empleado para generar trabajo útil, ya sea bajo la forma de valor, de mercancía o como mero producto de trabajo (en el cual los órganos, dirá Delueze [2005], están conectados a las máquinas técnicas del capitalismo), o como autoreproducción (en la cual los órganos están conectados a la máquina social de la especie, es decir, la figura zombi por antonomasia). En cualquiera de los dos casos, sea el cuerpo concebido de manera individual, o bien como el de la especie, la vida es el objeto de la política (Foucault, 2002). Como bien lo advierte en su trabajo Isabel Balza (2013),

las distintas representaciones de lo monstruoso están vinculadas al modo en que la política se ha ligado con la vida o, dicho de otra manera, las interpretaciones que desde la ciencia y la política se han hecho de la vida determinan qué se ha entendido por monstruoso. (Balza, 2013: 30).

En este sentido, y volviendo al núcleo semántico del film, nos interesa recuperar esta isotopía de los cuerpos por una cuestión evidente: es la delimitación actual por antonomasia que opera en un escenario pandémico. ¿Qué atributos patológicos se le invisten al cuerpo infectado y de qué forma se diferencia de eso que llamamos cuerpo sano? Dicho de otro modo, ¿cómo se modulan estas dos diferencias y qué efectos,



además del formal, nos arrojan para pensar las realidades sociales? Es a partir de estas preguntas que, creemos, es posible pensar el *contagio* como categoría política en relación con unas formas biopolíticas de ponderar cuerpos sanos vs cuerpos insanos.

Veamos el tratamiento en la película. El tren va a ser el espacio que operará la separación antagónica de estas isotopías. La presencia de los zombies dentro del vagón y, por tanto, la amenaza de la infección convoca una crisis, una debilidad en las barreras que funcionan como coraza frente a dicha amenaza. En la película esto se observa de manera tajante: los no infectados se resguardan en la parte superior del tren, cerca del último vagón donde se halla la cabina de conducción, mientras que los zombies estarán repartidos fundamentalmente en los vagones traseros.

Sin duda, el carácter biopolítico que supone ponderar el cuerpo sano definido sobre la base del resguardo de dicha amenaza como oposición a un cuerpo infectado pone de relieve la dimensión artificiosa que se deriva de ella. De ese modo, la noción de amenaza entendida bajo esta lógica, esto es, como *productora de riesgo*, en última instancia, rehabilita la reterritorialización de la isotopía inclusión-exclusión. Por eso, en el caso de *Train to Busan*, la isotopía cuerpos sanos vs. cuerpos enfermos se acaba desplazando incluso a la contradicción cuerpos sanos vs. cuerpos sanos, cuya propia tautología conmueve y desestabiliza la propia tensión que supone la lógica binaria de dicha isotopía. Esto lo podemos ver concretamente en la secuencia en que Suh, junto con el joven beisbolista (Young Gook) y Sang-hwa, decide ir en busca de las tres personas que se encuentran atrapadas en un vagón intermedio. La posibilidad de que este grupo de rescate llegue, junto con las tres personas cautivas, al último vagón para reunirse con los no infectados desata inmediatamente la angustia, la ira y finalmente la negación de estos últimos de abrirles la compuerta que los pondría a resguardo. Salvo por la joven Jin-Hee, quien intenta convencer sin éxito al esquemáticamente malo-malo de la película, un empresario inescrupuloso e inverosímilmente egoísta.

Es mediante estas operaciones que se configura y se cristaliza la monstruosidad del zombi como sinécdoque del riesgo: catalizando pero, al mismo tiempo, torsionando el dispositivo de la diferenciación y de la exclusión, cuyos efectos se ven plasmados, en este caso, mediante la espacialización de un tren en toma, que intenta separa taxativamente lo que se saben cuerpos sanos (los no infectados) de aquellos que ya son

parte de la manda poliszombi. En ese sentido, como sostiene nuevamente Balza:

el monstruo representaría al sujeto deshumanizado, producido por los mecanismos de exclusión, ejemplo extremo de lo cual serían los reclusos en los campos de la muerte nazis o detenidos en la base de Guantánamo, pero también pueden ser así considerados los inmigrantes indocumentados, los enfermos que no pueden acceder a la asistencia médica o todo aquel sujeto discriminado por razones de sexo, etnia o discapacidad. En este caso, produce horror y abyección. (2013: 30).

**Figura 10: Isotopía desplazada (cuerpos sanos vs. cuerpos sanos)**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

El devenir zombi, en este sentido, postula la noción de un cuerpo que se (trans)inscribe en los regímenes de una inteligibilidad de carácter epistémico y político, esto es, cuerpos monstruosos que no solo ponen en cuestión la anatomía política de los cuerpos normalizados, sino que en tanto manada alcanzan el estatuto de un cuestionamiento del cuerpo social mismo. El k-zombi se postula aquí como una figura

que que altera la norma de lo humano y la normalización del biopoder y, por tanto, como una desviación de la anatomía política normativa, cuya modelación se inscribe en los ideales de blancura, masculinidad, juventud y salud. Es por eso mismo que se presenta como un cuerpo que, en definitiva, reviste la posibilidad de una resistencia y transformación a esta norma que organiza de manera jerárquica y diferencial el mundo.

Este despliegue narrativo del monstruo k-zombi presenta, de este modo, una nueva ontología del cuerpo. Por eso es que, como en estas películas (y, debiéramos decir, en la literatura zombi *in toto*), se trata de una figura en cuyo territorio corporal reúne tanto la vida como la muerte, en la medida en que se inscribe en un umbral entre lo que es motivo de gestión política y lo que debe ser eliminado. El cuerpo muerto del zombi, vale decir, el cuerpo descompuesto —en des-composición— permite pensar la vida en términos de la muerte, es decir, de una vida en cuyo núcleo también incluye la muerte. En este sentido, podríamos decir que la figura del k-zombi, en el tratamiento de ambas películas y como se deriva de las secuencias analizadas, conmuta una ontología del cuerpo que tensiona la propia pretensión de salud (o de cuerpo sano) que ha signado históricamente a la anatomía política normativa.

Ahora bien, desde una lectura semiótica de dicho film es posible advertir algunas derivaciones de sentido que nos resultan pertinentes al momento de pensar la espacialización. Este recurso, el del espacio, en tanto categoría que estructura el pensamiento y la identidad del sujeto (Greimas, 1993), nos permite pensar el espacio en términos de significación y no en términos de experiencia, precisamente a los efectos de interpretar y leer el espacio, en lugar de estar solamente confrontado con él en su existencia, pero, para ello, es necesario articularlo con otras categorías que, en nuestro caso, como hemos repasado precedentemente, revisten un carácter eminentemente político. Por lo mismo, es en la articulación de estas dimensiones donde el espacio adquiere para el sujeto una dimensión semiótica. La mediación entre lo estético y lo político define la mediación estética del espacio, que toma la forma de lo que conocemos como *espacialización* (Greimas, 1993), y su mediación política que toma la forma de lo que llamamos *territorio*. En *Train to Busan*, si la secuenciamos semióticamente, esta división taxativa y epistémica de los cuerpos es el móvil interno englobado dentro de la espacialización englobante de la propia movilidad del tren que se dirige hacia Busan, el espacio externo presuntamente desinfectado. Las

configuraciones de la espacialización biopolítica del film estriban en la conformación de un *territorio seguro* vs. un *territorio inseguro*. Por lo mismo, el guión acompaña el reforzamiento de dicha espacialización mediante los enunciados de los personajes que contienen lexemas patologizantes o estigmatizantes contra los infectados o presuntos infectados, tal como se observa en la marca textual del fotograma anterior (Figura 10) y en en el siguiente núcleo semántico (Figura 11), donde el empresario magnate prefiere aplazar la sospecha con tal de cerrar por completo el vagón delantero, sin siquiera sopesar si puede o no haber alguien más que pueda ser rescatado, y donde los estudiantes intentan evitar el avance de la turba zombi.

**Figura 11: La conformación de la frontera de los territorios**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

El tratamiento del tren, por su parte, como recurso de espacialización ya había sido utilizado en una de las películas anteriores del mismo director, a saber, *Snowpiercer* (2013), pero con la diferencia de que la contradicción que se despliega en esta narrativa sí es fundamentalmente de clase, incluso mediada en metáforas orientacionales (Lakoff y Johnson, 2017) de un arriba-abajo y un adelante-atrás. Si en *Snowpiercer* (2013) el

tren constituye el símbolo de la conducción, pero también de la velocidad sin freno hacia la destrucción, en *Train to Busan*, por el contrario, el tren es tomado por asalto por la manda zombi. Es precisamente en esa ocupación, en esa toma, donde efectivamente se pone de relieve el carácter disruptivo de la manada zombi, en donde todas las isotopías quedan trastocadas por una nueva urgencia: la suspensión total del programa del capitalismo tardío. La mordida zombi supone esta suspensión radical (aunque, como se observa de la mayoría de las gramáticas zombianas, siempre provisionales), una *economía política de la violencia* cuya radicalidad está en su carácter ilimitado y duradero de contagio, en suma, una máquina de guerra que no solo suspende la lógica productivista, sino que no cesa en su voluntad de destrucción de mundos (en pleno sentido deleuzeano, como dislocación de la lógica productiva<sup>17</sup>).

Por lo mismo, si en las clásicas películas de zombis de George Romero las infecciones eran resultado de las maniobras secretas de las fuerzas militares (situémosnos en los 60, con la guerra de Vietnam en el medio y posteriormente la Guerra Fría), aquí la responsabilidad se deposita en la clase empresarial financiera (es la multinacional en la que trabaja el personaje Suh la que activa la mutación del virus mediante Biotech).

Tal vez, la resolución final morigerara un poco la radicalidad de la toma, tema que precisaremos mejor en el siguiente apartado; sin embargo, el film de Yeon Sang-ho ratifica el carácter de irrupción disruptiva que reviste la *poiesis* zombiana en la lógica hiperproductivista y explotadora del capital, y, a pesar de las modulaciones que podamos encontrar en este maravilloso subgénero de terror, es —nobleza obliga— una constante que hallaremos en cada una de sus películas. En ese sentido, el acontecimiento zombi no sobreviene para que terminemos donde comenzamos; por el contrario, es un patada de tablero al retroceso, a la posibilidad de volver al grado cero. En una apocalipsis zombi, nada debería llegar igual de una estación a otra.

---

<sup>17</sup> “Esto requiere la revelación progresiva y angustiada de que destruir mundos es otra forma de acabar con el capitalismo, redefinir el socialismo, constituir una máquina de guerra capaz de responder a la máquina de guerra mundial con otros medios” (Delueze y Guattari en Culp, 2016: 47).

### 3. III. Aceleración del tren: formas de imaginación de lo social

“La historia aparece así como el acto por el cual fuerzas reactivas se apoderan de la cultura o desvían su curso a su favor. El triunfo de las fuerzas reactivas es tanto menos un accidente en la historia cuanto el principio y significado de la ‘historia universal’. Esta idea de una degeneración histórica de la cultura ocupa un lugar destacado en la obra de Nietzsche: es un argumento en la lucha de Nietzsche contra la filosofía de la historia y la dialéctica” (Deleuze, 2009: 136 ).

“Si hemos de creer que la aceleración y la velocidad deben distinguirse, entonces dicha distinción radica en la diferenciación entre *herramientas* y *armas*...

Cada uno tiene su propia relación con la fuerza y el movimiento...

La política, de este modo, funciona transformando cada objeto en una herramienta, mientras que *la máquina de guerra nómada* funciona mediante la transformación de herramientas en armas” (Culp, 2018: 168-169)

[Traducción propia y cursivas mías].

Para Philip Dick, celeberrimo autor de sci-fi de habla anglosajona, delirar es desplegar una potencia *poiética* capaz de crear, de segregar un mundo, pero también tener la convicción de que se trata del *único* mundo real. Así enunciado, no puede no pensarse sino como una variante más de trascendentalismo, de un antropomorfismo productivo, donde la creación descansaría, en última instancia, en la voluntad singular del sujeto, detracción principal de las corrientes realistas de la filosofía. Han sido muchos los referentes que, abrevados del marxismo, viraron a este trascendentalismo poiético (*verbigratia*, el último Castoriadis tal vez sea el ejemplo más cabal), el cual, en la entronización de esa capacidad creativa y productiva de mundos, se despoja, a la vez, de todas las condiciones sociales y materiales de posibilidad de producción y creación (ya sea para socavarlos, fugarlos o intentar una sedición completa de esos mundos).

Sin embargo, el giro aceleracionista y, junto con él, algunas modulaciones posthumanistas y del realismo especulativo han instalado la posibilidad de pensar estas imaginaciones y alucinaciones sociales, incorporando a ese ejercicio poiético la materialidad de dichos mundos, es decir, sin desembarazarse de ella y rehabilitar la necesidad de pensar los sujetos colectivos capaces de vehiculizar dichas operaciones

poiéticas y volver a pensar en las operaciones seculares y constantes de las fuerzas de *este-mundo* que conspiran contra estas transformaciones en un horizonte deseable, a saber: el tribunal de la razón, la autoridad del mercado y una fe religiosa (esto es, no crítica) de la tecnología. En este sentido, el aceleracionismo también se podría pensar, como anticipábamos en uno de los primeros apartados de esta investigación —con sus cuerpos ensamblados cibernéticos, con su imaginación del despliegue de la tecnología y, junto con ellas, sus alucinaciones sociales—, como una re-narración de la ciencia ficción que relata un utopismo que, ante el desencantamiento o la presunta reterritorialización de la rebeldía (Stefanoni, 2021), intervenimos o se invoca como encanto o fetichismo ético-teóricos. No obstante, creemos que, dada la coyuntura actual a escala planetaria, con máquinas de guerra destructoras de su entorno cada vez más cristalizadas y sin retorno, se trata tanto menos de un paliativo ético-teórico cuanto de una disposición ideológica que se erige como instancia previa e inicial pero lo suficientemente necesaria para el cambio social.

En este sentido, antes de pasar a pensar concretamente de qué manera podríamos ensamblar este giro teórico y epistemológico a nuestro corpus de estudio, sí deberíamos comentar, aunque sea lacónicamente, algunos de los presupuestos del aceleracionismo, sus variantes y las críticas.

En Francia, algunos entonces jóvenes del 68 —preocupados por encontrar una variante disruptiva dentro de la propia dinámica del capital constante— se propusieron superar los presupuestos de la teoría crítica marxista, entonces aún demasiado atiborrada de racionalidad y pasada de historicismo teleológico. Su apuesta va a radicar en incorporar el deseo como factor y la inmanencia como método; de ese modo, la superación del capitalismo debía localizarse al interior del propio capitalismo, esto es, nuevamente buscar elementos conectivos y rizomáticos que pudieran alojar, en su propio despliegue, un elemento subversivo. En ese mismo sentido, Gilles Deleuze y Félix Guattari publican *El anti-Edipo*: allí van a pensar al capitalismo en su carácter bífido de doble movimiento, esto es, de desterritorialización, que disuelve el orden social bajo el flujo de deseo y los investimentos libidinales movilizados por el mercado, y la reterritorialización, que repone el orden mediante fagocitaciones, *doxas* y fuerza de ley. El programa político, en definitiva, era operar y catalizar la desterritorialización

mediante la producción deseante del propio capitalismo, finalmente la única vía emancipatoria. Van a decir Deleuze y Guattari: "Ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la descodificación y la desterritorialización... No retirarse del proceso, sino ir más lejos, acelerar el proceso" (2005: 171).

Visto de este modo, el giro aceleracionista nos presenta una suerte de herejía política, por cuanto sostiene que es posible que existan máquinas deseantes, tecnologías y procesos que el propio capitalismo produce y de los que se alimenta, pero que, sin embargo, por su carácter rizomático, no puede contener. Aprovechando ese desborde, el aceleracionismo entiende que es necesario acelerar estos procesos para catalizar y empujar al sistema más allá de sus límites. Sobre la base del "Fragmento sobre las máquinas" de Marx, las contribuciones de Deleuze y Guattari en *Derrames* y algunos presupuestos de la ficción especulativa de autores como Ballard, Butler, entre otros, el aceleracionismo se pregunta, en suma, cómo hacer que las fuerzas productivas, afectadas por investimentos del neoliberalismo, devengan en una plataforma virtual y material de lanzamiento hacia un futuro poscapitalista, dado que, retomando el celeberrimo lexema sipinoziano, todavía no podemos saber lo que un cuerpo tecno-social puede hacer.

Sobre la base de todos estos presupuestos (todos muy introductorios), y volviendo al núcleo de nuestro filme, si observamos la cadena significativa de *Train to Busan* desde esta óptica, enfatizando en los efectos que nos devuelve su política del movimiento (esto es, un tren enconado atiborrado de zombis que se dirige hacia el colapso), la resolución final de la película morigera en cierto grado la radicalidad de la toma del tren, por cuanto descansa tanto menos en una inmolación total de la lógica capitalista, cuanto en la necesidad de una reflexión o toma de conciencia de la *velocidad maligna* de la que habla Benjamin Noys (2018) en su ensayo homónimo, a saber, un movimiento cuyo encono total contra Este-Mundo traza siempre líneas hacia el afuera (nunca hacia los destinos interiores conectivos ya conocidos de Este Mundo).

Sin embargo, si algún sistema se ha asociado con ideas de aceleración es el capitalismo. El metabolismo esencial del capitalismo exige crecimiento económico, con una competencia entre entidades capitalistas individuales que pone en marcha crecientes



desarrollos tecnológicos en un intento de lograr ventajas competitivas; desde luego, todo eso acompañado de una creciente dislocación social. En su forma neoliberal, su autopresentación ideológica consiste en liberar las fuerzas de la destrucción creativa, dando rienda suelta a innovaciones tecnológicas y sociales cada vez más aceleradas (Williams y Srnicek, 2013).

Ahora bien, a cada política del movimiento acelerado le corresponde una figura: la figuración del aceleracionismo de Nick Land, Sadie Plant y el tecnofascismo alt-right de la CCRU (por sus siglas en inglés, Cybernetic Culture Research Unit) [una suerte de futurismo tecnófilo 2.0] es el *boomerang*. Esta figura, en su movimiento, se desprende con ahínco, pero retorna hacia el grado 0, su tendencia es a la recuperación y a la reterritorialización; en el caso de Land et al., finalmente, un entusiasmo en las fuerzas productivas cuya misión intelectual es la instalación de un nuevo tecnoracionalismo, todo lo cual trata de mitigar, en suma, las tendencias destructivas del capitalismo sin delinear los pasos reales para actualizar su propio futuro. Como contraparte, tal vez una de las figuraciones más radicales de un aceleracionismo con pretensión disruptiva, en cambio, puede ser la fuga hacia la nada en tanto rendición *al afuera* como posibilidad de todas las posibilidades, como des-plegamiento o como im-plegue<sup>18</sup> respecto de la propia lógica rizomática del capital, toda vez que la imaginación política no retorne, como el boomerang, a las fuerzas de Este-Mundo, esto es, como ya se ha mencionado antes: al tribunal de la razón, la fe en el mercado y una fe religiosa en la tecnología.

La tecnología del tren y su figuración del movimiento social [*social mobility*] pareciera ser una constante no azarosa en el universo del sci-fi coreano, cuyo recurso metafórico de la velocidad (representada a través de un ferrocarril expreso) también podemos observar en el film de Bong Joon-ho, *Snowpiercer*. En apartados precedentes, en ocasión de discutir las políticas estéticas de la nueva ola coreana, advertíamos que era posible localizar ciertos recursos que les permitía a algunos filmes o series poder participar aún del criterio estético homogeneizante del *posthallyu* —para evitar la fijación local en el mercado coreano y, en el peor de los casos, la censura— y, simultáneamente,

---

<sup>18</sup> Un ejemplo biológico de esta figura del des-plegamiento o el im-plegue (como contrapunto al pliegue y la fuga rizomática propuesta por Deleuze) es la desterritorialización de un animal de su hábitat al emplear una función por medio de un órgano que le permita escapar para formar nuevas relaciones con un nuevo *afuera*, verbigracia, “la retención de agua de un tetrápodo, cuya operación le permitió llevar consigo el mar a la tierra” (Culp, 2016: 72).

introducir elementos críticos sobre distintas asimetrías de poder de la propia sociedad coreana. En este sentido, el uso del recurso del ferrocarril en una película de zombis tiene unas resonancias bien particulares en los términos de sus efectos políticos que, por su tradición histórica, permitiría este tipo de operaciones de escape y visibilidad. El sociólogo coreano Han Sang Kim (2022), en su trabajo *Cine-Mobility. Twentieth-Century Transformations in Korea's Film and Transportation* [*Cine-movilidad. Transformaciones del siglo XX en el cine y el transporte de Corea*], documenta que, en 1916, un grupo de granjeros coreanos y sus hijos se reunieron para ver una película que mostraba la entronización del emperador japonés. Para esta proyección, una unidad de la agencia de noticias del gobierno colonial llevó un proyector y un generador en tren a su remota ciudad rural. Antes de la formación de la cultura cinematográfica comercial para el público colonial en los pueblos rurales de Corea, muchas películas se enviaban a esos pueblos y aldeas como propaganda. Las autoridades coloniales, así como las posteriores autoridades estatales poscoloniales de Corea del Sur, vieron en el cine —y con razón— el medio más eficaz para difundir sus mensajes políticos. De este modo, Han Sang Kim argumenta que “la fuerza de las películas de propaganda en Corea se derivó principalmente no de sus mensajes, sino de la nueva movilidad de la posición de visualización” (2022: 71) [Traducción propia]. Desde la primera película rodada en Corea en 1901 hasta las primeras culturas de la pantalla de Internet a fines de la década de 1990 en Corea del Sur y la prolífica producción de series y películas post nueva ola coreana, la asociación entre los medios cinematográficos y la movilidad del transporte pone de relieve el carácter político de reproducción/suspensión del orden no solo en formas diversas como ferrocarriles, autopistas, automóviles, la automatización y las tecnologías digitales, sino también en relación con las nuevas reglas y restricciones establecidas y la nueva cultura de la movilidad.

De modo que, visto así, una *política del movimiento y de la velocidad*, en este marco, parecieran decirnos algunas cosas más que la figuración de un simple desplazamiento hacia delante en tanto metáfora orientacional (Williams y Srnicek, 2013). En el caso de *Train to Busan*, el recurso del tren sirve para reutilizar la potencia propagandística de las centralidades coloniales que enuncia Sang Kim en *Cine-Mobility*, pero esta vez bajo la forma de una crítica a elementos particulares de la sociedad coreana contemporánea.

Tal vez, como figuración del movimiento del tren, la secuencia narrativa a la que arriba el tren de Busan se acerque más a la primera variante del aceleracionismo que mencionábamos (la del boomerang), precisamente por su displicencia política y su ratificación del orden de las partes en el reparto de dichas particiones. Mientras que el aceleracionismo reactivo devuelve finalmente su movimiento al punto de partida de grado 0 (ya sea vía conectividad interior con los elementos del sistema o vía una acumulación rizomática), uno de carácter más radical no pugna por un aceleración que vaya en alguna dirección presuntamente ya conocida (vale decir, los propios límites y alcances que alucina la economía política del realismo capitalista), menos aún por la simple velocidad, sino por una *navegación* al interior de los espacios abiertos mediante un compromiso con el futuro que se conciba verdaderamente a sí mismo como tal y que reconozca la naturaleza y la potencia de su propia agencia para producir un cambio. Un aceleracionismo que postule un materialismo disruptivo siempre traza líneas permanentes hacia el afuera.

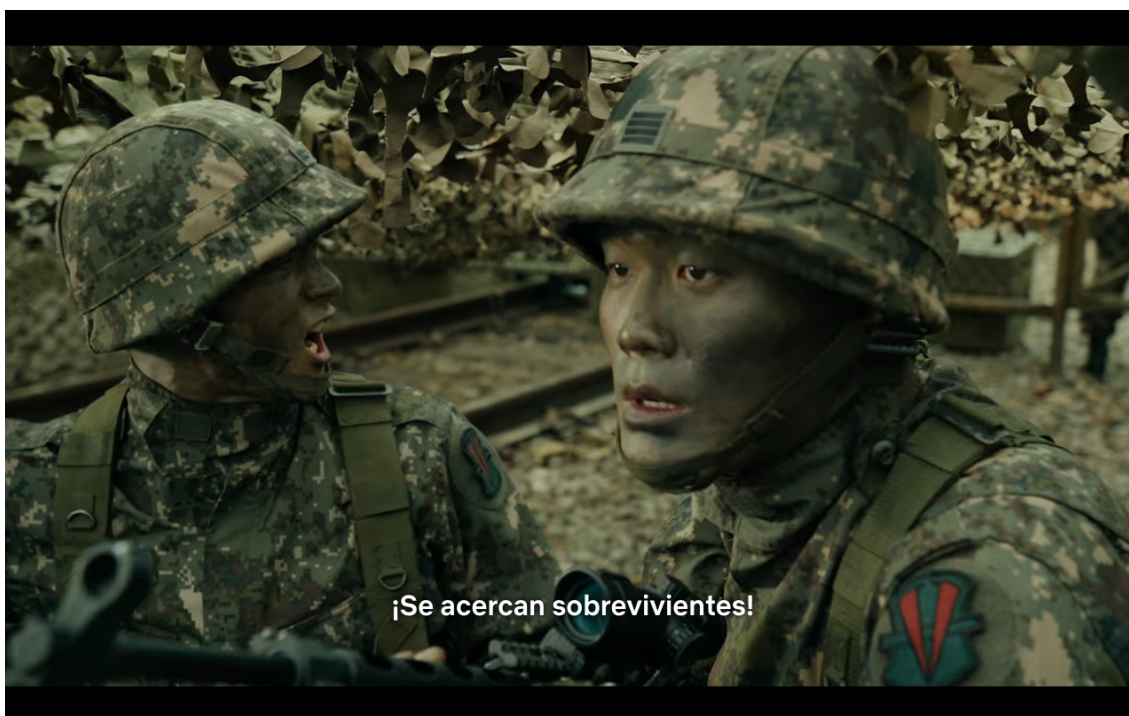
**Figura 12: Fotograma de la esperanza, la pequeña Su-an y Sung-kyung, ya en Busan, antes de ser rescatadas por las Fuerzas Armadas**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Desde luego, cuando nos referimos a esta velocidad hablamos concretamente de la compulsión capitalista de producción y aceleración destructiva, directamente contrapuesta a la velocidad que propone el pensamiento material-aceleracionista de Noys (2018), a partir del cual se postula la idea de un desarrollo vertiginoso de la tecnología no fagocitado ni territorializado por la lógica tanática y reificante del capitalismo. En ese sentido, *Train to Busan* abdica la posibilidad de aprovechar la velocidad propia impulsada por el tren tomado y ya contaminado por los zombis para finalmente transmutarla en una suerte de suspensión crítica. La secuencia final sintetiza precisamente eso: el contraste entre el plano del tren frenado y destruido y, posteriormente, la huida de las últimas dos sobrevivientes (Sung-kyung, la mujer embarazada, y la pequeña Su-an, luego de que su padre se inmolará para salvarlas), finalmente socorridas por las Fuerzas Armadas coreanas. La aceleración del tren, potenciada por la poiesis de la manda zombi a bordo (que, hasta ese momento, puso en suspenso todos los regímenes de inteligibilidad gestionados por el Capital), es capitulada ante un arribo a elementos conectivos del sistema, que, independientemente del modo en que se presente, siempre es bajo la forma de reterritorialización y una rehabilitación de Este Mundo, vale decir, el mundo preapocalíptico de las gestiones del Capital.

**Figura 13: Los soldados del ejército de Corea, a punto de disparar, advierten que las sobrevivientes no son zombis**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Tanto los fotogramas de la Figura 12 como la Figura 13 concentran semánticamente una forma narrativa del desplazamiento de los personajes, por una parte, y del movimiento del tren, por otra parte. Dicho movimiento, a su vez, está impulsado por una *crisis* que, como hemos observado en los apartados precedentes, pone en suspenso todos los elementos que hasta entonces le daban solidez a unas formas muy concretas de organización social (vale decir, de relacionarse, de trabajar, de repartir los roles sociales, etcétera). Estos mismos esquemas o principios de visión y división social pugnan permanentemente por rehabilitarse incluso al interior del propio espacio englobante del tren en movimiento durante todo el transcurso de la historia, tal como veíamos cuando los empresarios magnates se esforzaban por mantener los espacios seguros (una suerte de *business first class* en estado de emergencia), o bien —sin ir tan lejos con una lectura clásica— en los modos en que se reparten los espacios de seguridad a partir de la presunción de la isotopía cuerpo infectado (zombi)-cuerpo sano (humano), como veíamos en la sección anterior. Esta pugna, por los modos en que dicha aceleración termina, finalmente acaba capitulando la salida (vale decir, una variante o

subterfugio al *crush capitalism* y su ulterior reterritorialización) y, por lo mismo, vuelve a poner en funcionamiento dicha rehabilitación de los esquemas de visión y división del mundo social previos a la apocalipsis zombi de esta película.

**Figura 14: Sang-Hwa, mientras sostiene una puerta asediada por centenares de zombis, diciéndole a su mujer en llanto el nombre de su bebé, antes de inmolarse**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

En la misma dirección, la inmolación de los personajes heroicos (particularmente concentrada en el protagonista, esto es, el padre de la joven Su-an, aunque no menos en las del resto) solo refuerza la capitulación de este movimiento regresivo al grado 0, un desplazamiento de 360 grados (fotogramas de las Figuras 14 y 15). Como bien lo explican Greimas y Courtier (1990) en su trabajo sobre los esquemas actanciales, el sacrificio del héroe es la forma más perfecta de consumación del programa narrativo de base (en este caso, ponerse en conjunción con el objeto de valor seguridad, la estación de Busan, la isotopía por antonomasia de esta película), la que le da cuerpo y razón de

ser. Si pudiera sintetizarse este movimiento circular de la narrativa apocalíptica en un sintagma, podríamos decir que el costo de las muertes resume la aceleración regresiva en los términos de “hemos aprendido la lección y procuraremos no volver a repetirla”.

Todos estos núcleos semánticos repasados y la gramática política de la película en general nos hacen creer que la normalización de una crisis deriva en una situación en la que resulta inimaginable dar marcha atrás con las medidas que se tomaron en ocasión de una emergencia. En ese sentido, el *sensorium* neoliberal, el capitalismo realmente existente por excelencia, celebra la destrucción de lo público, aunque esto no se materialice directamente en una forma de repliegue del Estado, sino, antes bien, en una reorientación a dos de sus dimensiones básicas y más elementales: la policial y la militar, tal como sucede en esta película. De esa manera, la figura del Estado, en este tipo de narrativas del colapso, reaparece subyacentemente ya no bajo la forma de su ausencia o su retiro, sino bajo la forma represiva, esto es, la del orden y el reparto de las partes. Fisher sintetiza muy bien esta aporía ausencia-presencia en la lógica neoliberal del Estado: “me refiero a lo que los neoliberales consideran de forma oficial su programa, porque, desde sus comienzos, el neoliberalismo dependió en secreto del Estado, incluso si fue ideológicamente capaz de denostarlo... siempre presto y dispuesto a mantener el sistema bancario a flote en momentos de colapso” (23: 2020).

**Figura 15: Seok-woo, ya con su mano mordida y a punto de convertirse, se despide de su hija en llanto. Antes de la conversión, se ata a sí mismo con unas esposas al mando del tren en movimiento**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Podemos pensar que las escenas y los núcleos semánticos en los que focalizamos y describimos al comienzo del apartado trazan una distinción entre dos órdenes de intervención frente a la amenaza zombi: por un lado, la intervención del Estado —que, inferimos, dispone las “estaciones de rescate” cuyo listado reproducen los altoparlantes de la estación— dirigida a la protección de la población; y, por otro lado, la composición del tren a través de las “figuras públicas” que están dentro de él.



**Figura 16: Comunicación del conductor del vagón con oficiales policiales del Estado. Estación Dajeon es descartada como estación liberada de zombis**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

La intervención del Estado parece colapsar conforme avanza la continuidad del relato: en las escenas que describimos, las estaciones de rescate son arrasadas con una velocidad tal que los operadores tienen dificultad para conseguir un listado actualizado de aquellas que continúan funcionando (Figuras 16 y 17). Podríamos pensar que la ficción zombi —en función de nuestro análisis de *Train to Busan*, aunque nos arriesgaríamos a extender esta afirmación como una característica de los relatos sobre zombies en general— implica siempre el colapso del Estado<sup>19</sup>, o bien de sus

---

<sup>19</sup> El teórico zombífilo precedentemente mencionado en esta tesis, Kyle Bishop, señala, en su extensa lectura a propósito del monstruo zombi en la cultura popular, esta característica como un “apocalipsis en la que la infraestructura que soporta la sociedad irrevocablemente se derrumba” [Traducción propia] (Bishop, 2010: 11). Por lo mismo, otro argumento a favor de esta característica que consideramos central en las ficciones de *horror zombie* es la serie británica *In the Flesh*, la cual constituye, sin embargo, una excepción a lo que mencionamos: la serie narra la vida de un pueblo posterior al levantamiento de los muertos en la que el Estado controla a los muertos-vivientes que no fueron eliminados mediante

posibilidades de intervención a favor de una respuesta privada o transnacional, como es el caso de la película adaptada a partir de la novela de Max Brooks, *World War Z* (2013).

**Figura 17: Operador del vagón KTX 101 buscando información sobre estaciones seguras, luego de escapar la estación Dajeon, atiborrada de zombis**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *Train to Busan* (Dong-ha y Sang-ho, 2016).

Ahora bien, si hay algo que se pone de relieve en la gramática aceleracionista y el tratamiento general de *Train to Busan* es la propia crisis sobre la idea de futuro. Veremos que esta misma crisis de futuro, si bien forma parte nodal de este film, es una constante en las gramáticas políticas del sci-fi apocalíptico, tal como veremos en la lectura del otro filme de nuestro *corpus* en el apartado siguiente. Es en esta propia idea de crisis de futuro en donde estriba y descansa la hipótesis de sentido general que

---

medicamentos que inhiben sus deseos de alimentarse de carne humana. Precisamente, esta excepcionalidad le da al relato una originalidad tal que la lleva a ser categorizado como un poszombi, esto es, empujado por la crítica hacia los bordes del “género zombi”.

sostenemos para esta investigación: la ratificación de Este-Mundo y la presunta imposibilidad de realucinarlo.

Esta constante conduce el problema, a su vez, al rol de las industrias culturales y el rol del cine para trabajar sobre la idea de futuro; en una palabra, cómo producir ficción y cuáles son los mecanismos que, de una y otra manera, empujan a la adscripción de la distopía capitalista en el universo de la ciencia ficción. Se trata de una crisis de futuro, una crisis de horizonte en los modos en que se pueden pensar las reorganizaciones del mundo (en estos casos, escenificados y organizados estéticamente), que pareciera acoplarse casi especularmente a la abulia alucinatoria del capitalismo realmente existente en la esfera política.

En contraste con estas catástrofes en constante aceleración, la política actual, como lo advierte Bifo Berardi (2017) en su trabajo *Fenomenología del fin*, se ve acosada por la incapacidad de generar las nuevas ideas y modos de organización necesarios para transformar nuestras sociedades a fin de afrontar y resolver las aniquilaciones que se avecinan. Así, mientras la crisis cobra fuerza y velocidad, la política, en cambio, se marchita y retrocede, "acelera hacia atrás" (Williams y Srnicek, 2013). En esta parálisis del imaginario político, el futuro parece haber sido cancelado. Procuraremos retomar y concluir estas discusiones abiertas en el apartado siguiente sobre el análisis sucinto de nuestro siguiente filme.

### 3. IV. *K-horror* y encierro en #Alive: una ciudad-zombie

“En la literatura criminológica contemporánea, la ciudad parece ser candidata a representar, al mismo tiempo, el escenario de las utopías de control más ambiciosas y de las distopías represivas más angustiosas” (De Giorgi, 2006: 41).

Nuestro segundo filme que compone el *corpus* elegido para trabajar es #Alive, una película coreana de 2020 que, por lo mismo, relata muy flagrantemente una pandemia zombi con demasiadas reminiscencias al confinamiento del COVID-19. La narrativa general de esta película estriba en la odisea de Oh-Joon Woo, un *youtuber* y *streamer* de videojuegos que, al despertarse en su departamento, descubre que ha estallado un brote zombi en su ciudad, aislado sin comida ni señal de Internet, pero con todo el aparato tecnológico doméstico contemporáneo disponible. Por estas mismas características, pareciera mostrar y adscribirse deliberadamente al giro epocal de los personajes contemporáneos de nuestros tiempos en el marco de una narrativa general de la cosmogonía *horror zombie*. Si en las películas clásicas películas de zombis de George Romero los jóvenes eran punks, tomaban alcohol en cantidades homéricas y tenían sexo públicamente, aquí, por el contrario, los protagonistas son dos *centennials* cuyas vidas están mas impolutamente organizadas en las redes sociales que en la real. La propia manera de presentar al personaje principal, Joo Woo, se aleja de los sobrevivientes desalineados de las clásicas película de zombis y, por el contrario, se acerca mucho a la de un joven traperero (su cabellera cortada al ras y platinada, su playera holgada y forma desaprensiva de relacionarse con su amigo en una de las primeras escenas de la película), cuyas secuencias, en muchas ocasiones, son acompañadas musicalmente, de hecho, con cadencias traperas de origen coreano (Figura 18).

Más allá o más acá de estas características (que, como veremos luego, se enlazan directamente con ciertos gestos críticos a la *pos new korean wave*), los que nos interesa desplegar en este apartado es principalmente continuar el análisis abierto en la sección anterior en los siguientes términos: por un lado, continuar la lectura de los espacios en relación con unas formas de gestión del poder y el cuerpo zombie, en este caso particularmente vinculada a la ciudad en una pandemia zombi; por otro lado, a los

modos en que el argumento de la película se esfuerza, de una manera muy clara, de distanciarse de las gramática hipernormativas de la posnueva ola coreana a partir de una caracterización de la coprotagonista que podríamos denominar rápidamente aquí como feminista (aunque muy cándidamente desplegada), principalmente de los doramas coreanos, tal como los observábamos con los aportes del teórico coreano Jason Jeon (2022), pero que, como en la anterior película analizada, la propia narrativa final no instala variantes argumentales que puedan pensar la posibilidad de torsionar el imaginario estético poscapitalista, pese a este tipo de gestos.

**Figura 18: Oh-Joon Woo se despierta en su departamento sin saber qué sucede afuera**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

En suma, este apartado busca reflexionar, a partir de las escenas y los núcleos temáticos que hemos seleccionado de *#Alive*, la relación del zombi con la ciudad. En esta trabazón aparecen una serie de preguntas que abordaremos a lo largo de esta sección, a saber: ¿cómo se caracteriza la relación entre el zombi y la ciudad? En ese sentido, ¿qué implica la irrupción del zombi para la administración del espacio urbano en las sociedades de control (Deleuze, 1999)? ¿Qué perspectivas de la ciudad zombi

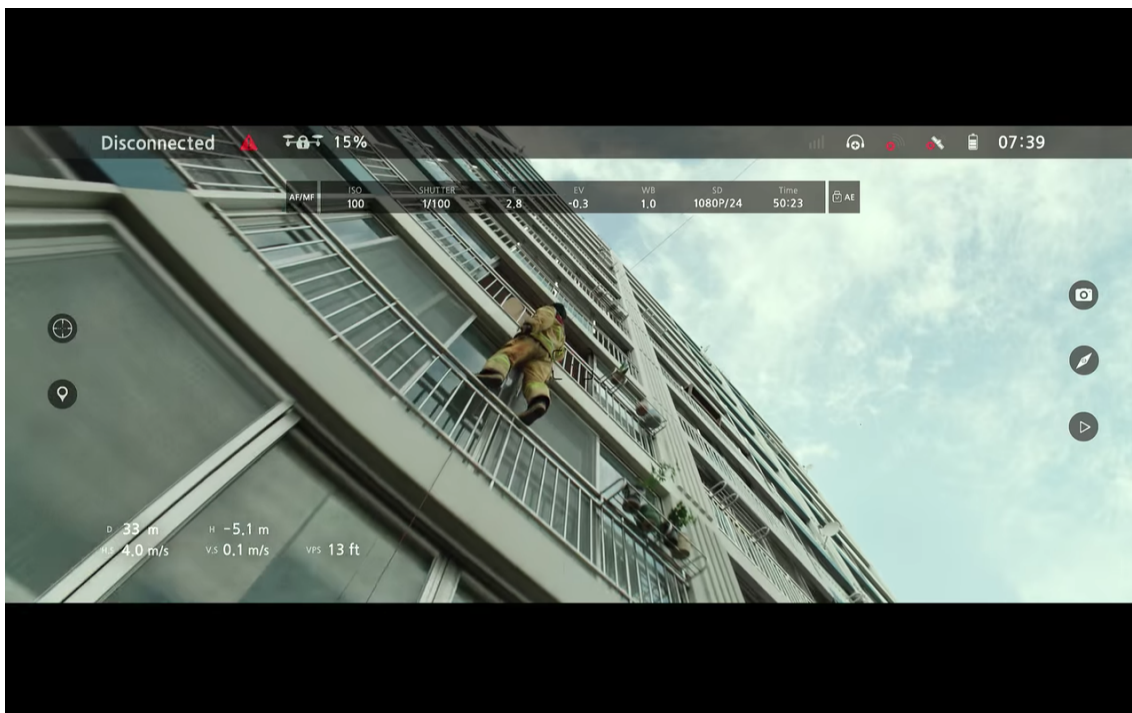
escenifica, en este caso, *#Alive?* Veamos, entonces, el tratamiento de esta primera dimensión de la película.

Como relevábamos a partir del análisis de la espacialidad en *Train to Busan*, la frontera seguridad-inseguridad estaba trazada sobre la base del espacio englobado del tren, cuya línea separaba, mediante la fuerza de los personajes humanos y barreras físicas que ellos mismas levantaban, los cuerpos infectados zombis de los que presuntamente no lo estaban. Lo que se observaba de esa lectura es que dicha frontera conmutaba unas formas de gestión política de los cuerpos, a partir de las cuales derivábamos un desglose de la isotopía cuerpos sanos vs. cuerpos infectados y, ulteriormente, los ideogramas que de ella se desprendían. Curiosamente, en *#Alive* hay un tratamiento parecido, pero aquí el espacio totalizante es la ciudad por oposición al espacio englobado departamento, cada una de las unidades en las que se encuentran los únicos dos personajes protagonistas de esta película (habrá un tercero que es actancialmente provisional respecto al argumento del filme, *the mask man*). Cada uno de estos dos protagonistas, Joon Woo y Yoo Bin, se encuentran en sendos departamentos, cuyos edificios están separados frontalmente por un estacionamiento de autos del mismo condominio (Figura 19). En términos de metáforas orientacionales del espacio como elemento semiótico para pensar las disposiciones territoriales y de poder (Lakoff y Johnson, 2017), aquí, a diferencia del film anterior —en donde el territorio estaba marcado en un atrás-adelante respecto de la longitud del tren—, el desplazamiento va a estar signado por un arriba-abajo, cuyos protagonistas siempre procurarán dirigirse hacia los niveles superiores para garantizar su espacio de seguridad por oposición a los niveles inferiores, donde se encuentra el territorio de la ciudad-zombie (como se verá, será en el cénit límite del edificio donde los protagonistas lograrán escapar mediante un helicóptero).

Cada una de estas unidades espaciales les sirve a ambos personajes como trinchera de escape y seguridad frente a la multiplicación zombi, cuya posición en la altura de los edificios, aparentemente inaccesible para aquellos, les proporciona una perspectiva aérea del territorio desde el cual observan el avance y la proliferación de la manada en la ciudad. De modo que, a diferencia de la película anterior, donde se presentaba al monstruo zombi en el encierro englobado del tren, aquí, por el contrario, la ecuación se invierte: son los protagonistas los que están en cautiverio y encerrados, mientras que a los zombis se los muestra en espacios abiertos que circulan en grupos de

hordas. De esta primera observación es que podríamos aseverar que se trata de una visión del zombi a mayor escala, no atomizada, que instala la posibilidad de una percepción más grupal del monstruo, máxime teniendo en cuenta el uso de ciertas tecnologías como el dron de Joon Woo, que le permite una visión panóptica y móvil de la ciudad entera (Figura 19).

**Figura 19: JW utilizando su dron para observar el movimiento de la horda en la ciudad y reunirse con Kim**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

Gran parte del desenlace de la película estriba en ver una serie de maniobras para que ambos protagonistas puedan reunirse, una vez que Joon Woo (de ahora en adelante, JW) advierte la presencia de una sobreviviente en el edificio de enfrente mediante el manejo su dron. Será particularmente mediante las destrezas de la joven Kim Yoo Bin (de ahora en adelante, Kim) que logran encontrarse, previamente a un estudio de los edificios a través de los planos y la comunicación por unos walkie talkies muy rudimentarios. Sin embargo, finalmente Kim decide cruzar por sí misma el patio, mezclándose con los zombis en la ciudad, hasta llegar al edificio en el que se encuentra



JW (luego, en la lectura de la segunda dimensión de esta película, retomaremos los modos en que es presentada actancialmente Kim respecto a los axiomas de los doramas coreanos y la imagen de la mujer). Hasta aquí, todo el exterminio de los zombis por parte de ambos no es un fin en sí mismo, sino un medio para obtener comida (un recurso escaso frente a la pandemia y el reclutamiento) y, como corolario, para que Kim pueda acceder al lugar en que se encuentra JW, quien finalmente la termina ayudando para que ingrese a su edificio. Sorprendidos por una repentina horda de zombis que los encierra en dirección al departamento de JW, ambos son socorridos por el tercer y último personaje humano de todo el film, *the mask man*, quien, una vez ya en su departamento, les dice: “Dios mío, es impresionante. Pensé que era el único sobreviviente del edificio”.

**Figura 20: Los edificios en los que se encuentran los dos protagonistas**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

Como se ve hasta aquí, en función de la lectura que nos interesa relevar, *#Alive* tiene la particularidad de escenificar al zombi en el espacio urbano, cuyo territorio se cristaliza con la oposición espacial en la que se encuentran los personajes principales en



pos de alcanzar su programa narrativo de base, esto es, llegar a la terraza para escapar en helicóptero. Esta propia particularidad es la que precisamente lo distingue entre la mayoría del bestiario conocido —a menudo una figura ligada a los espacios de ultratumba, del más allá y de los confines— y lo inviste, a su vez, de sentidos vinculados a la metrópoli. Desde luego, podríamos identificar algunas excepciones a esta particularidad, tales como los monstruos del universo nipón *kaiju eiga*, cuyo representante más conocido es *Gojira* (Ishiro Honda, 1954), finalmente renombrado en la variante norteamericana como *Godzilla*, que se caracterizan por su tamaño colosal y la destrucción del espacio urbano, o, en el mismo sentido, *King Kong*, o bien *Terminator*, por mencionar algunos casos. Si bien estas excepciones guardan una íntima relación con el espacio urbano, la reproducción imparable del zombi, en la que se inscribe nuestra lectura, propone otro tipo de relación con este espacio, por cuanto el monstruo que analizamos es plural y se multiplica, lo que problematiza particularmente su relación con la ciudad.

Ahora bien, desde una perspectiva política de la gestión de los cuerpos sociales, la ciudad motiva una serie de ideas que problematizan los modos en que se constituye y es considerada la espacialidad urbana. Foucault, en su trabajo *Seguridad, territorio y población* (2006), propone una caracterización de la economía política del poder sobre la base de tres tipologías de ciudad y modos de administración a partir de tres patologías, a saber: la lepra, la peste y la viruela. En la primera modalidad tipológica, la ciudad de la lepra, señala y analiza la caracterización de la administración espacial en relación con una partición binaria, esto es, la que segrega a los sujetos leprosos quienes, por su condición, deberán ser expulsados de la ciudad, de los no leprosos. Este tipo de administración excluyente, prevaleciente en la Europa de la Edad Media, es, dirá Foucault (2006), la que caracteriza las operaciones del poder soberano. En la ciudad de la peste, por el contrario, comienzan a emerger una serie de dispositivos que operan y funcionan para incluir al apestado, lo que permite (y obliga) a trazar una nueva topografía metropolitana que distinga entre regiones apestadas y regiones seguras y, en ese mismo sentido, establecer una serie de normas de comportamiento y normativizar ciertas formas de circulación del espacio cuyo objetivo es, finalmente, el control de la enfermedad; en suma, diríamos con Castro Orellana (2009), una economía política del poder “centrada en la captura espacial de los cuerpos, ya no en su exilio o expulsión del territorio” (2009: 167). Se trata, por tanto, de una gestión territorial que, como sostiene

Foucault (2006) en el mismo ensayo, opera y se pone en funcionamiento a partir de un “reglamento de urgencia”. Así caracterizado, el espacio metropolitano se constituye como un espacio de temor, cuyo modelo de intervención es el modelo de la cuarentena, el cual describe y prescribe ciertos mecanismos de vigilancia de la población urbana, esto es, la ciudad dividida en barrios a cargo de una autoridad designada que debe presentar informes de su vigilancia a una autoridad superior, el registro de los habitantes, una serie de normatividades sobre el comportamiento; en suma, “una revisión exhaustiva de los vivos y los muertos” (Foucault, 2006: 95).

En *#Alive* es posible distinguir esta tipología en varios núcleos temáticos que describíamos al comienzo de este apartado, los cuales definen modos específicos de administración del espacio. En un primer momento, antes de la aparición de Kim como personaje de la película, JW, el único humano sobreviviente hasta el momento, y los zombis habitan el mismo edificio, un complejo habitacional o condominio que podríamos definir como la síntesis de espacio urbano disciplinario. En varios momentos hasta este núcleo temático, los zombis van tratando de ascender hasta arriba con el objetivo de encontrar comida humana, ocasiones en las que JW es sorprendido por alguno de ellos que intenta ingresar a su departamento. Como observábamos previamente respecto de los modos en que se disponía espacialmente la metáfora orientacional, ambos sujetos habitan el edificio que distribuye diferentes espacios asignados a cada individuo: en los pisos superiores, los vivos (JW, Kim y the *mask man*) mientras que, en los niveles inferiores, los muertos-vivos, imagen que es reforzada en la película en varias ocasiones con los planos cenitales (Figuras 21 y 22). De esta manera, podríamos decir que se constituye una sociedad disciplinaria, una cuadrícula topográfica que clasifica cuerpos considerados humanos y cuerpos no-humanos, los cuales son emplazados en un determinado espacio.

**Figura 21: JW viendo desde arriba cómo los zombis atacan a los humanos sobrevivientes en los niveles inferiores**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

**Figura 22: Zombis deambulan en los pasillos inferiores del edificio**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

Posteriormente, con la aparición del segundo personaje de la película, la joven Kim, la disposición espacial cambia la visión del monstruo zombi, quien circula en manada y abiertamente en la ciudad y, por tanto, como una multiplicidad que amenaza a la población sobreviviente (Figura 23).

**Figura 23: Plano cenital que observa a los zombis en manada en la ciudad desde arriba**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

El monstruo zombi, considerado ya no desde la individualidad atomizada<sup>20</sup>, sino desde la grupalidad —siguiendo con la propuesta foucaultiana del espacio urbano y el territorio—, reclama unas formas específicas de administración del espacio, las cuales son cuidadosamente presentadas en *#Alive*. Lo curioso es que, casi cronológicamente en el relato de la película, parecen presentarse las tres tipologías, dado que el zombi en tanto manada ya no puede ser gestionado desde la taxatividad binaria que caracterizaba a las ciudades de la lepra (tipología que prevalece y funciona en la primera parte del filme hasta la aparición de Kim), ni tampoco podría agotarse simplemente en la normación disciplinaria del espacio que signa a la ciudad-pestes (segunda parte hasta la aparición de *the mask man*), sino que cada una de ellas es potenciada por la tecnología de control del territorio zombi que caracteriza a la tercera tipología, esto es, el espacio

---

<sup>20</sup> El teórico Fernández Gonzalo (2011), en su trabajo *Filosofía zombi*, hace un racconto de la literatura zombi que se caracteriza particularmente por presentar a este monstruo de manera individualizada, cuya caracterización morigerada bastante la potencia crítica de la poesía zombi para, en cambio, hacer énfasis en un núcleo argumental específico. Los casos más cabales son las películas de la franquicia *Resident Evil*.

de la ciudad viruela: una serie de dispositivos que efectivamente permiten la circulación, que operan sobre lo probable, no solo en el espacio geométrico de la cuarentena, sino sobre el espacio com medio. Esta tercera instancia de la película, de algún modo, es sintetizada y se termina consumando en las escenas finales, cuando finalmente logran alcanzar el helicóptero conducido por fuerzas militares, el *deus ex machina* por antonomasia de la literatura zombi. El helicóptero es un recurso recurrente en la literatura zombi cuando se trata de herramienta de escape, tanto así que es posible identificarlo en una gran variedad de películas, desde las clásicas de George Romero hasta en las más contemporáneas, a saber, *Dawn of the Dead* (1978), *The World War Z* (2013), *Resident Evil* (2021), etcétera. Desde esta perspectiva, esto es, desde la distancia que otorga a la vista el helicóptero, el zombi es una parte de la población devenida en amenaza para la población que debe ser defendida por tratarse de una “buena” población, vale decir, una población “humana” (Figuras 24 y 25). Este esquema de administración social de los cuerpos se cristaliza cuando, una vez rescatados JW y Kim dentro del helicóptero sobrevolando la ciudad, una voz anónima de informativo enuncia una serie de sintagmas dirigidos a los sobrevivientes en cuarentena frente al territorio tomado, una nueva ciudad-zombie: “El área metropolitana ha sido la más golpeada. El equipo de rescate se focaliza en los sobrevivientes de esas áreas”.

**Figura 24: JW y Kim son rescatados por las Fuerzas Armadas coreanas en helicóptero**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).



**Figura 25: Plano general en las altitudes del cielo desde la perspectiva del helicóptero que muestra digitalmente a los sobrevivientes en la ciudad-zombie**



**Fuente:** captura de pantalla de la película *#Alive* (Netflix y Cho Il-hyeong , 2020).

Aunque no es de interés de la presente investigación, ya que excede con creces los objetivos particulares y generales de esta tesis, resulta muy curioso observar cómo este mismo esquema de trazados políticos prevalecieron y se replicaron durante los períodos más rígidos del confinamiento del COVID-19, donde la isotopía cuerpo infectado cuerpo sano se delimitaba espacialmente mediante el encierro en las casas y, por lo mismo, a través de una exterioridad y un afuera cargados patológicamente. Desde luego, y como anticipamos al comienzo de esta sección, no es casual que la película se haya producido en 2020, con guiños y enlaces muy directos a escenas reales de la pandemia que nos tocó atravesar ese mismo año. No obstante, sí es posible advertir que, más allá de las diferencias evidentes de carácter estético y de escala, en esta película es susceptible de elevar un argumento meramente filmico a un estatuto de la gestión política de los cuerpos sociales, del mismo modo que lo observábamos en la película *Train to Busan* y, debiéramos decir, aunque de una forma muy general, en la mayoría de la literatura zombi, pero que, en el caso de *#Alive*, opera de manera casi paradigmática.



En este sentido, ambas películas del *corpus* estriban en este borde crítico respecto a las composiciones y los modos en que son gestionados los cuerpos sociales respecto a los axiomas generales de administración del capitalismo tardío. Esta dimensión crítica, en el caso de *#Alive*, pretende continuar una línea de cuestionamiento muy evidente respecto a la caracterización actancial de Kim, cuyo problema nos conduce a la segunda dimensión prevista en este apartado, a saber: el intento de entronización feminista de Kim frente a los estándares femeninos (principalmente de los dramas coreanos con representaciones absurdamente cándidas de la mujer), bucólicos y desprovistos de conflicto de la *post korean new wave*, tal como veíamos con el teórico coreano Jason Jeon (2022) en el capítulo anterior; en una palabra y repasado apenas someramente, una figura mucho más activa que los dos personajes masculinos, más osada (es la que decide ir en busca de JW, y no al revés, cuando ambos se encuentran en sus departamentos) y la que, en un momento, ya hacia el final del filme, decide enfrentarse a los zombis en las escaleras para que JW escape y suba hasta la terraza. Una imagen de mujer que, incluso en comparación con su par *Train to Busan*, es preponderantemente protagonista en acciones que comprometen su seguridad y la del resto (en *Train to Busan*, todas las mujeres son siempre defendidas por los varones del tren, los padres y el equipo de jugadores de béisbol)<sup>21</sup>.

Aunque, como película coreana de zombis, nos encontramos exactamente con los mismo elementos que advertíamos en el tratamiento de *Train to Busan*, *id est*: los zombis son mucho más rápidos, sus movimientos eléctricos y su forma de correr mimetizan un baile y, por supuesto, el *deus ex machina* de las fuerza armadas es el que finalmente instalará un ápice de esperanza y de restauración del orden en tanto definición que concluye el ciclo de imaginación estética en el que ambas películas se inscriben; en una palabra, una economía política de la imaginación cuyo tratamiento diegético y efecto mimético (particularmente centrado en la figura del monstruo zombi) reterritorializa un esquema de visión y división del mundo social sin ánimos de cambio social.

---

<sup>21</sup> Es posible profundizar esta lectura feminista de *#Alive* en la tesis indonesia *Representación del feminismo en el personaje de Kim Yoo Bin en la película #Alive* [traducción propia] (2020). Recuperado de <https://jurnal.syntax-idea.co.id/index.php/syntax-idea/article/view/650>

## Capítulo 4. El zombi, el *socius*, lo político

### 4. I. Escenificaciones del capitalismo tardío. Próxima estación: ¿Nueva Normalidad?

"Es preciso soñar, pero con la condición de creer en nuestros sueños. De examinar con atención la vida real, de confrontar nuestra observación con nuestros sueños, y de realizar escrupulosamente nuestra fantasía" (Lenin en Bloch, 2007: 31).

Decíamos, en los inicios de este texto, que uno de los presupuestos de nuestra hipótesis de lectura era ponderar la posibilidad de cómo procedimientos *a priori* meramente estéticos y (sci)ficcionales habilitaban, vía la escenificación de determinados ideogemas (debiéramos decir la unidad mínima de antagonismo social), lecturas que polemizaran, conmuevan y torsionen una lectura del estatuto político y, por tanto, de los propios principios de visión, división e imaginación del mundo social en tanto una economía política de la alucinación de horizontes. En ese marco, hicimos particularmente hincapié en algunos núcleos semánticos que nos permitían trabajar dos frentes que nos interesaban a los efectos de relevar su política imaginativa respecto de lo social: por un lado, la posibilidad de reproducción/obtención de dicho orden social y, por otro lado, cómo interviene en esa reproducción/obtención la potencia del cuerpo zombi en tanto corporalidad poshumana y subtendida y en tanto crítica al dispositivo humano de la modernidad.

En este sentido, como hemos tratado de demostrar, el zombi —interpretado tanto desde el rito vudú del colonialismo haitiano como en el universo de la filmografía contemporánea— pone de relieve la resistencia a los modos de producción/explotación del capital. Si, en una primera instancia, ponía de relieve la trabazón del cuerpo esclavo y la producción del régimen de inteligibilidad colonial, ahora permite resaltar también la producción de subjetividades que aún operan funcionalmente en los circuitos de consumo y producción del sistema-mundo capitalista. Así, el zombi irrumpe como una figura que potencia la desestabilización de dichos regímenes, pero no de modo

individual, sino más bien como una resistencia grupal en tanto manada, como crítica al cuerpo social. Ahora bien, como se deriva del análisis del tratamiento que hemos hecho, la resolución argumental tanto de *#Alive* como de *Train to Busan* no permite extender mucho más esta crítica del *cuerpo social* a una radicalización y una sedición completa del *orden social*, por cuanto nos presentan un límite, en los términos de una economía política de la imaginación, a fugar de esos mundos, reterritorializándolos vía una un re-ordenamiento de las partes (*Train to Busan*) o una radicalización del escenario apocalíptico (*#Alive*). Esta tensión reubica nuevamente una de las preguntas-guía de este trabajo: cómo pensar la (im)posibilidad de futuro.

Algo que rápidamente se desprende del análisis previo es la idea de pensar la figura del zombi como una ficción eficaz para representar un cuerpo y las formas en que estos cuerpos pueden inscribirse en un mundo tensionado por una amenaza, una horda que socava el mundo radicalmente, pensarlo, en suma, como una condición poshumana. Al principio de este trabajo, anticipamos que el móvil principal de la investigación era pensar estos textos culturales desde su revestimiento sintomal y material para pensar futuros deseables y nuevas formas de imaginación social. Además, con el espíritu de recuperar la dimensión crítica que supo inaugurar Héctor Smuchler en el campo de los estudios de la comunicación, la cultura y la economía política en América Latina, nos esforzamos por desplegar marcos nocionales y categoriales vinculados a esa tradición teórica, sin perder de vistas las nuevas conceptualizaciones que nos proporcionaban la posibilidad de ampliar y reforzar planteos propios de la Teoría Crítica, fundamentalmente desde los aportes del aceleracionismo y realismo especulativo del post y transhumanismo.

Por ello mismo, nos resultaba insuficiente quedarnos sólo con la representación de los cuerpos (sanos/infectados, vivos/no vivos), puesto que, si bien el cuerpo efectivamente constituye un índice importante e indiscutible de la Historia, aún es menester seguir insistiendo en pensar las *relaciones* que dichos cuerpos tienen en esta etapa tardía del biocapitalismo 4.0 y en un marco donde aún prevalecen jerarquías y ejercicios desiguales de fuerza. Tal vez allí se encuentre uno de los bemoles teóricos de la biopolítica, esto es, en la suspensión de categorías axiales que, aún bajo estas nuevas formas de gestión de las miserias que propone el capitalismo, siguen siendo relevantes

para pensar el presente. Ante esta insuficiencia cuasi-constructivista, sumada a la insuficiencia del marxismo más ortodoxo y estalinizante, el materialismo aceleracionista aparece como una variante interesante, que recupera categorías de ambas propuestas teóricas, pero con una riqueza estética y programática que nos proporciona varias claves para disputar el presente e imaginar nuevos futuros.

La emergencia del COVID-19 puso de relieve estas viejas desigualdades y aceleró las nuevas que estaban en ciernes. Por ello, la idea de una Nueva Normalidad, como se entonces se venía vociferando desde la *doxa* periodística e institucional, se nos presenta como una engañifa poco eficaz. Vieja o nueva, la normalidad vuelve con todas sus injusticias y miserias, con un mundo atiborrado de pobreza, una minoría destructora de su entorno y dispuesta a restablecer el mismo orden de siempre, cueste lo que cueste.

Según una nota de la BBC (2014), el Comando Estratégico de los Estados Unidos (StratCom), órgano del Pentágono norteamericano, desclasificó un documento titulado “CONOP 8888”, en el que se detallan instrucciones para organizarse ante una posible amenaza zombi. Más allá de lo inverosímil que resulta esto pensado absurdamente desde su descabellada paranoia, el documento, en última instancia, ratifica algunas de las conceptualizaciones que hemos tratado de observar, esto es, el frente abierto y confeso de toda una panoplia discursiva, militar, cultural e ideológica de los *think tanks* del capitalismo tardío. Ante esto, tanto *Train to Busan* como *#Alive* postulan una ficción política bastante eficaz como contraposición defensiva: devenir zombi, devenir manada, para desarticular y desestabilizar todos los dispositivos y equipamientos tanático-represivos que gestionan las muertes en el capitalismo tardío. Se trata de la idea de un cuerpo nuevo y abigarrado, un cuerpo ensamblado a aquellos agenciamientos que nos permitan desplegar y apropiarnos de todas las herramientas tecnológicas que potencien nuestras capacidades, y procurando evitar la reterritorialización de la coerción disciplinaria que suponen las lógicas de Este Mundo, en suma, la posibilidad de pensar la condición (pos)humana para finalmente socavarla desde su raíz.

## 4. II. Del humanismo a la ética zombi: modulaciones mutantes para pensar el futuro

“El Hombre no siempre ha existido, y no existirá siempre” (Foucault, 1994: 159).

“Hay que hacerse a la idea: ¡hemos entrado irreversiblemente en una era a la vez postnatural, posthumana y postepistemológica! ¿Son demasiados «post»? Sí, pero es porque todo ha cambiado a nuestro alrededor. Ya no somos exactamente humanos modernos a la antigua, ¡ya no vivimos en la época del Holoceno!” (Latour, 2017: 31).

“El fin de lo humano ha generado mil pequeñas industrias de nuevos amaneceres... Ahora bien, si hay un ser llamado hombre que ha destruido el planeta, entonces no sólo se produce una mala humanidad como nuevo agente de la historia, sino que se hace posible toda una industria de aquellos que se autodiagnostican y redimen a toda la humanidad” (Colebrook, 2016: 86) [Traducción propia].

Cuando se invoca el significante *humanismo* enseguida pensamos en aquello que denominamos —vía los *think tanks* coloniales— proyecto civilizatorio europeo, en suma, un privilegio óntico-ontológico históricamente asegurado y sustentado sobre la base de la razón y el sujeto modernos, la agencia y la cultura, todos ellos herederos de la Ilustración. Resumir cada una de sus variantes nos llevaría una cantidad de apartados que, por las delimitaciones formales de este artículo, nos exceden con creces. Pero sí podríamos aseverar que, pese a todas las modulaciones introducidas, ni la sospecha nietzscheana ni el existencialismo sartreano han podido sustraerse, finalmente, de dicha territorialización eurocentrada.

En definitiva, ¿de qué tipo de humano estamos hablando? Se trata del ideal del Hombre delineado por las doctrinas del humanismo occidental configurado sobre la base de una serie de valores discursivos, intelectuales y espirituales y elevado a contexto normativo, proyecto civilizacional y práctica institucionalizada a lo largo de toda la Modernidad. Dicha posición interpreta a lo humano en términos puramente cognitivos, cuya gramática devuelve una narrativa histórica en términos de perfectibilidad y “potenciación de las capacidades humanas biológicas, racionales y morales a la luz del concepto de progreso racional orientado teleológicamente” (Braidotti, 2015: 25). El último avatar de dicha figuración es el *homo faber* y el *homo economicus* propios de la modernidad.

cuando habría que tener tantas definiciones de la humanidad como pertenencias al mundo existen, es el momento mismo en que se ha logrado universalizar por fin sobre la superficie de la Tierra el mismo humanoide economizador y calculador... ¡Justo en el momento en que tenemos una cruel necesidad de otras formas de homodiversidad!... Hay que enfrentar el mundo con un humano reducido a un pequeñísimo número de competencias intelectuales, dotado de un cerebro capaz de hacer simples cálculos de capitalización y de consumo, al que se atribuye una pequeña cantidad de deseos y al que se ha logrado convencer por fin de tomarse realmente por un individuo, en el sentido atómico de la palabra. (Latour, 2017: 127).

Con las críticas al humanismo, ha emergido toda una pléyade de propuestas que intentan torsionar algunos de sus presupuestos básicos, fundamentalmente a la luz de la evidente crisis de las formas de convivencia y el tratamiento del planeta todo en los modos “humanos” de explotación, el *fracking*, el extractivismo, el saqueo biótico, en suma, toda una serie de máquinas de guerra destructoras de su entorno. Así, por

ejemplo, el posthumanismo y el transhumanismo<sup>22</sup>, junto con aportes inter y transdisciplinarios como la biología, la antropología, la filosofía, la ciencia de datos y la geología, se ha esforzado en contribuir a una suerte de descentramiento de “lo humano” a partir de diferentes propuestas ético-políticas, como el giro no-humano, el giro animal o, incluso, el giro ciborg-tecnológico.

Ahora bien, ¿de qué modo todas estas nuevas contribuciones pueden desestabilizar un paradigma humanista que, en cualquiera de sus variantes nominales, ha servido como plataforma y panoplia fundamental para la administración de las violencias, los dispositivos de soberanía, de pase y de segregación que han caracterizado a la “vida humana” hasta la actualidad?

En este sentido, la figura zombi, como monstruo heurístico y político, es precisamente eso: una sinécdoque de la imposibilidad y de lo abyecto que actualiza permanentemente la presencia de la contingencia del *wishful thinking* universalizante y totalizante del humanismo. No hay posibilidad de humanismo en el cuerpo zombi y, por extensión abyecta, en ningún cuerpo mutante que no cumpla al menos con algunos de los elementos de la cadena signifiante humanista (varón blanco cis heterosexual y acaudalado). Por lo mismo, el cuerpo zombi fuga de la norma, es decir, es categorizado, en este sentido, como anormal (Foucault, 1992), por cuanto podemos considerarlo un

---

<sup>22</sup> El término *transhumanismo* fue utilizado por primera vez en la década del ‘50 por el eugenista británico Julian S. Huxley para afirmar que la especie humana puede, si así quiere, trascenderse a sí misma. En este sentido, el transhumanismo postula un programa teórico, epistemológico y científico a través del cual, mediante el uso de la tecnología en los seres humanos, se puede mejorar la humanidad y la sociedad. Los transhumanistas consideran que el despliegue tecnológico podría permitirles a los hombres superar las limitaciones impuestas por su naturaleza biológica y alcanzar una vida con mayor duración, con más calidad y salud. En las variantes más osadas, algunos hasta llegan a afirmar que se podría suspender el ciclo de la muerte. Desde esta perspectiva, la tecnología acelera significativamente el lento desarrollo evolutivo biológico de los seres humanos; de allí que consideren que la especie humana no es el fin de la evolución, sino el principio.

humano que deviene monstruo y su propio cuerpo degenera desde lo humano hacia lo monstruoso.

De modo que si acaso fuera posible pensar, aun litigiosamente, un humanismo no totalizante, la *poiesis* zombi mutante, en cambio, buscar fugar de la posibilidad de disputar “lo humano” porque ve, en esa misma empresa, la rehabilitación, más tarde o más temprano, de la misma axiología excluyente, con la emergencia de cualquier elemento abyecto que no sea reductible a la cadena significativa del cuerpo capacitista (el cuerpo enfermo, el criminal, el negro, el menesteroso, etcétera).

Más allá de las marcas textuales, los argumentos narrativos y los núcleos semánticos de ambos filmes que hemos trabajado y tratado de comentar en el capítulo precedente, lo que en ellos irrumpe primeramente es, desde luego, una manada zombi de no-humanos que en cuanto representación móvil de la alteridad monstruosa la misma ceguera de la racionalidad cognitivo-económica —propia del dispositivo del humanismo moderno— relega al espacio inerte de los medios para el fin productivista de una vida plena destinada al confort individual y el beneficio antrópico. Ahora bien, una crítica poshumanista que proyecte una biociencia sin incorporar los flujos del capital es pura ontología posfundacional, pura alucinación trascendentalista sin correlato material y sin perspectiva crítica. En este sentido, es necesaria una nueva antropología, máxime si nos proponemos la conjura de Este Mundo, una sedición y un asedio permanente contra el mundo entero, ya que, si de algo estamos seguros, es que esto jamás volverá a emerger de una nueva Ilustración<sup>23</sup>. Y Ahí está la *poiesis* zombi para conmover esas biomatrices.

---

<sup>23</sup> El *diktat* de esta imposibilidad o, mejor dicho, de nuestra resistencia, es el antecedente de Kant en tanto fundador e iniciador de la antropología de la Ilustración, quien emparejó la antropología con la geografía y cuya operación inaugural contribuyó a establecer la primera clasificación científica de la raza (y la superioridad racial blanca).



#### **4. III. El *horror zombie* y la imaginación de las comunidades por-venir. Algunas consideraciones finales**

Si hacemos un relevamiento apresurado de las producciones de terror y horror-zombie en el período comprendido desde que se declaró el estado de pandemia por el coronavirus, nos sorprenderíamos de la cantidad de series y filmes que se han comercializado, y ni decir si dicho recorte lo tomáramos —como hemos hecho aquí para la delimitación de nuestro *corpus*— a partir del año 2008. Solo por mencionar apenas algunas de ellas: *Dead Set* (2008), *World War Z* (2013), *In the flesh* (2013), *Seoul Station* (2016), *Rampant* (2018), *Dulce hogar* (2020), *#Vivo* (2020), *Kingdom* (2020), *Train to Busan 2: Península* (2020), *Resident Evil: infinite darkness* (2021), *El ejército de los muertos* (2021), *Black Summer* (2021), *Mar de la tranquilidad* (2021), *Resident Evil* (2022), *Estamos muertos* (2022) —de las cuales ocho de las mencionadas son surcoreanas—, y un muy largo etcétera. ¿Qué aspecto sintomal y ficcional está poniendo en juego dicha prolífica producción de un género que emergió siendo de clase B y acabó masificándose y polinizando la industria cultural del *horror film*? En una palabra, ¿qué otros efectos de sentido podríamos recuperar, más allá de una afición estética de un género que ha sabido capturar y conquistar el gusto de un público filozombi?

En esta instancia, podríamos aseverar que este trabajo trató de estribar la lectura y el análisis de las películas elegidas al rededor de esa pregunta guía, la cual, como se ha visto, ponía de relieve todo un nuevo abanico de preguntas que nos ayudaron a situar nuestro el problema e impulsar y orientar su análisis.

Con esos interrogantes en ciernes, en los primeros dos capítulos nos esforzamos para intentar situar el debate y los aportes teóricos que, hasta entonces, se habían desarrollado tanto en el campo de la Teoría Crítica como en el de la filosofía política y, dentro de esta, abordar las tensiones resultantes desde el realismo especulativo y el pos y transhumanismo. Intentemos inscribir el problema y encararlo desde estas perspectivas teóricas porque buscábamos no agotarlo simplemente como un aspecto sintomal del capitalismo tardío (dimensión que recuperamos desde la teoría crítica de la cultura) ni como una discusión meramente inmanente del objeto estético sobre la formas

de ejercer una forma de imaginar las sociedades porvenir o el futuro (poshumanismo y aceleracionismo), sino, antes bien, intentar conjugar estos dos elementos para, por un lado, desplegar una lectura crítica de la cultura contemporánea en el universo de la película de terror zombi y, por otro lado, despuntar, si acaso fuera posible, los modos en que se escenifican dichas obturaciones de un horizonte social que no capitalista se puedan pensar, como diría Fisher. En este sentido, se trató más de una abordaje que puso el énfasis en las maneras en que se presentan dichas imposibilidades (podríamos llamarlo rápidamente *enfoque negativo*), cuyo universo cultural no niega, sin embargo, la existencia de su anverso alternativo, vale decir, toda una pléyade de producciones literarias que recogen estas mismas preocupaciones y las organizan estéticamente de formas alternativas a las de la economía política de la imaginación capitalista. Podríamos mencionar varios casos, pero algunos de ellos son: *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* del joven literato Michel Nieva, *Cadáver Exquisito*, de Agustina Bazterrica (en lo relativo a novelas disruptivas de literatura zombi), *Las constelaciones Oscuras*, de Pola Oloixarac, o bien *La segunda enciclopedia de Tlön*, del narrador chileno Sergio Meier, entre varios otros; en suma, producciones culturales que, de algún modo, nos permitirían trazar los contornos de un movimiento narrativo más profundo y amplio en el que, como dice Jameson, “en cierta coyuntura histórica los grupos de una colectividad dada examinan con inquietud su destino, y lo exploran con esperanza o temor” (2009: 337). De modo tal que lo que se advierte, al recodificar dichas producciones culturales en clave poshumana, es la “ambición demiúrgica de reducir la integralidad de los puntos de la Tierra a una base de datos universal y sin fondo” (Sadin, 2017:78). Este tipo de producciones, realmente existentes aunque no mayoritarias a escala industrial, configuraría un universo de economías políticas positivas de la imaginación social, no en el sentido de producciones dadas o *puestas*, sino, por el contrario, por su carácter propositivo, alternativo, alucinativo de la *poiesis* social, la base de datos sin fondo que mencionamos con Sadin.

Creemos, sin embargo, que un abordaje negativo y crítico, de alguna manera, se esfuerza asimismo en colaborar con dichas nuevas constelaciones de la imaginación política. En ese sentido, en los siguientes dos capítulos de la investigación, luego de precisar la inscripción temática y la triangulación metodológica de nuestro marco teórico, nos dedicamos concretamente al análisis crítico del *corpus* de películas, recuperando un doble frente: la interseccionalidad teórica y las especificidades de la

industria cultural surcoreana. En ese marco, mediante herramientas propias del análisis crítico del discurso y la semiótica, la Teoría Crítica y algunas conceptualizaciones del aceleracionismo y el realismo especulativo, tratamos de ver el tratamiento en el film *Train to Busan* sobre la base de núcleos semánticos concretos, cuyo análisis dividimos en dos secciones: 1. los modos en que eran ponderados los cuerpos zombis a partir de las secuencias de espacialización narrativa dentro del propio film y los efectos políticos que de dichas gramáticas se derivaban, esto es, pensar los cuerpos infectados como representación sinecdóquica de la operación de alterización que supone el presupuesto humanista, a saber: cuerpo sano, joven, blanco, rico y heterosexual, casi absurdamente repartida en las caracterización de los personajes de este film. 2. Y, posteriormente, la manera en que la figura del tren-en-movimiento colocaba la mimesis zombi del film en el marco de una discusión sobre los desenlaces de la imaginación social, la cual, en un principio, parecía producir y vehiculizar una crítica a la sociedad capitalista tardía de la Corea actual, vale decir, como elemento que se intentó potenciar desde el movimiento del *hallyu* coreano para, al menos parcialmente, escapar a las políticas de homogeneización estética de los doramas populares que se instaban desde las políticas de Estado, operación crítica que finalmente, como relevamos en nuestra lectura, acababa morigerando su aspecto más disruptivo y, por lo mismo, reterritorializando un esquema de visión y división del mundo social (*Weltanschauung*) sin ánimos de cambio social; en pocas palabras, y en el mejor de los casos, como una suspensión crítica que solo busca llamar la atención sobre algunos “desbordes” del orden previo, pero que no busca torsionar, reimaginar o dañar [*tort*], sino reconfirmar la reterritorialización del orden de las partes de Este-Mundo.

Por su parte, en *#Alive* retomamos algunos de los tópicos inicialmente presentados en la película precedente y nos esforzamos por observar los modos en que se constituía un ciudad-zombie (vale decir, un territorio biopolíticamente administrado) en la escenificación de una cuarentena a partir de algunas caracterizaciones foucaulteanas para pensar el espacio y las ciudades. Dividimos este abordaje en dos dimensiones críticas: por un lado, esta primera instancia que desarrolla la relación entre ciudad, territorio zombi y población, enfatizando en los núcleos temáticos y marcas textuales de la película que nos posibilitaban trabajar dichos elementos; por otro lado, una segunda dimensión en la cual tratamos de relevar los modos en que *#Alive* en tanto film de *horror zombie* se esfuerza por torsionar críticamente algunos de los presupuestos de la

industria coreana posterior a la nueva ola, fundamentalmente a la luz de algunos comentarios que recuperamos con el teórico coreano Jason Jeon (2022). Finalmente, lo que observábamos es que, pese a estos gestos críticos y elementos que son susceptibles de motivar en ambos filmes, acaban inscribiéndose en lo que aquí hemos denominado como economías políticas negativas de la imaginación social, esto es, más cercanas a la imposibilidad de un mundo poscapitalista o, en el mejor de los casos, a una reterritorialización y el reordenamiento del mundo capitalista realmente existente.

Podríamos decir, en definitiva, que hubo un *diktat* que marcó la tesitura de este trabajo y que podría resumirse bajo la siguiente pregunta: ¿cuáles son las condiciones para el ejercicio de futurabilidad (Berardi, 2019), sin incurrir en una lectura apocalíptica y distópica del horizonte por venir? Si el realismo capitalista puede definirse como la economía de la cancelación de futuros que no respondan a la lógica del capital, y todos sus equipamientos culturales se supeditan a ese pulso especular, nuestra intención era relevar cómo y qué sentido se reterritorializan esas gramáticas en las películas que elegimos observar, pero precisamente para tratar de situarnos en las antípodas de esa tesis-fuerza, esto es, pensar el futuro como espacio litigioso tanto menos (no solo) como despliegue teórico conceptual cuanto como una economía política de la imaginación que nos permita, al menos inicialmente, poner de relieve el carácter artificioso y contingente de dicha cancelación; en una palabra, hacer pasar esa sutura alucinatoria que se presenta como realmente asfixiante, iterativa y no modificable como una obturación materialmente susceptible de ser conmovida. Desde luego, esto que enunciamos de este modo no es un programa realmente novedoso, ya había sido planteado en la literatura del cosmismo soviético, desde el anarquismo del Conde Kropotkin, el futurismo de Maiakovski hasta el utopismo de Chernyshevsky, como bien lo expone Boris Groys (2021) en su trabajo *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la revolución de octubre*.

La paradoja es que parte de estos imaginarios (impulsados y administrados estéticamente), como hemos intentado demostrar a lo largo de esta investigación, hoy parecen haber sido nuevamente capturados por eso que el mismo Fisher llamó *realismo capitalista*, “una creencia [de] que el capitalismo sea el único sistema político-económico viable, y una reafirmación de la vieja máxima thatcheriana: *There is*

*no choice* [No hay alternativa]” (2012: 371). Como si el sci-fi, el terror y el *fantasy* hubieran mutado en una nueva forma del realismo. O, aún peor, como si solo sirvieran para capturar los terrores nocturnos de la sociedad. Terrores donde no hay nada que podamos asociar a un (im)pulso utópico.

Ahora bien, ¿y mañana qué? se preguntaban, dialogando, Derrida y Élisabeth Roudinesco. Retomando una provocación zizekiana, existen problemas en el Paraíso, y, ante ello, necesitamos potenciar las capacidades para hacer un diagnóstico que nos permita visualizar una salida posible de todo esto, en suma —como insistimos en este trabajo—, una sedición completa de Este Mundo. El Apocalipsis Now al que hacen alusión las contribuciones de teóricos como Latour y Ludueña Romandini —recuperando los aportes previos de Anders y Karl Jaspers— nos reubica ante la urgencia de la corresponsabilidad ética y política de los terrestres para reconstruir nuevos modos de relacionarnos, “para imaginar y volver a gozar cada día la oportunidad de estar aquí, ridículos pero siempre de pie” (Anders en Latour, 2017: 244).

Si acaso nos presenta algo la radicalidad de la *poiesis* zombi es precisamente la reescenificación, vía modulación del cuerpo, de la condición poshumana, condición que no es sino ese presente obturado por las alucinaciones del Capital, finalmente siempre materializadas y reactualizadas en Este Mundo. La conmoción del cuerpo zombi, sin embargo, también se actualiza en nuestros tiempos e instituye una herida mortal al humano moderno, habilitando y abriendo nuevos horizontes en los cuales la inmanencia radical supone una redistribución de los agentes de la geohistoria. Una molécula an-antrópica está haciendo implosionar las gramáticas del Mito Humanista desde dentro. Es preciso aprovechar esa crisis para alimentar y catalizar esos futuros, algunos de los cuales ya existen hoy, pero se hallan escamoteados por la *ratio* occidental del realismo capitalista, ya sea deportándolos al terreno de las no-existencias, o bien eliminándolos o capturándolos en su encono por la nunca cesada conquista del Globo en todos regímenes (estéticos, éticos y políticos).

Sería auspicioso culminar este trabajo, un conjunto de aserciones a modo de polémicas y problematizaciones cuyo propósito es finalmente la disputa por ese deseable y ladino futuro, con un comentario de Ludueña Romandini:

En lugar de lamentarse, hay que asumir con radicalidad la nueva situación. En ella podrá quizá aparecer lo que algunos llaman, en un acto de valentía que ya veremos si pueda transformarse en una facticidad plausible, una singularidad. Sin embargo, para que esto sea posible, habrá que asumir la apuesta del universo infinito y la subjetividad que este propone. Que el hombre no sea más que un punto matemático supone, sin lugar a duda, el final del Humanismo tal y como, en diversas formas, fue concebido, por lo menos, hasta los Tiempos Modernos. (2016: 216).

Como en una potente figuración benjaminiana, es la perspectiva de esa crisis común la que ahora debe instalarnos la posibilidad de nuevos presagios y de nuevos horizontes por venir.

## 4. IV. Bibliografía

**Althusser, L.** (2002). *Para leer El capital*. Madrid, ES: Arena.

**Aristóteles.** (1974). *Poética*. Madrid, ES: Gredos.

[Artículo sin datos de autor]. (13 de abril de 2010). Corea del Sur impone tope horario a los juegos online. Recuperado de <https://www.ambito.com/tecnologia/corea-del-sur-impone-tope-horario-los-juegos-online-n3617127>

**Attali, J.** (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, ES: Siglo XXI Editores.

**BBC Redacción.** (15 de mayo de 2014). ¿Se prepara el ejército de EE. UU. para una guerra contra los zombis? Recuperado de [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/05/140514\\_curiosidades\\_eeuu\\_zombis\\_defensa\\_jgc](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/05/140514_curiosidades_eeuu_zombis_defensa_jgc)

**Balza, I.** (2013). Tras los monstruos de la biopolítica [Paper]. Recuperado de <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/214>

**Berardi, F.** (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, AR: Caja Negra Editora.

**Berardi, F.** (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires, AR: Caja Negra Editora.

**Betancourt, C. E.** (2014). *Gramsci y el concepto de bloque histórico*. Bogotá, CO: Ed. de la Univesidad Nacional de Colombia.

**Bloch, E.** (2007). *El principio de esperanza, Vol I*. Madrid, ES: Trotta Editorial.

**Braidotti, R.** (2015). *Lo poshumano*. Barcelona, ES: Gedisa.

**Brassier, R.** (2017). *Nihil desencadenado*. Segovia, ES: Materia Oscura.

**Benveniste, E.** (1987). *Problemas de lingüística general*. Distrito Federal, MX: Siglo XXI.

**Biset, E.** (2022). Voracidad especulativa. En sitio web *Arqueologías del porvenir*. Recuperado de <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/ensayos/>

**Bishop, K.** (2010). *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture* [Traducción propia]. North Carolina, US: Mc Farland & Company Inc. Publisher, Jefferson.

**Boon, K. A.** (2007). Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture. En M. SCOTT (ed.), *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. New York, US: Rodopi.

**Castro Orellana, R.** (2009) La ciudad apestada. Neoliberalismo y postpanóptico. *Revista de Ciencia Política*, 29(1). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/324/32414666009.pdf>

**Chul-han, B.** (17 de mayo de 2020). “El dataísmo es una forma pornográfica de conocimiento que anula el pensamiento” [Entrevista]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2020/05/15/babelia/1589532672\\_574169.html](https://elpais.com/cultura/2020/05/15/babelia/1589532672_574169.html)

**Cervera Jiménez, J. A.** (2007). Ciencia, innovación y desarrollo económico en Asia Oriental: lecciones para América Latina [Ensayo]. Recuperado de <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/635971?show=full>

**Colebrook, C.** (2016). What is the Anthro-Political? In *Twilight of the Anthropocene Idols* [Traducción propia]. Recuperado de



[http://openhumanitiespress.org/books/download/Cohen-Colebrook-Miller\\_2016\\_Twilight-of-the-Anthropocene-Idols.pdf](http://openhumanitiespress.org/books/download/Cohen-Colebrook-Miller_2016_Twilight-of-the-Anthropocene-Idols.pdf)

**Comaroff, J. y Comaroff, J.** (2011). La alienación: zombis, inmigrantes y capitalismo. En S. Dube (Coordinador). *El encantamiento del desencantamiento. Historias de la modernidad* (pp. 323-359). Ciudad de México, MX: El Colegio de México.

**Coronavirus en Argentina: en la cuarentena, *Virus* es la película de Netflix más vista.** (8 de abril de 2020). [Artículo sin datos de autor]. Recuperado de <https://www.cronista.com/clase/trendy/Coronavirus-en-Argentina-en-la-cuarentena-Virus-es-la-pelicula-de-Netflix-mas-vista-en-la-Argentina-20200319-0003.html>

**Cortés Rocca, P.** (2009). Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños. *Revista Iberoamericana*, 227(25), 333-347.

**Costa, F.** (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires, AR: Taurus.

**Culp, A.** (2016). *Oscuro Deleuze*. Madrid, ES: Melusina [sic].

**Culp, A.** (2018). Accelerationism and the Need for Speed: Partisan Notes on Civil War. *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy*, 8(4), 161-171.

**De Giorgi, A.** (2006). *El gobierno de la excedencia*. Madrid, ES: Traficante de sueños

**Dong-ha, L. (Productor) y Sang-ho, Y. (Director).** (2016). *Train to Busan* [Captura de pantalla de película]. Corea del Sur: Next Entertainment World RedPeter Film.

**Deleuze, G.** (1999). *Conversaciones. 1972-1999*. Valencia, ES: Pretextos.

**Deleuze, G.** (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, AR: Cactus.

**Deleuze, G.** (2006). *Nietzsche & Philosophy*. New York, US: Columbia University Press.

**Deleuze, G.** (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires, AR: Cactus.

**Eagleton, Terry** (1997b). *Ideología, una introducción*. Barcelona: Paidós.

**Eco, U.** (1995). *Apocalípticos e integrados*. Madrid, ES: Tusquets.

**Ferreirós, H.** (14 de septiembre de 2020). Netflix: #Alive, otro film coreano que conquista a los argentinos. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/netflix-alive-otro-film-coreano-conquist-o-argentinos-nid2447634/>

**Fernández Gonzalo, J.** (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona, ES: Anagrama.

**Film Monster y Jae-kyoo, L.** (2022). *All of us are dead*. [Captura de pantalla de la serie]. Corea del Sur: JTBC Studios.

**Fisher, M.** (2012). *K-punk. Volumen II*. Buenos Aires, AR: Zero Books.

**Fisher, M.** (2020). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, AR: Caja Negra.

**Foucault, M.** (1992). Poder-cuerpo. En *Microfísica del poder*. Madrid, ES: La Piqueta.

**Foucault, M.** (1994). *Dits et Écrits*. París, FR: Gallimard.

**Foucault, M.** (1999). *Entre filosofía y literatura* [Versión en línea]. Madrid, ES: Paidós. Recuperado de [http://www.medicinayarte.com/img/foucault\\_entre\\_filosofia\\_literatura.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/foucault_entre_filosofia_literatura.pdf)

**Foucault, M.** (2002). *Historia de la sexualidad (Vol. I). La voluntad de saber*. Buenos Aires, AR: Siglo XXI Editores.

**Foucault, M.** (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires, AR: Fondo de Cultura Económica.

**Foucault, M.** (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, AR: Cuenco de plata.

**Fuerte, K.** (2021). El fenómeno del *karoshi* es ahora un problema mundial. Recuperado de <https://observatorio.tec.mx/editorial/karoshi-exceso-de-trabajo/>

**Galliano, A.** (2020). *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*. Buenos Aires, AR: Siglo XXI Editores.

**Galliano, A.** (s. f.). Capitalismo del fin del mundo [Entrevista por Pablo Makovsky en *Revista Crisis*]. Recuperado de <http://revistarea.com/capitalismo-del-fin-del-mundo/>

**Gonzalo, J. F.** (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona, ES: Anagrama.

**Greimas, A. J.** (1993). *La Semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, ES: Paidós.

**Greimas, A. J. y Courtés, J.** (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, ES: Gredos.

**Groys, B. [Compilador]** (2021). *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la revolución de octubre*. Buenos Aires, AR: Caja Negra.

**Grüner, E.** (1995). Prólogo. En M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, pp. 7-21. Buenos Aires, AR: El cielo por asalto.

**Haraway, D.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, ES: Ediciones Cátedra.

**Jameson, F.** (1996). *The seeds of time*. New York, US: Columbia University Press.

**Jameson, F.** (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. La narrativa como acto socialmente simbólico Madrid, ES: Visor.

**Jameson, F.** (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Barcelona, ES: Akal.

**Jameson, F.** (2014). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires, AR: Prometeo.

**Jameson, F.** (2020). “Prefacio. Hacia una crítica dialéctica” en *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales. Revista Heterotopías*, 3(6), 1-14. Fredric Jameson... [Grüner, Usanos, Arán, Antonelli, Alabarces, Zalazar et al.]. Editado por Ariel Gómez Ponce; Pampa Olga Arán. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31831>

**Jang, S. R.** (2016). “‘Busan’ director reflects on film’s wild ride: Yeon Sang-ho’s first live-action movie was a historic success - so why is he still worrying?”, en *Korea JoongAng Daily*, 10 de agosto de 2006. Recuperado de <https://koreajoongangdaily.joins.com/2016/08/10/movies/Busan-director-reflects-on-films-wild-ride-Yeon-Sanghos-first-liveaction-movie-was-a-historic-success-so-why-is-he-still-worrying/3022477.html>

**Jeon, J.** (2022). La televisión coreana este en medio de un renacimiento radical. En *Jacobin* [Traducción propia]. Recuperado de <https://jacobin.com/2022/03/radical-renaissance-contemporary-korean-television-violence-neoliberalism>

**Koselleck, R.** (2021). *Crítica y crisis*. Buenos Aires, AR: Trotta.

**Lakoff, G. y Johnson, M.** (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, ES: Ediciones Cátedra.

**Landa, I. Leite, J. y Torrano, A.** (2013). “Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi” [Traducción propia], en Bonelli, G. y Villegas, M. (Comps.),

*Sociologia e Mudança Social no Brasil e na Argentina*, Sao Paulo, BR: Centro Associados para o Fortalecimento de Pós-Graduação (CAFP).

**Lanci, Y.** (2014). Zombie 2.0: Subjectivation in Times of Apocalypse. *Journal for Cultural and Religious Theory. The Cultural and Political Life of Zombies*, 13(2), 43-61.

**Latour, B.** (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, 30(2), 225-249. doi: <https://doi.org/10.1086/421123>

**Latour, B.** (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada al cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires, AR: Siglo XXI.

**Lee, S. A.** (2019). The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema. *Observatori Centre d'Estudis Australians Transnacionals*, 27(2), 150-166.

**Ligotti, T.** (2017). *La conspiración contra la especie humana*. Madrid, ES: Valdemar.

**Ludueña, Romandini, F.** (2016). *La comunidad de los espectros II. Principios de espectrología*. Buenos Aires, AR: Miño y Dávila.

**Liotard, J-F.** (1990). *Economía libidinal* [Versión en Línea]. Buenos Aires, AR: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://www.filosofiapirata.net/wp-content/uploads/2019/11/economia-libidinal-jean-francois-lyotard.pdf>

**Marx, K.** (2004). *El capital. El proceso de producción del capital. Vol. 3.* (Trad. Pedro Scaron). Buenos Aires, AR: Siglo XXI Editores.

**Magnusson, B. y Zalloua, Z.** (2012). The Hydra of Contagion. En *Contagion: Health, Fear, Sovereignty*, US: Whitman College, Washington.

**Moore, J. Q.** (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. EU, Oakland: Kairos.

**Negarestami, R.** (2017). *Ciclonopedia*. Segovia, ES: Materia Oscura.

**Noys, C. B.** (2018). *Velocidades malignas*. Segovia, ES: Materia Oscura.

**Paquet, D.** (2009). *New Korean Cinema* [Traducción propia]. New York, US: Wallflower.

**Sadin, E.** (2017). *La humanidad aumentada*. Buenos Aires, AR: Caja Negra Editora.

**Sang Kim, H.** (2022). *Cine-Mobility Twentieth-Century Transformations in Korea's Film and Transportation*. Cambridge, US: Harvard University Asia Center.

**Serratos, F.** (2020). *El capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática*. Ciudad de México, MX: Festina Publicaciones.

**Stefanoni, P.** (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha? Cómo el antiprogresismo y la anticorrección política están construyendo un nuevo sentido (y por qué la izquierda debería tomarlos en serio)*. Buenos Aires, AR: Siglo XXI editores.

**Vattimo, G., y Rovatti P. A. [Compiladores]** (1983). *El pensamiento débil*. España: Cátedra, colecciones Teorema.

**Verón, E.** (1985). "El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media" en *Les medias: experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, FR: IREP.

**Svampa, M.** (2019). "El antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el sur". *Utopía y praxis latinoamericana*, 24(84), 17-44.

**Wagenheim, C. P.** (2010). *From Night to Dawn: The Cultural Criticism of George A. Romero* [Graduate Theses and Dissertations]. Scholar Commons University of

South Florida. Recuperado de scholarcommons.usf.edu/etd/3823

**Williams, R.** (2007). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, AR: Las Cuarenta.

**Williams, A. y Srnicek, N.** (2013). #Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics [Traducción propia]. Recuperado de <https://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>

**Zinoman, J.** (22 de enero de 2018). *La forma del agua* y el miedo al cine de terror. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/01/22/espanol/cultura/terror-oscar-forma-del-agua-ge-t-out-del-toro.html>

**Zizek, S.** (2017). Nuevos horizontes filosóficos [Entrevista]. Recuperado de <https://culturagradozero.wordpress.com/2017/10/16/slavoj-zizeck-nuevos-horizontes-filosoficos/>

**Zombis coreanos en un tren. La película que está reventando las taquillas en el cine.** (4 de enero de 2017). [Artículo sin datos de autor]. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507\\_692869.html](https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507_692869.html)

*Corpus:*

**Sang-ho, Y. (Director) y Dong-ha, L. (Productor).** (2016). *Train to Busan*. Corea del Sur: Next Entertainment World RedPeter Film.

**Cho Il-hyeong (Director) y Netflix (Productor).** (2020). *#Alive*. Corea del Sur: Netflix.

